

№ 7-8(9)  
ИЮЛЬ—АВГУСТ  
2003

# АНТИКВАРИАТ

## ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА и КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

Новости рынка, обзоры, статьи, практические рекомендации



ТЕМА НОМЕРА:  
НЕИЗВЕСТНЫЙ  
МАЛЕВИЧ



ВЕНЗЕЛЯ  
НА ФАРФОРЕ



САМОВАР:  
КЛЕЙМА,  
МЕДАЛИ, ЦЕНЫ



НУМИЗМАТИКА: РУССКАЯ ПЛАТИНА

ISSN 1683-7665



9 771683 766002 >





**В** нашу жизнь неожиданно, ярко и смело, ворвался (в хорошем смысле этого слова) новый толстый журнал, интерес к которому возрастает необычайно быстро. В последние десять лет было немало попыток издавать газеты и журналы об антиквариате и для антикваров, о коллекционерах и собирателях. Это были благородные порывы, искреннее стремление заполнить реально существующую нишу в информационном пространстве. Однако все начинания или умирали на начальной стадии, или конвульсировали некоторое время, не имея ни достаточного финансирования, ни привлекательной жизнеспособной концепции.

В журнале «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» сошлось почти все. У него есть свое узнаваемое лицо, свой аромат. Журнал уже широко известен в столице и Санкт-Петербурге, его знают, ждут, ищут в провинции и ближнем зарубежье коллекционеры, антиквары, артдилеры, музейные работники. С некоторых пор без свежего номера нельзя появиться в гостях у известного французского слависта и коллекционера, профессора Ренэ Герра.

Разнообразие тем, великолепный изобразительный ряд, полемические заметки, реальные справочно-ценовые ориентиры, публикация страницы о разыскиваемых культурных ценностях — все это делает журнал не только привлекательным, но и весьма полезным как в познавательном смысле, так и для практического применения.

Общее число видов коллекционирования достоверно неизвестно, так как собирать, систематизировать и изучать можно практически все из материального и даже нематериального мира. Но есть наиболее массовые, общепризнанные и в какой-то мере организованные сообщества собирателей. Это когда-то обласканные государством филателисты, не очень любимые правоохранительными органами нумизматы и фалеристы, а также бонисты, филокартисты, филобуттонисты и многие другие.

В нашей памяти еще свежа попытка создать массовое и действенное Всесоюзное общество коллекционеров, а затем и Российское общество. Но об их деятельности, к сожалению, мало кто помнит. В силу различных причин они не стали объединяющим центром, где можно было бы найти и совет, и помощь, и защиту. Ведь жизнь коллекционеров состоит не только из радостей и удач. Широкое распространение подделок, недобросовестная экспертиза, нечистоплотные методы борьбы с конкурентами в среде неустанно плодящихся дилеров, а иногда и антикваров, «размытая» нормативная база, предвзятое отношение некоторых правоохранительных органов и пристальное внимание криминалитета — все это и многое другое и без того омрачает беспокойную жизнь собирателя.

Поэтому назревает необходимость создания объединения коллекционеров, которое не было бы очередной бюрократической структурой и «кормлением» для узкого круга деятелей, а было бы демократичным, инициативным, юридически оформленным и подкованным, действенным и прозрачным сообществом единомышленников, способных направить, помочь и, в случае необходимости, защитить. И мне видится, что стержнем и застрельщиком в реализации этой идеи мог бы стать журнал «Антиквариат...»

Свою ближайшую задачу наш Департамент видит в совершенствовании законодательства в сфере сохранения культурных ценностей, сближении его с международными нормами. И в этом мы находим понимание и поддержку таможенных органов, других силовых ведомств. Первой ласточкой стало принятие 28.05.2003 г. Таможенного кодекса Российской Федерации. Статья 282, пункт 5 гласит: «В отношении культурных ценностей, ввозимых физическими лицами, предоставляется полное освобождение от уплаты таможенных пошлин, налогов при условии их письменного декларирования, а также специальной регистрации, предусмотренной законодательством Российской Федерации о вывозе и ввозе культурных ценностей». В действие это положение вступит с 1 января 2004 года после разработки и утверждения соответствующей инструкции Министерства культуры Российской Федерации. На очереди поправки к Налоговому кодексу.

Станет богаче Россия, станет интереснее жизнь и духовный мир каждого из нас, всех, кому дороги культурное и историческое наследие России!

*Заместитель Руководителя Департамента  
по сохранению культурных ценностей  
Министерства культуры РФ Виктор ПЕТРАКОВ*





- 7 Вещи века  
Самовар с секретом
- 16 Библиофил  
Книжки-мальшки  
и художники-великаны
- 26 Фарфор  
«То буква имени,  
то вензель и корона»
- 35 Предмет в интерьере  
«Добрые дикари» из бронзы
- 40 Агитискусство  
«Спереди трактор, сзади паровоз»
- 44 Мастера и клейма  
Московское столовое серебро
- 51 Духовное искусство  
Киот как прообраз Храма
- 58 ТЕМА НОМЕРА  
Неизвестный Малевич
- 72 Дамские штучки  
Волшебный веер
- 78 Восточные мотивы  
Китайский стиль в Европе
- 83 Техника  
Морские хронометры
- 91 Рассказы о художниках  
Певец русской охоты
- 96 Мастерская  
Хрустальная затея князя Юсупова
- 102 История с географией  
Россия немца Хоманна
- 111 Разыскивается...
- 112 Беседы с сомелье  
Херес: вино мудрости и веселья
- 117 Фалеристика  
Награды ФАПСИ  
Символика русских скаутов
- 133 Нумизматика  
Русская платина:  
от императоров до президентов  
Подделки античных монет  
на российском рынке
- 140 VIP-коллекция  
Крылатые легенды



Материалы с таким значком  
публикуются на правах рекламы

**АНТИКВАРИАТ**  
ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА  
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ  
№ 7-8(9), июль-август 2003

**Председатель  
редационного совета**  
Игорь ПЕЛИНСКИЙ  
**Главный редактор**  
Григорий ПЯТОВ  
**Ответственный секретарь**  
Сергей РУСАНОВ  
**Ведущий редактор**  
Татьяна ГАРМАШ  
**Главный художник**  
Анна ЮРЬЕВА  
**Фотограф**  
Игорь НАРИЖНЫЙ  
**Верстка**  
Александр КОЖУХОВСКИЙ  
**Корректур**  
Светлана ШИШАГИНА  
**Менеджер по рекламе**  
Марина СУРОВЦЕВА  
**Менеджер по распространению**  
Сергей ЛАПТЕВ

Журнал зарегистрирован  
в Министерстве Российской Федерации  
по делам печати, телерадиовещания  
и средств массовых коммуникаций.  
Свидетельство ПИ № 77-12104  
от 18 марта 2002 г.

Адрес редакции:  
119435, Москва, Большая  
Саввинский пер., 9.  
Телефоны редакции:  
(095) 248-4555, 248-0576,  
248-2090 (факс)  
e-mail: info@antik.ru  
Наш сайт в Интернете:  
www.antik.ru

Учредитель А.А.Пелинский  
Издатель PIDP Inc., 143 Hughes  
Place, Albertson, NY 11507, USA

Распространение  
издательство «АК пресс»  
Тел. (095) 248-6295, 248-2190

Журнал распространяется  
в супермаркетах, книжных  
и букинистических магазинах,  
антикварных салонах, галереях,  
музеях, гостиницах.  
Индивидуальная подписка на  
журнал на сайте www.antik.ru,  
а также в каталоге ООО  
«Межрегиональное агентство  
подписки» (кроме Москвы) —  
индекс 99438  
и в каталоге «Пресса России» —  
индекс 45720.  
Отпечатано в типографии  
Discovery, Словакия.  
Тираж 9700 экз.

Мнения авторов журнала могут  
не совпадать с мнением редакции.  
Редакция не несет ответственности  
за содержание рекламных объявлений  
и иллюстрации, предоставленные  
авторами статей. Использование  
любых материалов, как текстов,  
так и иллюстраций, опубликованных  
в журнале «Антиквариат, предметы  
искусства и коллекционирования»,  
допускается только с письменного  
разрешения редакции.

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



### Царство антиквариата в «мире детства»

Под звуки струнного квартета и шум весеннего ливня прошло открытие Центрального Дома антиквариата в главном московском «Детском мире». Помимо вездесущих журналистов и профессиональных тусовщиков в зале собрались коллекционеры, ценители, музейные работники и дилеры всех рангов и мастей. Благо подъем на пятый этаж не был особо затруднителен — лифт работал. Следует отметить, что г-ну Дамирову со товарищи удалось собрать под одной крышей продавцов самых разных направлений, хотя преобладали все же «восточные мотивы» — «Маленькая Япония», «Шон» и т.п. Характерно, что экспоненты не выставили особо тяжелый, дорогой материал: очевидно, что упор делается на так называемые подарочные варианты — красивые вещи хорошей сохранности в красивой упаковке. Из этого можно сделать вывод, что и авторы концепции, и участники Дома рассчитывают не столько на профессиональных собирателей, сколько на людей, покупающих старину для украшения интерьера. И это, наверное, правильно: место проходное, в самом центре, в одной зале — товар на все вкусы. Чем колесить по Москве в поисках подарка или интерьерной вещи, не проще ли пройти по одной большой галерее и выбрать из хорошего лучшее.

### «Молоток» равняется на Запад

Крупнейший в рунете аукцион «Молоток» решил наконец собирать процент от сделок, заключенных в его виртуальном пространстве, как это делает e-bay и другие западные интернет-аукционы. Наверное, это правильно, давно пора. Беда только в том, что уровень сервиса малость не тот: то сервер сутками «висит», то новые поступления приходят к потребителю с опозданием на день-другой... А как отследить, состоялась или не состоялась сделка (деньги-то снимаются автоматически)? Снижать рейтинг покупателям?

Показательно, что среди «молоточников», выставляющих товар в разделе «коллекционирование», определенный отток стал заметен сразу — многие активные продавцы, выставляющие предметы в разделах нумизматики и филателии, решили искать счастье на чисто коллекционерском портале [www.uch.ru](http://www.uch.ru). На этом сайте за аукционную игру денег пока не берут. За деньги на этом же портале можно купить место в торговых рядах, но там и уровень предоставляемых услуг выше «молоточного».

### «Книга и книжники» — книга для книжников

Галерея «Элизиум» небольшим (250 экземпляров) тиражом на плотной мелованной бумаге выпустила изящное издание в рамках серии «Книга и книжники». «Образ книги в русской графике первой трети XX века» — сборник (составители и авторы текстов Ю.Молок, В.Турчин, Ю.Лоев), дающий довольно выжатое представление об особенностях оформления изданий самого интересного с точки зрения собирателей периода. Особую ценность книге придает библиографическая информация — сведения о художниках, издателях, букинистах, историках искусства и коллекционерах. Любитель с интересом прочтет также воспоминания нынешних коллекционеров Марка Раца и Леонарда Черткова. Нет сомнений в том, что уже в скором времени книга станет библиографической редкостью.



# Аукционный Дом ГЕЛОС

## Ежемесячные Тематические Аукционы

27 июня в 14 часов состоится  
**Аукцион Фарфора и Стекла,**

на котором будет представлена особая подборка изделий из фарфора, а также интересные изделия из стекла и старинного хрустала.

Экспозиция лотов открыта с 20 июня.



25 июля в 14 часов состоится  
**Аукцион Бронзы,**  
на котором помимо основных стрингов будут выставлены предметы декоративно-прикладного искусства из бронзы. Экспозиция лотов открыта с 18 июля.

29 августа в 14 часов состоится  
**Аукцион Декоративно-Прикладного Искусства.**

### Аукцион Сезона

Кроме традиционных стрингов на аукционе будут представлены коллекционный фарфор и фаянс, серебряная утварь, часы, серебро и бронза. Экспозиция лотов открыта с 22 августа.



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](http://www.gelos.ru) e-mail: [info@gelos.ru](mailto:info@gelos.ru)



◆ С В Е Т С К А Я   Ж И З Н Ь   ◆

# ЯРКАЯ ВСПЫШКА

26 мая вечером на Малой Дмитровке наблюдалось «скопление» дорогих автомобилей. В известном и уважаемом клубе «Flash» происходило первое заседание нового «Бизнес-Клуба». Башкиры, финансисты, строители, инвесторы собрались в этот раз под эгидой известной Финансово-Строительной компании «Юниформстрой». Был торжественно презентован элитный жилой комплекс «Green House» (ул. Кутузова, 11). Ведущий вечера Отар Кушанашвили без устали объявлял эстрадных звезд и номера самого изысканного эротического шоу Москвы, принадлежащего клубу-кабаре «Flash». Гости дегустировали отменные напитки и роскошные сигары «Fittipaldi» от компании «Арома». Феерическое веселье продолжалось далеко за полночь. С нетерпением ожидаем следующего заседания нового бизнес-клуба!



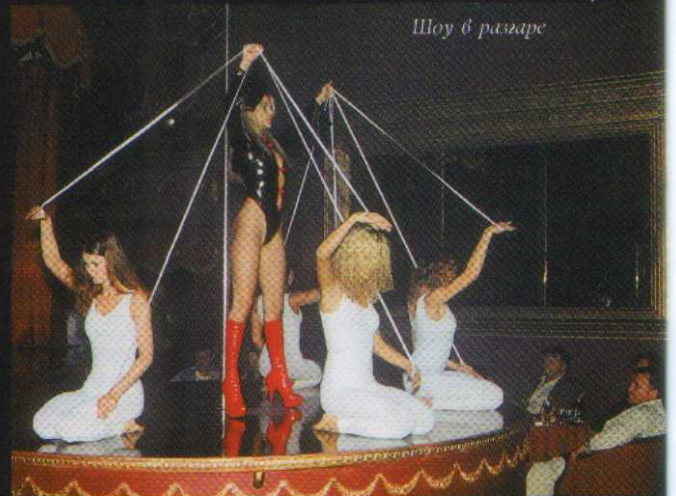
Генеральный директор ФСК «Юниформстрой» В.А.Литовченко и дом, который он построил



Ведущий Отар Кушанашвили с друзьями



В.А.Литовченко и С.П.Одинов («Крисбаны»)



Шоу в разгаре

Благодарим наших партнеров:

- Сигары «Fittipaldi» предоставлены компанией «Арома»
- Водка «Белое золото» предоставлена компанией «Gross»
- Пиво Heineken от пивоваренной компании Heineken
- Коньяк Remy Martin от компании «Denview»
- Вина предоставила «Группа MBG Impex»
- Виски Ballantines — от компании Alied Domecq Spirits & Wines



Авторский коллектив Государственного Исторического музея в 1997 году разработал программу своей выставочной деятельности: «Историко-культурное наследие России — наше общее достояние». Благодаря этой программе в последующие годы огромное число людей имело возможность познакомиться с богатым и разнообразным культурным наследием нашей Родины, получило представление о его роли и значимости для отечественной истории и мировой цивилизации. Государственный Исторический музей экспонировал в своих залах художественные и исторические ценности различных культурных центров России, а сокровища, хранящиеся в его фондах, демонстрировались в четырнадцати регионах страны на различных полно- и малоформатных выставках. Их тематика охватила весь хронологический диапазон российской истории. Наряду с историко-философским осмыслением нравственных основ развития общества и гуманитарной оценкой условий формирования личности реализация программы позволила обеспечить как современное прочтение общеизвестных фактов, так и восстановление исторической справедливости в отношении забытых имен и событий.

## Коллектив ГИМ — лауреат Государственной премии РФ



Масштабное представление всего многообразия памятников музейного фонда России, его публикация в различных формах, доступность культурных ценностей в рамках реализации программы способствовали расширению и обогащению исторической памяти российских граждан, укреплению их веры в перспективы успешного развития страны.

Эта огромная и многотрудная работа оценена по достоинству. Авторский коллектив — А.И.Шкурко, В.М.Безотосный, Е.В.Васютинская, Л.А.Дементьева, Т.Г.Игумнова, А.В.Лаврентьев, А.С.Мионов, О.Б.Стругова, А.Д.Яновский — удостоен Государственной премии Российской Федерации за 2002 год в области литературы и искусства за реализацию выставочной деятельности в 1997—2002 годах. Присуждение столь высокой награды является признанием значительного вклада музейных работников в просветительскую деятельность, развитие и популяризацию историко-культурного наследия России.

Редакция журнала «Антиквариат», предметы искусства и коллекционирования» сердечно поздравляет лауреатов с заслуженной наградой и с удовлетворением отмечает, что среди них есть не только наши читатели, но и наши постоянные авторы!

**Антикварный отдел  
Московского Дома  
книги предлагает для  
знатоков и ценителей  
изящных изданий  
богатый выбор книг и  
рукописей XVI - XX вв.**

**Новый Арбат, д.8  
Т. 741-99-33**

## АНТИКВАРНЫЙ САЛОН БОГЕМА

- великолепные ювелирные украшения
- картины, серебро, фарфор
- бронза, мебель, часы
- лицензированная экспертиза драгоценных камней и ювелирных изделий
- ломбард, ссуды под залог антиквариата
- аукционы



121019, Москва, Новый Арбат, д. 31/12  
E-mail: faberge@narod.ru  
Тел./факс: 205-6471, 205-6497, 205-6710



# Коллекция авторской «Гжели»

Более 150 предметов 1950—1980-х годов

Классики «Гжели»: Л.Азарова, Н.Бессарабова, Н.Билак, Т.Дунашова, Н.Квитницкая, В.Розанов, И.Хазова, А.Царегородцев и другие.



По вопросам  
приобретения:  
7(095)248-0576,  
8-916-697-5264,  
e-mail: info@antik.ru



# Самовар с секретом

*В многообразной мире окружающих человека вещей есть такие, которые олицетворяют собою живую душу народа. Для русских это — самовар.*



Самовар. Россия, Тула. Начало XIX в.  
Латунь, дерево; литье, ковка, чеканка, просечка.



*«Самовар есть самая необходимая русская вещь».*  
Ф.М.Достоевский

Энтузиасты музейного дела, коллекционеры и просто любители русской культуры давно и с завидным постоянством занимаются этим самобытным предметом, обыденным и необычайно популярным, исследуют и коллекционируют его. И все же самовар до сих пор упрямо хранит свои секреты, и самый главный из них — тайна его рождения.

Первые самовары появились в России во второй трети XVIII века. Именно тогда стало возможным рождение этого колоритного памятника отечественной бытовой культуры. Петровские реформы начала XVIII века привели к кардинальным переменам в жизни и быту россиян. Активное освоение рудных богатств Урала в начале столетия, добыча уральской меди в промышленных масштабах вывели страну в число передовых промышленных держав, XVIII век стал «медным веком» России. Любимое дитя «медного века», века расцвета русского художественного металла, самовар стал одним из ярких достижений художественной обработки меди второй половины XVIII—XIX веков и необходимым предметом быта всех сословий россиян.





Самовар. Россия. Последняя четверть XVIII в.  
Латунь, олово, дерево; литье, ковка, чеканка, просечка.

В первой четверти XVIII века, в начальный период развития горнорудной промышленности, становление отечественного медного дела и художественных ремесел сопровождалось приглашением на русскую службу иноземных специалистов и обучением русских за границей. Европейские технологии и опыт мастеров художественных ремесел обогатили новую русскую культуру.

В 1740—1750-е годы — период становления национальной научной и художественной школы. Будущие художники и ремесленники обучались главным образом в учебном центре «художеств» при Академии наук. Основанные практически одновременно с Петербургской Академией наук в 1724 году, «художества» в первое время готовили мастеров-ремесленников для академических «департаментов», обучение художест-

венным ремеслам в эти годы не было подчинено единой системе. Обработкой металла занимались в классах медном, чеканном, литейном, золотых дел мастерства, часового мастерства и инструментальном. Сочетание теории и практики формировало у воспитанников навыки творческой работы, развивало способность к самостоятельному проектированию. Школа «художеств» олицетворяла собою новый этап в развитии Просвещения, когда мастеров обучали дома, в России, они же стремились освоить богатейшее художественное наследие российской и западноевропейской культуры не просто заимствуя иноземные образцы, но творчески переосмысливая увиденное, успешно генерируя оригинальные идеи на основе накопленного полувекового опыта.

Появление самовара в этот исторический период можно расценить как знаковое явление. Вторая треть «медного века» России отмечена особым интересом к прикладным наукам и всевозможным приборам. Не случайно временем рождения российского «самоварящего» сосуда, конструктивную суть которого передает само его название, стала эпоха Просвещения.

Кем, где и когда именно был сконструирован первый российский «самонагревающийся» прибор, не известно. Возможно, в архивных документах еще не найдено ключевое слово, которое соединит всю накопленную информацию об одном из удивительнейших российских творений и позволит сказать, что теперь мы знаем о самоваре все.

Родившись на российской почве, самовар синтезировал в своем облике и устройстве традиции разных культур — античной, западноевропейской и восточной, что было органичным свойством новой русской культуры. Ранние «водогрейные» приборы несут в себе черты влияния либо западноевропейской, либо восточной традиции. Облик самовара предопределило наличие крана и трубы-жаровни для поддержания кипения.

Идея «самонагревающегося» прибора не нова. Водогрейные сосуды, предшественники русского самовара, были известны еще во времена античности. К ним относится бронзовый прибор для кипячения воды, которой разбавляли вино, — автепс, с квадратной открытой площадкой для разведения огня и сосудом в виде вазы с краном на трех ножках-лапах. На Востоке издавна бытовали приборы для горячих блюд — бульона или супа, с жаровой трубой и поддувалом сродни китайским сосудам «Хо-Го» в виде металлической или фарфоровой чаши. Среди римских сосудов, найденных при раскопках в Помпеях, наиболее близким нашему самовару по форме, пожалуй, можно считать вазу на ножках-лапах с краном, но этот предмет не был связан с традицией чаепития, сложившейся на Востоке. При сравнении устройства различных водогрейных приборов можно заметить, что в самоваре использован конструктивный принцип восточного сосуда с трубой-жаровней, наполняемой углями, с решеткой и поддувалом. Однако по своему назначению и этот сосуд не связан на Востоке с церемонией чаепития, в которой там использовались специальные кувшины и чайники, а чай заваривали в чашках. Типологически и констру-



Самовар-кухня. Россия. Вторая половина XVIII в.  
Медь; ковка, чеканка, лужение.

ктивно-функционально восточный сосуд в форме чаши для горячей пищи аналогичен одному из самых ранних видов отечественных «самоварящих» приборов — самовару-кухне с жаровой трубой по центру чашевидного корпуса.

Были и другие образцы для заимствований. Концом XVII — первой половиной XVIII века датируются крупные оловянные кружки для вина, обычно немецкого производства. У некоторых из них есть латунный кран, такой же, как у самовара. Идея крана как необходимой детали для сосудов большой емкости могла быть заимствована русскими мастерами при посещении ими домов иноземцев, приглашенных в Россию в годы царствования Петра I.

Близкий родственник самовара — сосуд, который из-за внешнего сходства часто путают с самоваром даже некоторые знатоки русской водогрейной машины. Среди привозной дворцовой серебряной утвари западноевропейского производства в начале XVIII века появляются модные сосуды-«фонтаны» со специальной трубой, наполняемой льдом для охлаждения содержимого. В них подавались новые для России напитки — вино, а затем шампанское. Внешне такой сосуд имеет вид орнаментированной вазы с краном и очень напоминает самовар, отличаясь от него лишь конструктивными особенностями.

Помимо иноземных изделий, творческий опыт российских мастеров обогащал и пробуждавшийся интерес к традициям других народов. Для первой половины XVIII века было характерно увлечение искусством античности и произведениями восточных художественных ремесел — китайскими, японскими, турецкими. Но мода распространялась не только на изделия декоративно-прикладного искусства, под ее влиянием возникли новые традиции и в повседневной жизни.

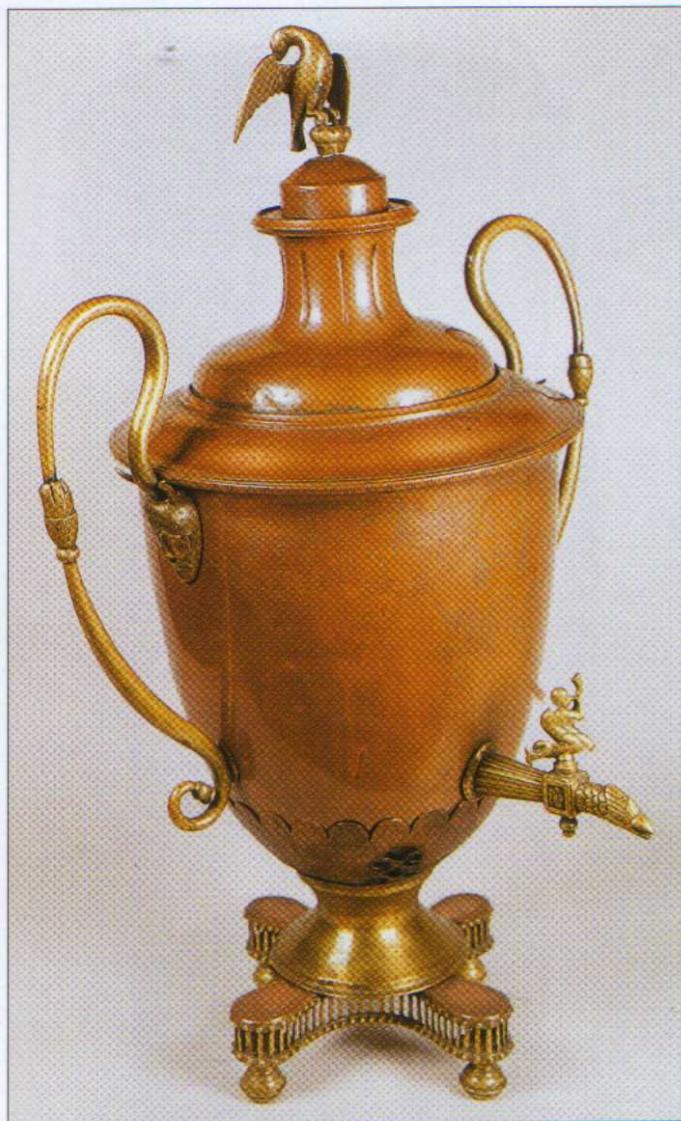
В начале XVIII века благодаря ввозу китайского чая в российский быт вошла традиция чаепития. С середины XVIII века самовар занял заметное место в российской чайной церемонии. Чайная торговля в XVIII столетии была одним из самых выгодных коммерческих предприятий. С устройством в 1747 году в Сибири слободы Кяхты чай, ввозившийся из Китая караванами, приобрел особое название — «кяхтинский» и получил широкое распространение в Сибири и восточной части Европейской России. Существовал и другой путь доставки чая, морской, через порт Кантон, отсюда и название — «кантонский» чай, но маршрут через Кяхту оставался основным до 1860-х годов.

Из двух столиц главным потребителем чая была Москва, Санкт-Петербург ей заметно уступал. Вторым крупнейшим рынком стал Нижний Новгород с его знаменитой ярмаркой, за ним следовали Ирбит, где тоже устраивались ежегодные ярмарки, Казань, Пермь, Кунгур. Пограничная чайная торговля между

Самовар. Россия, Урал. Конец XVIII в.  
Латунь, дерево; литье, ковка, чеканка, просечка.







Самовар. Россия. Первая четверть XIX в.  
Медь, латунь; литые, ковкая, чеканка, просечка.

двумя слободами — русской Кяхтой и китайской Маймачен — носила меновой характер. Любопытно, что в списке меновых товаров фигурировала и «медь полосовая и в поделках».

Таким образом, в XVIII веке в Сибири перекрещиваются пути отечественной меди, из которой делали самовары, и экзотического напитка — чая, полюбившегося россиянам не меньше традиционных меда, пива и кваса. Возглавляет же символическую триаду создавший самовар человек нового времени, с его жаждой знаний, творческой энергией и умением использовать новые технические возможности.

Впервые слово «самовар» упоминается в архивных источниках 1745—1746 годов. Эти свидетельства связаны с двумя регионами — Уралом и Северо-Западом России. Самые ранние, датированные 1760-ми годами образцы изготовлены на Урале. Сейчас трудно судить о том, как выглядели ранние самовары 1740—1750-х годов, поскольку в письменных источниках отсутствует их описание.

В связи с предысторией самовара представляют интерес два вида уральской медной утвари 1730-х годов: «кубы винокуренные с трубами» («кубы винные с колпаками и трубами») и «казаны с трубами». Куб («кубыня») и казан (от татарского «котел»), согласно словарю В. Даля, — сосуды, связанные с производством вина. В описи изделий демидовских заводов 1730-х годов оба сосуда упоминаются как имеющие трубу, которая, по всей видимости, является главной конструктивной их частью (у Даля же о трубах в обоих случаях нет ни слова). По-видимому, речь идет о принципиально новом приборе «с трубой», который не получил еще в то время оригинального названия и именовался «казаном» и «кубом» из-за формы, заимствованной у традиционных видов посуды. Под трубой, очевидно, подразумевается наполняемая углями труба-жаровня — главная деталь «самоварящего» прибора. Других питьевых сосудов с трубой, кроме упомянутых выше серебряных «фонтанов» для вина, в то время не было.

Известно, что для переноски сбитня, традиционного русского напитка из меда и пряных трав, использовались высокие круглые сосуды — баклаги. Напиток употреблялся в горячем виде, поэтому для продавцов сбитня, разносивших его по ярмаркам и базарам, сосуд с устройством для длительного поддержания высокой температуры был просто незаменим. Уличных торговцев с чайниками сбитня изображали в фарфоровой



Самовар-чайник. Россия, Нижегородская губерния (?).  
Рубеж XVIII—XIX вв. Медь, дерево; ковкая.



пластике и на лубочных картинках начала XIX века. Такие красномедные самовары-чайники, датируемые второй половиной XVIII века, именуются обычно «сбитенниками». Отличаясь от классического самовара некоторыми особенностями конструктивной схемы, сбитенники, на наш взгляд, являлись более поздним вариантом самовара-чайника уральского производства, предназначенного для чаепития.

Внешне такой самовар имеет типологические черты чайника — круглый корпус, носик, поддон и ручку, но отличается от него большим размером и наличием поддувала в виде прорезных фигурных отверстий в основании тулова. Внутри этого «чайника» — жаровая труба, позволяющая отнести сей сосуд к самоварам. Чайники подобной приземистой круглой формы обычно называют английскими. И это правильно, поскольку именно с этим типом сосуда, появившимся в Англии в 1670 году, связывается своеобразие английского национального стиля.

Правда, форма первых английских чайников последней трети XVII века — дынеобразная, с широкими гранями, тяготеющая к вертикальному построению. Круглый чайник, авторское произведение французского мастера Поля Ламери, гугенота, покинувшего родину в период религиозных войн и прославившего своим искусством Англию, приобрел необычайную популярность в 1730-е годы. Большинство круглых заварных чайников уральского производства с клеймами 1740-х годов, с плоской крышкой и деревянной ручкой, — почти точная копия английского варианта. Они отличались лишь гладкой поверхностью и включением барочного орнамента в декор. Чайники для заварки чая стали также модным предметом серебряной посуды в 1730-е годы. Русские самовары-чайники, в противовес сдержанным орнаментальным формам английских, получили пышный чеканный декор по корпусу. Такие новомодные вещи бытовали в эти годы в высших слоях общества, где в первую очередь привилась привычка к чаепитию.

Обратимся теперь к происхождению слова «самовар». Общепринятая его этимология — образование из двух слов «сам» и «варить». Другая версия, которая тоже, вероятно, имеет право на существование, основана на созвучии слова «самовар» с татарским «санабар» (чайник). Известно, что самым ранним видом среди самоваров, связанных с ритуалом чаепития, был самовар в форме чайника, датируемый 1760-ми годами. Функция чайника в чайной церемонии у восточных народов определялась традицией. Восприняв форму чайника, самовар стал играть и сходную с восточной традицией роль в церемонии чаепития. Не исключено, что в разговорной речи, особенно в простонародной среде, употреблялись в качестве синонимов оба слова.

Тем не менее в первых письменных свидетельствах 1740-х годов, касающихся русской водогрейной машины, уже встречается слово «самовар». Казан с трубой,



Самовар-чайник на ножках-«лапах». Россия, Урал. 1760-е гг.  
Латунь, дерево; литье, ковка, чеканка.  
Чайник. Россия, Урал. 1740-е гг.  
Латунь, дерево; ковка, чеканка.

по всей очевидности, относится к самовару. Известен еще один ранний вид самовара уральского производства: круглый, с высокой «узкогорлой» крышкой, похожий на английские «чайные сосуды» 1740—1770-х годов. Таким образом, кроме самовара-чайника во второй трети XVIII века бытовали самонагревающиеся сосуды иной формы, но с аналогичной функцией «сам варит», которая, вероятнее всего, и определила происхождение слова «самовар».

Производство самоваров налаживается почти одновременно на Урале, где добывалось основное сырье — медь, а также в старинных центрах металлообработки — Москве и Туле. На Урале, новом центре русской металлургии, самовар появился несколько раньше. Письменные упоминания о производстве здесь приборов, названных самоварами или идентифицируемых нами как самовар, относятся, как уже упоминалось, к 1730-м, 1740-м годам. Самые ранние образцы самова-

по всей очевидности, относится к еще один ранний вид самовара уральского производства: круглый, с высокой «узкогорлой» крышкой, похожий на английские «чайные сосуды» 1740—1770-х годов. Таким образом, кроме самовара-чайника во второй трети XVIII века бытовали самонагревающиеся сосуды иной формы, но с аналогичной функцией «сам варит», которая, вероятнее всего, и определила происхождение слова «самовар».

Производство самоваров налаживается почти одновременно на Урале, где добывалось основное сырье — медь, а также в старинных центрах металлообработки — Москве и Туле. На Урале, новом центре русской металлургии, самовар появился несколько раньше. Письменные упоминания о производстве здесь приборов, названных самоварами или идентифицируемых нами как самовар, относятся, как уже упоминалось, к 1730-м, 1740-м годам. Самые ранние образцы самова-

самовару. Известен уральского производства «чайник» с плоской крышкой, похожий на английские «чайные сосуды» 1740—1770-х годов. Таким образом, кроме самовара-чайника во второй трети XVIII века бытовали самонагревающиеся сосуды иной формы, но с аналогичной функцией «сам варит», которая, вероятнее всего, и определила происхождение слова «самовар».

Производство самоваров налаживается почти одновременно на Урале, где добывалось основное сырье — медь, а также в старинных центрах металлообработки — Москве и Туле. На Урале, новом центре русской металлургии, самовар появился несколько раньше. Письменные упоминания о производстве здесь приборов, названных самоварами или идентифицируемых нами как самовар, относятся, как уже упоминалось, к 1730-м, 1740-м годам. Самые ранние образцы самова-

Обратимся теперь к происхождению слова «самовар». Общепринятая его этимология — образование из двух слов «сам» и «варить». Другая версия, которая тоже, вероятно, имеет право на существование, основана на созвучии слова «самовар» с татарским «санабар» (чайник). Известно, что самым ранним видом среди самоваров, связанных с ритуалом чаепития, был самовар в форме чайника, датируемый 1760-ми годами. Функция чайника в чайной церемонии у восточных народов определялась традицией. Восприняв форму чайника, самовар стал играть и сходную с восточной традицией роль в церемонии чаепития. Не исключено, что в разговорной речи, особенно в простонародной среде, употреблялись в качестве синонимов оба слова.





Самовар-кофейник. Россия. Первая четверть XIX в.  
Латунь; литые, ковкие, просечка.



менное появление в этих центрах нового предмета обихода во многом определялось традиционными контактами между старинными центрами и бурно развивавшимся горно-металлургическим Уралом, которым способствовали прогресс рыночных отношений и улучшение путей сообщения. В 1740-е годы Москва соединилась с Уралом Сибирским трактом. В Северной столице пристальное внимание мастеров новая водогрейная машина привлекла позже, на рубеже XVIII—XIX веков, сведения о первых самоварных фабриках в Санкт-Петербурге относятся к 1810-м годам.

В последней трети XVIII века самовар обрел свой окончательный и узнаваемый облик, с которым российский человек связывает понятие «самовар». Вертикальная ориентация корпуса разной формы, наличие крана с ключом, поддувала, поддона, ручек с держателями, крышки, конфорки и колпачка-заглушки на жаровую трубу — вот признаки, позволяющие безошибочно определить отечественное творение. Этот тип русской водогрейной машины, произведения сугубо национального, связан прежде всего с Тулой, которая со временем обрела славу «самоварной столицы». В старинном центре металлообрабатывающей промышленности сложились наиболее благоприятные условия для развития этого промысла, которым занимались, в основном, высококвалифицированные мастера-кустари.

Свои региональные особенности имели все известные центры производства самоваров. Это — тема особого разговора. Вообще «самоварная» тема широка и многогранна. Такие вопросы, как технология и история создания самовара, эволюция форм, разнообразие видов и деталей, маркировка производителей, ареал социального бытования, остались за рамками этой статьи.

Самовар можно по праву считать творением эпохи барокко, возникшим на пике эволюции этого художественного стиля. Ранние образцы самоваров-чайников — лучший тому пример. Реформы Петра I в горном деле подготовили почву для расцвета искусства художественной меди в годы правления его дочери, Елизаветы Петровны. Не случайно история русского самовара начинается именно в этот период, а спустя столетие он становится для каждого русского человека чем-то большим, чем просто водогрейный прибор, — символом семейного уюта и домашнего очага.

В музейных собраниях и частных коллекциях сохранились образцы самоваров, выполненных по специальным заказам. Профессиональные художники в соответствии с господствующими стилистическими направлениями придавали традиционному самовару новые формы. Но даже со стандартизацией производства, когда человеческий фактор в создании предмета сводится к минимуму и выпуск самоваров приобретает характер массовой, широко тиражированной продукции, многокомпонентный прибор, за счет вариативности деталей, не утратил своего обаяния и всенародной любви.

Самовар, это «певучее» творение российских мастеровых, стал символом национального своеобразия, составной частью национальной традиции и культуры.

**Лариса ПЕТРОВА**

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



# Почем самоварное золото?

Самовар сегодня находится на пике интереса не только у отечественных коллекционеров, но, как один из символов России, привлекает все большее внимание любителей русской истории за рубежом. Самой большой самоварной «ярмаркой» в наше время остается Москва, где можно в среднем за \$100—200 приобрести комплектный самовар рубежа XIX—XX веков, чаще всего тульский. Именно в это время, в 1910-е годы, самоварное производство в Туле достигло наивысшей точки развития. Рынки сбыта, завоеванные «самоварной столицей» в 1870-е годы, расширяются за счет экспорта в начале XX века во многие, прежде всего восточные страны. Кроме популярных в то время форм — обыкновенного фасона, «рюмки», «банки» и «шара», известны самовары в виде восточного сосуда кумгана, представленные в коллекциях, как правило, единичными экземплярами.

Среди изделий известных тульских фирм конца XIX—начала XX века в поле зрения эксперта обычно попадают стандартизированные образцы фабрик Баташевых, Воронцовых, Тейле, Шемариных, реже — Ванькиных, Гудковых, Капырзиных, Медведевых. Причем среди знаменитых «баташевских» самоваров чаще всего встречаются изделия фабрики В.С.Баташева с поздней маркировкой — «Товарищество Паровой самоварной фабрики наследников В.С.Баташева в Туле» и поставщиков императорского Двора «Торгового Дома Б.Г.Тейле с сыновьями», имевших собственную фабричную марку. Между фабрикантами Тейле и фирмой наследников Василия Степановича Баташева шла постоянная конкурентная борьба, поэтому в целом самовары этих фирм отличались высоким качеством, что обеспечивало им широкий сбыт.

Представляют интерес самовары фабрики «Братьев Воронцовых», с усложненной разработкой поверхности (грань конусом, елкой, стрелкой), полной комплектности, соответствующие образцам торгового каталога начала XX века. Среди множества сохранившихся изделий этой фабрики изредка встречаются небольшие самоварчики, известные под названием «тет-а-тет». У Воронцовых и Сомовых особенно ценились фигурные томпаковые самовары (сплав меди с цинком красноватого оттенка), нечасто встречающиеся в наше время на самоварном рынке. Продукция фабрики Шемариных отличалась массовостью и дешевизной. Большинство сохранившихся образцов имеют идентичную маркировку клейм. Самоварная династия Медведевых обычно представлена изделиями с клеймом Ивана Ивановича Медведева.

Эти и многие другие мастера наследовали и совершенствовали основы самоварного дела, заложенные в Туле мастерами-оружейниками. Первыми владельцами частных самоварных предприятий были Назар Лисицин и

Василий Медведев. События 1812 года способствовали росту частной мануфактуры, увеличив список предпринимателей. В это время известны самоварные заведения Василия и Ивана Ломовых, Егора Вешникова, Ефима Курашова, Лялина, Салищева.

В 1820-е годы появилось около 20 самоварных фирм, самыми известными из которых были принадлежавшие Маликовым, Черниковым, Чегинскому.

Раннее производство самоваров (1760-е годы) в Москве связано с именами А.Шамова и И.Никитина, но на сегодняшний день не выявлено образцов с клеймами этих мастеров.

Внимание специалистов и коллекционеров в первую очередь привлекают самовары с клеймами. Маркировка обычно наносилась на переднюю стенку корпуса, подставки и поверхность крышки. Даже среди образцов массового тиража конца XIX — начала XX века может встретиться редкое клеймо, дополняющее информацию о самоварных предприятиях России. Атрибуция клейм является важным историческим аспектом собирательства.

Интерес к жаровому самовару как предмету коллекционирования может быть различным. Взгляд на самовар как на произведение сугубо художественное стимулирует коллекционера на поиски типологически редких видов — самоваров-чайников и самоваров-кухонь — жемчужин любого собрания, штучных и заказных предметов, а также самоваров с декором из накладного серебра или его заменителей, модных в 1840—1850-е годы, когда самовар уже стал неотъемлемой частью российского быта, но все еще был предметом роскоши. В целом, к редчайшим и самым ценным образцам относятся самовары второй половины XVIII века и первой половины XIX века московских, петербургских и тульских фабрик, приобретать которые становится все сложнее.



1.



2.



3.

1. Клеймо мастера Ионы Кузнецова.  
2. Клеймо неизвестного мастера.  
3. Клейма уральского производства.





Самовар. Россия, Москва. 1819 г. Мастер Иона Кузнецов.  
Латунь, дерево; литье, ковка, чеканка, просечка.

Для того чтобы коллекция считалась полной и включала все многообразие видов «русской водогрейной машины», в ней должны быть представлены самовары-кофейники, которые появились в России в конце XVIII века и на протяжении следующих полутора веков сохраняли специальное устройство в виде съемной рамы, выгнутой обычно по форме корпуса, с подшитым к ней холщовым мешочком. Необходимо обратить внимание еще на одну разновидность — дорожные самовары со съемными ножками, стоимость которых возрастает при наличии клейма, особенно если предмет связан с иным, кроме Тулы, центром самоварного производства.

За последние годы антикварный рынок ни разу не был украшен появлением самоваров последней трети

XVIII века в виде вариантов декоративных ваз, которые являются чрезвычайно ценным предметом коллекционирования. Крайне редко, но все же появляются интересные формы первой трети XIX века. Обычно это — самовары в виде ампирных ваз разного размера и разной степени сохранности, стоимость которых колеблется от \$1 500 до 5 000. В этой группе, без сомнения, есть редкие образцы, главные критерии ценности которых — наличие клейма, даты, резной владельческой монограммы или надписи, включение в декор скульптурной пластики, оригинальность деталей и их вариантность. Имеет значение и материал — латунь, медь или их комбинированное сочетание. На цену самовара влияет наличие одного из перечисленных признаков или их совокупность и, прежде всего, состояние сохранности. Очень редкую разновидность с росписью по медной основе следует отнести к эксклюзивным образцам. Приобретение в коллекцию самоваров с этими особенностями — всегда удача, тем более при разумном соотношении раритетности предмета и его стоимости.

Отношение к самовару как символу русского быта у россиян и иностранцев, скорее, связывается со стандартизированными образцами второй половины XIX века. Рассчитанные на широкий сбыт в среде малоимущей части населения России недорогие самовары простых форм служили еще и средством заработка в «чайном промысле». Использувавшиеся не одним поколением, они сильно изнашивались и поэтому редко доходят до нас в хорошем состоянии. Латунная поверхность тускнеет, покрывается со временем вмятинами и множественными царапинами. Никелированное покрытие, применявшееся в отделке самоваров с 1870-х годов, редко сохраняется без потертостей и утрат. Деревянные прихваты («хватки») изнашиваются, появляются сколы и трещины, иногда в силу хрупкости материала они бывают утрачены. Внутреннюю поверхность покрывает сильная накипь на стенках корпуса, полуда которых часто изношена. Съемные и свинчивающиеся детали самовара (заглушка, конфорка, крышка, ключ крана, «паровичок», «хватки» на крышке) также часто отсутствуют. Утрата отдельных деталей и значительные повреждения такого рода самоваров практически полностью лишают их музейного значения (если только на них нет неизвестных клейм или они не представляют собою редкие варианты известных производств). Такие самовары конца XIX — начала XX века приобретают в качестве сувениров. Для придания предмету товарного вида поверхность их полируют, при этом утрачивается естественная патина и первоначальное фабричное покрытие.

Предметом коллекционирования являются подчас не только самовары как таковые, но и их детали. Это связано с историческим обаянием самовара как предмета рукотворного, при изготовлении которого применялись различные способы художественной обработки металла, прежде всего меди. Ее пластичные свойства и неистощимая фантазия мастеров превратили самовар в неповторимое произведение русского прикладного искусства, не утратившее своеобразия даже в эпоху массового фабричного производства второй половины XIX века.

Л.А.



# Книжки-малышки и художники-великаны

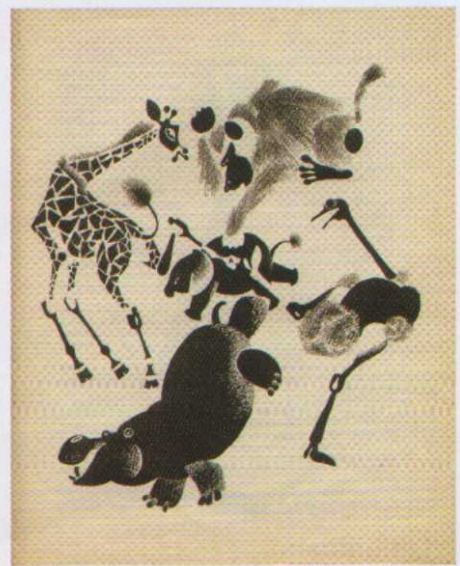
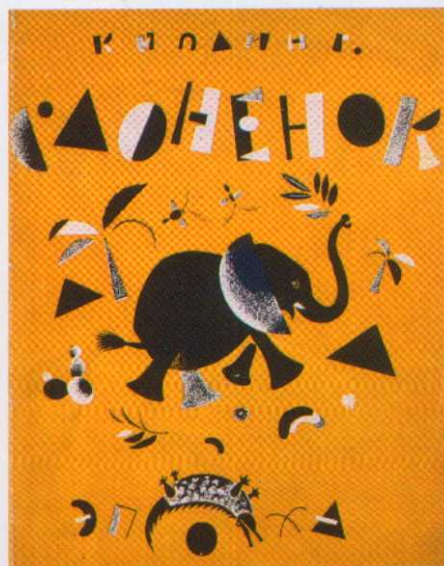
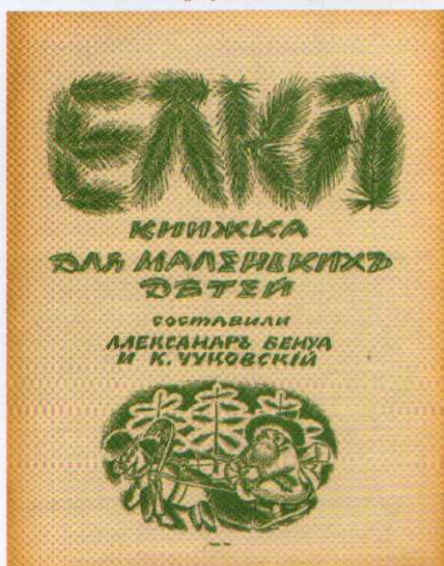


*Эстетику и идеологию отечественной детской книги 1920-х — 1930-х годов прошлого века определили два творческих тандема — Маршак и Лебедев, Чуковский и Конашевич.*

Одним из наиболее значительных художников в истории русской детской книги с первых лет XX века был Владимир Васильевич Лебедев. С 1910 года он работал в детском журнале «Галчонок». В 1917 году его рисунки появились в альманахе «Елка», изданном Максимом Горьким. В это же время он сделал и свою первую книгу для детей

— арабскую сказку «Лев и Бык», которую, в переработке С.Кундрюшкина, в 1918 году выпустило петроградское товарищество «Огни». В начале 1920-х годов искусство русской книжной иллюстрации заметно разделилось на две школы — ленинградскую и московскую. В.В.Лебедев стал одним из выдающихся мастеров Ленинградской школы.

Большое внимание привлекла к себе книжка Джозефа Редьярда Киплинга «Слоненок» с иллюстрациями Владимира Лебедева, выпущенная в 1922 году издательством «Эпоха». Веселые, динамичные рисунки В.В.Лебедева прекрасно передают юмор сказки Киплинга, складываются в озорную, удивительную игру. Внушительные объемы Бегемотихи и







Слоненка, мягкость пуха Страусихи, упругая поза Жирафа, натуралистическая грубоватость шерсти Павлиана — все эти черты индивидуальности каждого персонажа подчеркнуты соответствующими его образу и характеру выразительными средствами. В этой книжке художник достиг высочайшего мастерства и стал одним из ведущих мастеров ленинградской школы детской книжной графики 1920—1930-х годов.

Разносторонний художник, постоянно ищущий новые способы графической выразительности, В.В.Лебедев много и сосредоточенно работал с натурой, делал массу эскизов с натуры. В то же время он брался за разработки новых художественных форм. Конструируя абстрактные, беспредметные рельефы, исследуя фактуры и цвета в масляной живописи и в коллажах, В.В.Лебедев последовательно, упорно овладевал техникой «нового искусства», осваивал арсенал его приемов. Стремясь создавать четкие и убедительные образы, художник пытался проникнуть в сущность конкретной творческой задачи, отыскать новые, наиболее эффективные, изобразительные средства ее решения.

В 1922 году в том же издательстве «Эпоха» В.В.Лебедев выпустил детскую книжку «Приключения Чуч-ло», в которой старался расширить возможности более полного контакта с маленьким читателем и зрителем.

Стремясь приблизиться к непосредственности детского восприятия книги, художник сделал ее так, как, по его мнению, сделал бы книгу сам ребенок. Сюжет, придуманный им самим в духе детской небылицы, был основан на невероятных приключениях огородного чучела. Конструкция книжки предельно проста: слева, на развороте — нарисован-

ный «по-печатному» текст, справа — яркий карандашный рисунок. Автолитографическая техника позволила художнику создать ощущение легкости, непосредственности и в то же время дать возможность маленькому читателю-зрителю «войти» в работу художника, понять, «что было костяком рисунка и как шла его стройка».

Иллюстрации В.В.Лебедева органично вписывались в живую ткань детской книги, отличались большой выразительностью, непосредственностью и простотой. Видимо, в этом сказалось влияние палеолитических, наскальных рисунков, изучением которых художник занимался для того, чтобы проникнуть в детское восприятие мира: в то время популярна была идея об аналогии детства и «детства» человечества.

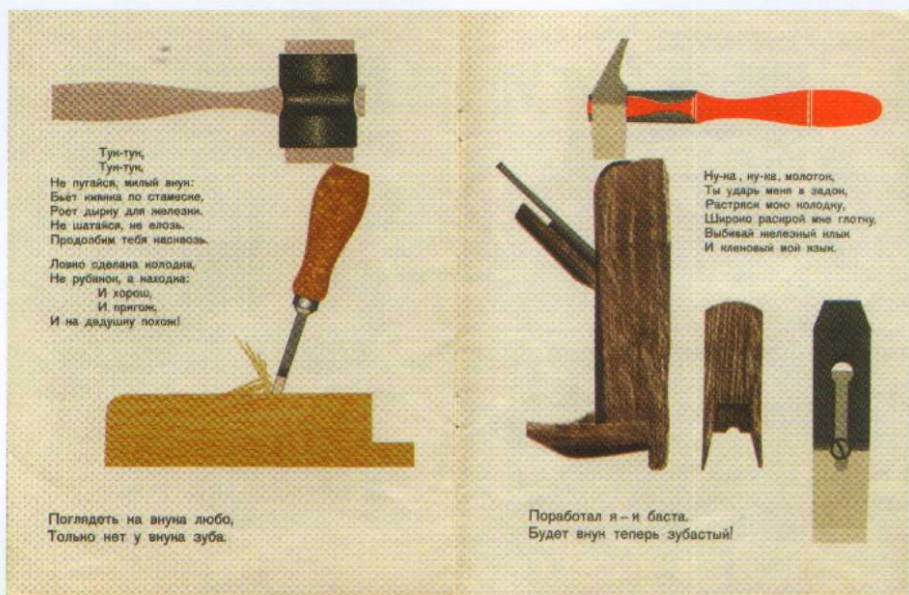
Критики были единодушны в оценке успехов Лебедева, однако они до сих пор неоднозначно оценивают работы этого выдающегося художника детской книги. Так, например, советский исследователь Элла Ганкина, автор монографии, посвященной русским художникам детской книги, писала: «Лебедев не мог избежать осуждения в тщетности имитировать разум ребенка своими неудачными попытками — иллюстрациями к книге «Приключения Чуч-ло».

Другой критик — Юрий Герчук — считал эксперимент В.Лебедева плодотворным и успешным, полагая, что «...справедливо для этой очень вредной книги указать рядом на другие смелые эксперименты в то же время, как «Сказ грамотным детям» П.Митурича, и «Сказ про два квадрата» Эль Лисицкого».

Первые стихи С.Я.Маршака появились несколькими годами позже знаменитого «Крокодила» К.И.Чуковского. Вышедшие в 1922 году







Тук-тук,  
Тук-тук,  
Не путайся, милый внуч,  
Бьет киянка по ставоске,  
Роет дырку для желези.  
Не шатайся, не алозь,  
Продобим тебя наснаозь.  
Лосно оделана нолодана,  
Не рубанок, а находна:  
И хорош,  
И пригож,  
И на дадушну похоти!

Поглядеть на внуча любо,  
Тольно нет у внуча зуба.



Ну-на, ну-на, молоток,  
Ты ударь меня в задок,  
Разгряси мою нолодну,  
Широко раскрой мне тлодку.  
Выбейте железный илэк  
И кленовый мой язык.

Поработал я — и баста.  
Будет внуч теперь зубастый!

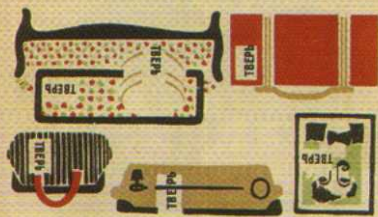


«Детки в клетке» закрепили за уже известным тогда поэтом С.Я.Маршак репутацию мастера детской литературы. Как и К.И.Чуковский, С.Я.Маршак использовал русский и английский детский фольклор. Его поэзия получила энергию от живой разговорной детской речи. Сопровождаемые рисунками В.Лебедева, стихи С.Я.Маршака были более конкретны и реалистичны, предметны. Они звучали злободневно и даже «деловито». Образами новаторской, смелой, современной книжки-картинки стали «Цирк», «Мороженое», «Вчера и сегодня», «Сказка о глупом мышонке», «Как рубанок сделал рубанок». Создавая их, художник не был лишь иллюстратором



Как только приехали в Тверь,  
Открыли багажную дверь  
И стали носить в экипаж  
Приехавшей дамы багаж:  
Диван,  
Чемодан,  
Саквояж,  
Картину, корзину, картонку,  
А сзади вели собачонку.

Собака-то как зарычит,  
А барыня — как закричит:  
— Разбойники! Воры! Уроды!  
Собака — не той породы!  
Швырнула она чемодан,  
Ногой отпихнула диван,  
Картину,  
Корзину,  
Картонку...  
— Отдайте мою собачонку!



или украшателем. «Наряду с литератором — поэтом или прозаиком, он может с полным правом и основанием считаться их автором: сколько своеобразия, тонкой наблюдательности и уверенного мастерства вносит он в каждую книгу», — писала о работах В.Лебедева 28 мая 1961 года газета «Литературная жизнь». Художник изменял свой стиль в соответствии с требованиями темы и делал это, не колеблясь. Одной из первых его работ для издательства «Радуга» была книжка «Цирк», изданная в 1924 году. Стихи, которые сопровождали предварительно выполненные В.Лебедевым рисунки, написал для нее С.Я.Маршак. Для того чтобы изобразить цирковое представление в ясной и привлекательной манере, художник в этой работе развивал плакатный, почти кричащий стиль. Показывая в книжке «Цирк» веселую, увлекающую феерию циркового представления, В.Лебедев каждую книжную страницу, начиная с обложки, решил по принципу схематичного, плоскостного рисунка, сбалансированного стихотворными строчками, набранными крупным шрифтом. Так мог бы выглядеть броский, выразительный цирковой плакат. При этом целостность книги достигается объединяющим цветовым и общим композиционным ритмом. Подобно фигурам на плакатах, персонажи на рисунках В.Лебедева имеют индивидуальные черты, указывающие на их функциональные особенности, что усиливает их образные характеристики. Особый цирковой мир в рисунках В.Лебедева — это нечто неожиданное, экзотическое, невозможное в обычной жизни, но становящееся реальным на арене цирка, а артисты показаны эксцентричными существами, облаченными порой в очень ярко раскрашенные и динамичные одежды.

Художник применял цвет не только для декораций или украшения. Цирковое действие В.Лебедев передает «...динамикой ярких цветовых плоскостей, используя ритм и пластику контрастных и красочных пятен, их упрощенную, упруго-напряженную, но не геометризованную до сухости форму».

В его работах цвет всегда функ-



ционален, всегда работает на конкретную цель. Книжка «Мороженое», созданная художником в соавторстве с С.Я.Маршаком в тот же период, что и «Цирк», построена на контрасте в цвете между холодом мороженого и жарой летнего полдня. В ярких, наполненных цветом литографиях холод и жара ощущаются четко и альтернативно. Они изящно соответствуют веселым ритмам стихов Маршака. Шарообразный, как бы составленный из геометрических фигур толстяк, пышущий красным жаром, жадно поглощает мороженое и превращается в посиневшего снеговика. В.В.Лебедеву удавались сатирические образы, вот и в этой работе толстяк воспринимается как карикатура на франтоватого нэпмана. К радости босоногой детворы, наблюдавшей за толстяком и его превращением, тут же, на опаленной солнцем улице, в середине лета, затевается игра в снежки. Другой совместной работой поэта и художника была книжка «Вчера и сегодня», посвященная теме конфликта, столкновения старого и нового. С.Я.Маршак и В.В.Лебедев опубликовали ее в «Радуге» в 1925 году.

В стихах и рисунках этой книжки «спорят» вещи вчерашнего и сегодняшнего дня: свеча и электрическая лампа, гусиное перо и пишущая машинка, коромысло и водопровод. Стилистически противопоставляя старое и новое, авторы представили старое в карикатурной, насмешливой манере, а новое показали в энергичном, плакатном стиле, напоминая не только плакаты самого В.В.Лебедева, но и «Реклам-конструктора» А.М.Родченко. В этой книге противопоставлены не только вещи и эпохи, но и отношение к



ним людей, в основном представитель «нового мира».

Интерпретация В.В.Лебедевым другой сказки С.Маршака «Как рубанок сделал рубанок», изданной в 1927 году, была еще более предметной, материальной. По всем страницам книги художник с большой тщательностью изобразил столярные инструменты. Они представлены в точных деталях, крупно, обстоятельно, почти как в настоящем техническом руководстве, показаны так отчетливо, что «просятся в руки». Фактура и текстура материалов, из которых они сделаны, разработаны художником достоверно, даже натуралистично.

В этой «индустриальной», «производственной» сказке предметы выглядят как друзья и помощники. В следующей совместной книжке С.Я.Маршака и В.В.Лебедева — «Багаж» — все вещи, напротив, выглядят как враги. Багаж дамы: «диван, чемодан, саквояж, картина, корзина, картонка и маленькая собачонка» — атрибуты буржуазной жизни, вещи чуждого быта. Впервые эта книжка была издана в 1926 году. В дальнейшем В.В.Лебедев несколько раз перерабатывал ее для последующих изданий. Для него была очень важна актуальность, жизненность образов, их правдивость. На страницах книжки, изданной в 1935 году, предметы расположены «неправильно», как инструменты в «Рубанке». Они собраны в кучу, падают, переворачиваются, ломаются. Художник изобра-







жает их с пренебрежительной иронией, так же, как он показывает и буржуазную владелицу этих вещей, даму из «бывших».

Два тонких альбома, короткие книжки-картинки без текста — «Охота» и «Верхом на лошади» — были созданы В.В.Лебедевым примерно в те же годы. Автолитографии, вошедшие в книжку «Охота», сделаны художником для «Радуги» в 1924 году.

Альбом «Верхом на лошади» вышел в ГИЗе в 1928 году. Различие сюжетов и графических приемов не мешает видеть в обеих этих работах художника чистоту и целостность композиционного ритма.

Белое поле страницы в «Охоте» превращается то в полярный ландшафт Гренландии, то в жаркую африканскую саванну или заснеженную русскую тайгу. Страницы альбома «Верхом на лошади» словно становятся причудливо освещенной цирковой ареной. Среда, в которой происходит изображенное на картинке действие, передана художником не упрощенно, а обозначена пластикой образов, их атрибутами.

Почти все книжки В.В.Лебедева были экспериментами, и, как правило, экспериментами не только успешными, но и открывающими новые направления в искусстве оформления книги, в графической культуре. Он обладал широким художественным кругозором, умением безошибочно выявлять основные, принципиально важные моменты содержания текста. Внимательно и бережно относился к творческой индивидуальности других художников. Все эти качества делали его не только ярким и самобытным мастером, но и выдающимся художественным редактором книг для детей. Вместе с С.Я.Маршаком В.В.Лебедев с середины 20-х годов возглавлял детскую секцию Ленинградского отделения ГИЗа, заведывая иллюстративной частью. Успешная деятельность этой секции привела к созданию в начале 1930-х годов самостоятельного издательства «Детгиз». При этом и С.Я.Маршак, который был назначен главой издательского отдела, и



В.В.Лебедев сумели привлечь к работе молодежь. С «Детгизом» начали сотрудничать такие талантливые художники, как Алексей Пахомов, Михаил Цехановский, Евгений Эвенбах, а несколько позже, на рубеже 30-х годов, Евгений Чарушин, Виталий Курдов, Юрий Васнецов. Эти художники, вместе с признанными мастерами старшего поколения, такими, как Николай Лапшин, Николай Тырса, Вера Ермолаева, стали не только коллегами по работе в издательстве, но и товарищами, творцами новой детской книги. Они могут быть отнесены к неформальной «школе Лебедева».

**В**ладимир Михайлович Конашевич — известный книжный график. На оформленных им детских книгах воспитано не одно поколение. Возможно, он проиллюстрировал книг для детей больше, чем какой-либо другой художник. С точки зрения значимости для жанра его можно сравнить, пожалуй, только с таким же известным графиком-иллюстратором детских книг, как В.В.Лебедев.

Как и у В.В.Лебедева, отношение к работе у Владимира Михайловича Конашевича было высоко интеллектуальным. Волшебный мир его иллюстраций возник не сразу. К его постижению художник шел «долгим путем исканий и сомнений».

Мгновенно очаровывающие рисунки Конашевича открывают праздничный, яркий, веселый сказочный мир, существующий, к нашему изумлению, рядом с нами, рядом с миром взрослых. Эстетическая система «Мира искусства», ее органическая связь с мировой культурой





сыграли значительную роль в формировании художественного мировоззрения раннего В.М.Конашевича.

Его первыми книжками были «Азбука в картинках» и «Разовая азбука», вышедшие в 1918 году. Обе эти книжки следовали канонам объединения «Мир искусства». Мастерство молодого художника положительно оценил «патриарх» «Мира искусства» А.Н.Бенуа.

По-видимому, именно по его рекомендации В.Конашевич получил приглашение работать для издательства З.И.Гржебина. Здесь были опубликованы в самом начале двадцатых годов его пестрая книжка-картинка «Всякая всячина», а также несколько сказок и рассказов с его иллюстрациями.

Эти публикации, изящные и качественно отпечатанные, усилили репутацию В.М.Конашевича как талантливого продолжателя традиций «Мира искусства». Вместе с тем он не был формально ограничен рамками этого объединения. Он чутко внимал внутреннему голосу, своему сердцу. Так, например, картинка к первой «Азбуке», первоначально сделанные художником для его маленькой дочери, проникнуты тонкой живой лирикой, образами и объектами из реальной жизни. Книга-картинка «Всякая всячина» вообще не имеет текста. Она предназначена только для рассматривания. В фокусе внимания здесь картинка, разбросанные на больших листах



плотной желтоватой бумаги, как россыпь поэтических миниатюр. Рисунки не связаны сюжетной канвой, они соединены только угадывающимся, мягким, почти музыкальным ритмом.

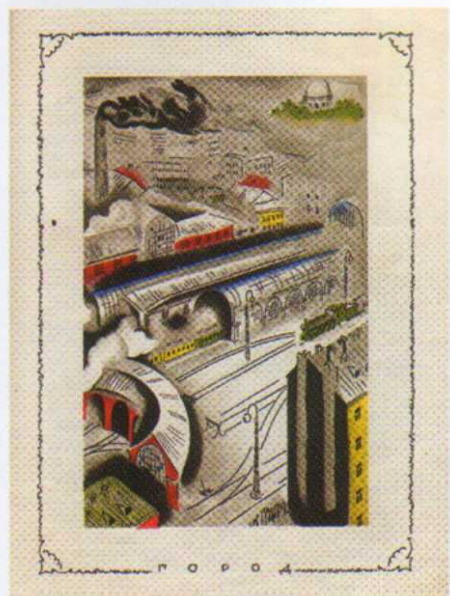
В отличие от ранних «Азбук» и работ для издательства Гржебина, которые соответствовали своему времени и были нарочно эстетизированы, произведения, которые он создал в 1920-х годах для массовых изданий «Синей птицы» и ГИЗа, а позже — для «Молодой гвардии», «Детиздата», «Академии» и особенно «Радуги», были свободны от каких-либо аристократических претензий.

Однако это не означало, что его графика стала проще. Наоборот, лаконизм и возросшая сложность графики, скорее, усилили выразительность его картинок.

Например, декоративные детали в стиле барокко, допустимые в его ранних рисунках, в поздних иллюстрациях превратились в некий своеобразный аккомпанемент сюжетного изображения, формирующий контрапункт основным темам.

Особенно ярко это проявилось в его эскизах обложек книг. Создавая иллюстративный ряд книги, В.М.Конашевич озадачивался не только обстоятельным графическим пересказом сюжета литературного произведения, но и не отвергал большую литературную значимость стихов или повествования, которые его вдохновляли. Он так и говорил, что ведет «...свою, вовсе не параллельную литературной линии: она может отклоняться от первой и даже пересекать ее. И, тем не менее, связь между текстом и иллюстрацией поддерживается: в этом случае она подобна связи между голосами в дуэте, когда голоса, как бы двигаясь по кривым разного очертания... вместе с тем составляют одно гармоничное, неразрывное целое... сюиту самостоятельных рисунков».

Приведенная выше музыкальная аналогия в высказывании художника не случайна. В.М.Конашевич превосходно играл на скрипке. Его книжная графика для детей, его иллюстрации детских книг были сродни театральным представлениям, в которых музыка играла немаловажную







роль. Это была особенная музыка, созданная из внутренних вибраций каждого штриха, отдельной линии или точки, цветного пятна. И это начиналось с обложки, служившей своеобразной прелюдией, и завершалось небольшой иллюстрацией или виньеткой. Возможно, эта своеобразная музыкальность играла немаловажную роль в создании удивительного, сказочного очарования книжек В.М.Конашевича.

Он с большим удовольствием иллюстрировал любые тексты детских книжек, но больше всего его привлекали юмористические чудеса, смешные небывлицы и сказки. Как художник он «с нескрываемой радостью откликался на малейший признак поэтической вольности или проблеск фантазии даже в книжках, построенных на современной бытовой основе». Его экспрессивный от-

клик делал даже самую маленькую деталь красноречивой и выразительной.

В.М.Конашевич серьезно и искренне включался в действие веселых, красочных спектаклей для детей, вступал с ними в игру. При этом он «обыгрывал» не только тему, но и абстрактное, внутреннее взаимодействие между формой и цветом. Будучи главой литографской мастерской Академии художеств в Петрограде, В.М.Конашевич был особенно заинтересован «в превращении хромофотографии в цветную литографию, в которой могли бы разрешаться живописные задачи».

Он достиг выдающегося успеха в реализации своих идей. С замечательным совершенством перенес он свой авторский замысел — игру штриха, цвета, фактуры — в многотиражную, литографированную детскую книгу. Он сам отмечал: «Стремление к полихромии в книжной графике являлось одной из причин, побудивших меня взяться за иллюстрирование детской книги».

Работы В.М. Конашевича для маленьких читателей не были примитивными с эстетической точки зрения, но в то же время он учитывал возможности детского восприятия. Художник реализовал в своих литографиях тонкие изыскания в области цвета, формы, композиции. Это придавало особенную выразительность и страничным иллюстрациям, но в первую очередь — обложкам. Именно в литографированных обложках к детским книжкам с его рисунками наиболее ярко проявились все грани дарования художни-







ка: обостренное чувство самостоятельной роли цвета, внутренней, автономной энергии линии и формы.

Светлые, органично сочетающие функциональную ясность с предельно открытой абстракцией, обложки его детских книжек привлекали читателей, удерживали их внимание.

Иллюстрации, выполненные В.М.Конашевичем, украшали книжки К.И.Чуковского, С.Я.Маршака, Д.И.Хармса, А.И.Введенского и многих других, теперь уже забытых детских поэтов и писателей. Страницы оформленных им книг наполнены легкими, насыщенными цветом рисунками, содержащими массу веселых деталей и увлекательных подробностей. Его рисунки, часто веселые и насмешливые, иногда — задумчивые, глубоко лирические, всегда удивляют своей выразительностью и трогательной добротой.

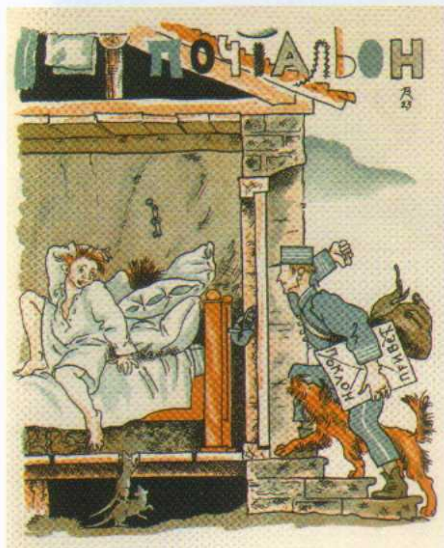
Эта доброта, начисто лишенная слащавости, наверное, и была тем самым ключиком к детскому сердцу, который, иногда тщетно, пытались найти многие другие художники-ил-

люстраторы детских книжек. В.М.Конашевич был первым иллюстратором книг С.Я.Маршака еще до того, как поэт начал сотрудничать с другим художником — В.В.Лебедевым. Книжку «Пожар», вышедшую в 1923 году, отличал новый подход художника к оформлению изданий для детей. Ее основой впервые стал драматургически аранжированный графический ансамбль, столь характерный для Конашевича в его последующих работах.

Эта книжка, много раз переиздававшаяся и переделывавшаяся художником, стала одной из самых любимых у советской детворы.

В том же 1923 году вышел сборник английского детского фольклора «Дом, который построил Джек» в переводе на русский язык с обработкой С.Я.Маршака и иллюстрациями В.М.Конашевича. Позднее, в 1930 году, появился один из самых экстраординарных и удивительных, но, однако, вполне правдоподобных персонажей С.Я.Маршака «Рассеянный». Эту книжку о чудаке-человеке, который по рассеянности делал все невпопад, каждый раз неправильно или вопреки логике, также иллюстрировал В.М.Конашевич. В это время художник делал книжки с Д.И.Хармсом («Игра» и «Миллион», 1930), с А.И.Введенским («В дорогу», 1930), с Е.Л.Шварцем («Прятки», 1927) и многими другими детскими писателями и поэтами, своими современниками. Он иллюстрировал многие русские народные сказки для детей и литературные сказки, например, в 1924 году — сказку П.П.Ершова «Конек-Горбунок».

Сотрудничество В.М.Конашевича с К.И.Чуковским началось в 20-е годы. Этот великолепный дуэт создал







несколько замечательных книжек для детей. Неисчерпаемая фантазия В.М.Конашевича прихотливо следовала за распевными ритмами и фонетическими поворотами стихов Чуковского. Каждый графический элемент книжки художник включал в «изобразительную игру», наделяя собственной активной ролью. В результате получилось удивительное сочетание подлинно детской «поэтической графичности» и музыкальности, которое осталось непревзойденным в русской книжке-картинке.

В 1924 году издательство «Радуга» выпустило с рисунками В.М.Конашевича «Муркину книгу», названную так в честь дочери Чуковского, а затем «Мухину свадьбу», которая в последующих изданиях стала называться «Муха-Цокотуха». Позже ГИЗ и «Молодая гвардия» опубликовали серию небольших, шуточных, юмористических книжечек: «Охотник», «Кошки в лукошке», «Вдоль по сахару» и других, первоначально подготовленных для «Радуги». В 1934 году был издан «Телефон», а в 1935 вышли «Лимпо-по» и новое издание «Тараканища». В том же 1935 году издательство «Академия» выпустило сборник детских произведений К.И.Чуковского «Сказки» с иллюстрациями В.М.Конашевича. Оформление этого сборника стало предлогом для развернувшихся в то время гонений на художника.

Источниками вдохновения для В.М.Конашевича были не только волшебные сказки, но и повседневная, обыденная жизнь. Особенно чутко он был в наблюдениях за роман-

тикой жизни большого города. Он на лету схватывал образы и жизнь реальных городских девочек и мальчишек.

Издательство «Радуга» в 1925 году опубликовало книжку «Рожи» с рисунками В.М.Конашевича, а в издательстве «Время» в том же году вышла книжка его рисунков «Ванька и Васька», к которым, по просьбе художника, С.Я.Маршак написал подписи-титры.

Работы двух ведущих ленинградских художников — В.В.Лебедева и В.М.Конашевича, несмотря на то, что они были яркими индивидуальностями и полемически отличались подходами, оказали существенное влияние на формирование школы иллюстрирования русской детской книги 1920—1930-х годов.

**Валерий БЛИНОВ**

Иллюстрации предоставлены автором.



Обзор рынка антикварной детской книги читайте в следующем номере.



МОСКВА



Нефф Тимофей. «Мадонна в синем омофоре». Холст, наклеенный на картон, масло. Разм. 53,5x42 см. Слева внизу подпись: Neff. Цена \$70 000. Аукцион Кростби. тел (095) 727-17-13



Нефф Тимофей. «Ангел молитвы». Холст, масло. Разм. 160x121 см. На свече, под рукой ангела дата: 1868. Цена \$300 000. Аукцион Кростби. тел (095) 727-17-13



Нефф Тимофей. Портрет великой княжны Ольги Николаевны. Холст, масло. Разм. 56x46,5 см. Цена \$100 000. Аукцион Кростби. тел (095) 727-17-13



Нефф Тимофей. Женский портрет. Холст, масло. Разм. 76x62 см. Цена \$140 000. Аукцион Кростби. тел (095) 727-17-13



Сигарницы парные. Серебро 800\*. Бирюза, кораллы; литые, скань, гильошировка, чеканка, золочение, расписная эмаль. Франция. Перв. четв. XX в. Выс. 19 см. Цена \$10 000 (за пару). Фото Сергея УЗАКОВА.



Чайный набор из 3-х предметов. Серебро 84\*, кость; литые, чеканка, позолота. Вес 982,27 гр. Цена \$4 700. Фото Сергея УЗАКОВА.

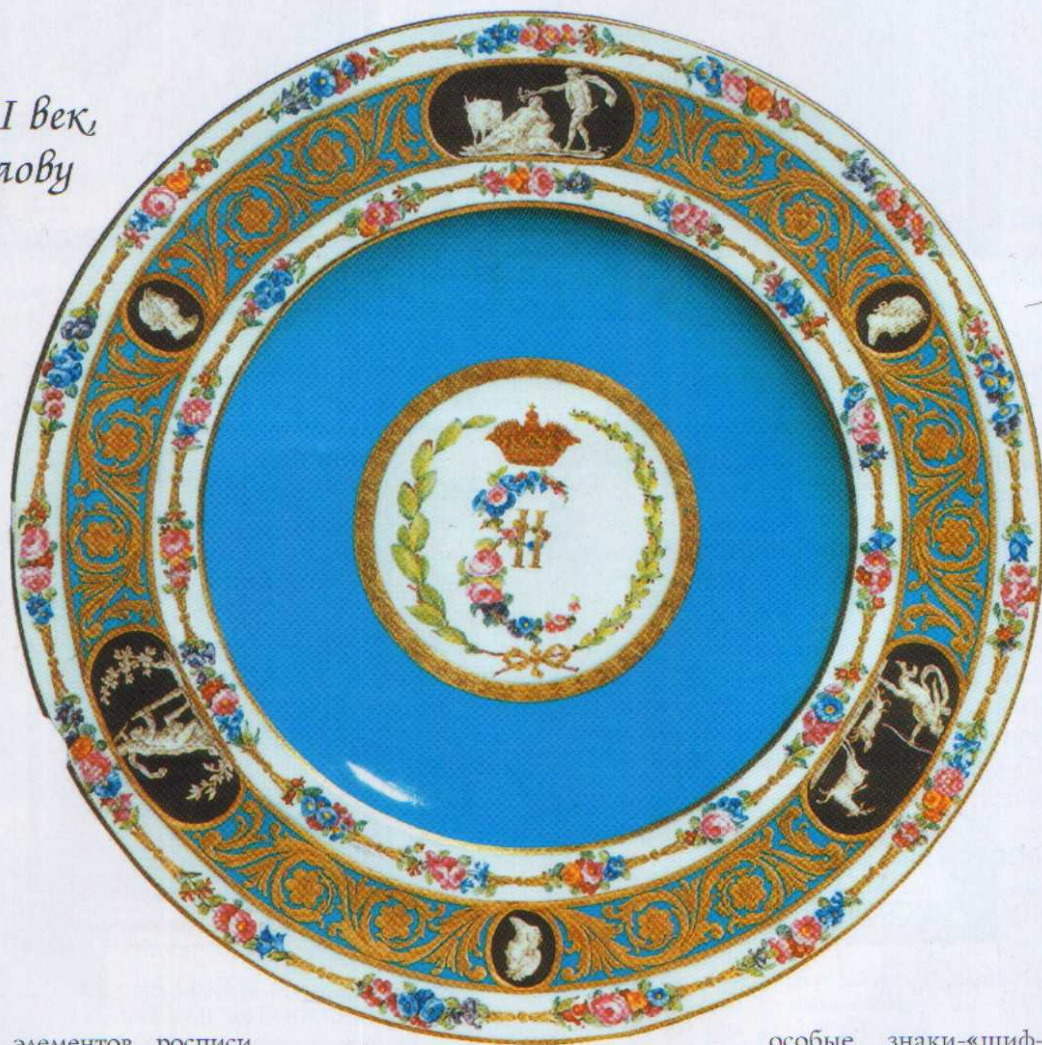


Чашка с блюдцем. Фарфор; роспись, золочение. 3-д Гарднера. 1810—1822 гг. Выс. 13 см. Цена \$1 500. Фото Сергея УЗАКОВА.



# «По буква имени, то вензель и корона»

Галантный XVIII век, с его любовью к слову и аллегориям, играл и тайнам, наложил свой отпечаток на все предметы декоративно-прикладного искусства, в том числе и на созданные из фарфора.



Одним из важных элементов росписи фарфоровых изделий XVIII века стала монограмма, точнее, ее изысканная форма — вензель (от польск. *wezel* — узел). «Вензловой» вариант монограммы, начальных букв имени и фамилии владельца или заказчика, предполагал их художественное видоизменение. Буквы исполнялись прописью и иногда сплетались подобно орнаменту или виньетке.

«Заветный вензель» был одновременно и «шифром», скрывающим некое лицо, и его «олицетворением», поэтому «формуле» и художественному исполнению вензеля придавали очень большое значение. В правление императрицы Екатерины II ее фрейлины вместо миниатюрного портрета государыни, как это было принято раньше, например, при Елизавете Петровне, начали носить

особые знаки-«шифры», своего рода ювелирное украшение с бриллиантами в виде вензеля Екатерины II. Этот обычай получил широкое распространение в 1770-х годах, к этому времени относится и ряд фарфоровых изделий, украшенных вензелем императрицы, — прежде всего несколько прекрасных русских чайных пар с ее «шифром», эффектно включенным в композицию орнаментального декора. Стоит упомянуть и французский «Сервис с камнями» (1776—1779 годы), кульминацией и композиционным центром росписи которого также был вензель российской монархини. Важен и тот факт,

Тарелка из «Сервиса с камнями». Себрская королевская фарфоровая мануфактура. 1776 — 1779 гг.



что именно на рубеже 1760—1770-х годов фарфор Императорского завода начинают клеймить маркой ЕИ. Эта традиция — ставить монограмму русского царствующего государя на оборотной стороне изделий Императорского фарфорового завода — просуществовала вплоть до революции 1917 года. В последней трети XVIII века на отдельных изделиях, предназначенных для подарков членам царствующей фамилии, для дипломатических даров или наград частным лицам, даже дно изделия декорировалось и отделывалось с исключительной тщательностью, иногда золотилось. Например, кольцевая ножка могла быть позолочена изнутри, а марка-вензель Екатерины или, позже, императора Павла писалась очень выразительно, крупно, иногда золотом в обрамлении лаврового венка.

Интересна и иконография самих вензелей, в частности — Екатерины II и Павла I, так как она помогает уточнить датировку ряда фарфоровых произведений. Самый известный, окончательный вариант вензеля императрицы Екатерины II представлял собой исполненную крупно прописью букву Е, пересеченную в средней части римской цифрой II, иногда под золотой императорской короной, как, например, в «Сервизе с камнями». В бытность Екатерины Алексеевны великой княгиней ее вензель тоже имел форму буквы Е, но под великокняжеской короной. На фарфоре он выполнялся в барочном вкусе: сочной линией, с завитками, как на тарелке с прорезным бортом из частной коллекции. В росписи фарфоровых предметов, относящихся ко времени вступления Екатерины II на российский престол, хорошо прослеживается поиск новой «формулы» вензеля, кото-



Чашка с крышкой с вензелем МВ.  
ИФЗ. С.-Петербург. 1770—1780 гг.  
Фарфор, надглазурная роспись, золочение.  
Частная коллекция, Москва.

рый отличался бы необходимыми декоративными достоинствами, «орнаментальностью» и, в то же время, острой характерностью. Однако в нем должна была просматриваться и преемственная связь с традицией исполнения вензелей предыдущих русских монархов. Первая буква имени у Екатерины была та же, что и у Елизаветы Петровны, чей вензель представлял собой сплетение больших прописных латинских букв Е и Р, пересеченных римской цифрой I или прописной латинской буквой I, что

предполагало его двойное прочтение: либо «Елизавета I, Петровна», либо «Императрица Елизавета Первая» — Elisabetha Prima Imperatrix. В свою очередь, этот вензель напоминал «шифр» отца Елизаветы, Петра Великого, — переплетенные в зеркальной симметрии прописные латинские буквы Р и прописная латинская буква I — Petrus Primus Imperator: тот же композиционный прием построения вензеля, что и у короля-солнца Людовика XIV, монограммой которого клеймился северский фарфор. Вензель Екатерины II, по-видимому, в первой половине ее царствования, тоже мог исполняться в виде буквы Е в зеркальной симметрии, но с использованием не римской цифры, а арабской. Этот оригинальный «иероглиф» украшает ряд фарфоровых произведений, в том числе чашку с блюдцем и тарелку с прорезным бортом, которые входили в коллекцию князя А.С.Долгорукого и фотоснимки которых были опубликованы в до-революционном юбилейном труде «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904» (СПб., 1906). Чашку,

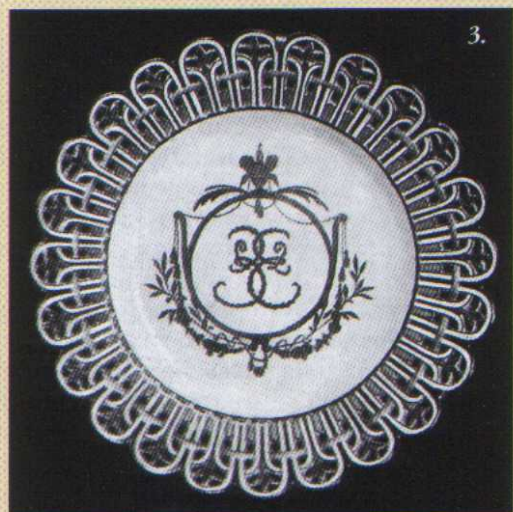
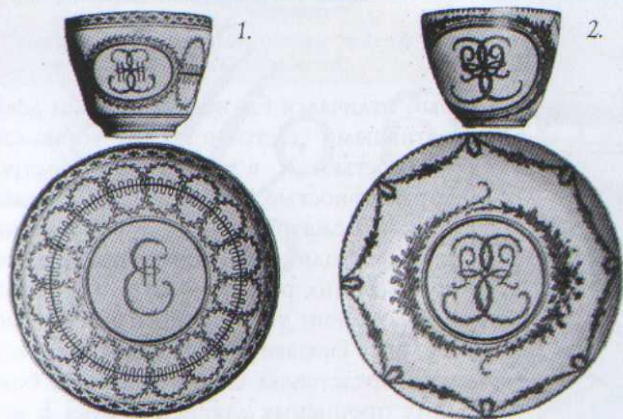


1. Чашка с блюдцем  
с вензелем и гербом Волковых.  
ИФЗ. С.-Петербург. 1780-е гг.  
Фарфор, кобальтовое хрипье,  
надглазурная роспись,  
золочение, цитровка.  
Частная коллекция, Москва.  
2. Дно чашки с вензелем-  
маркой ЕИ.

тиф-  
ное  
ы П.  
770-  
овых  
еж-  
с ее  
рна-  
ский  
ией  
еже  
акт,

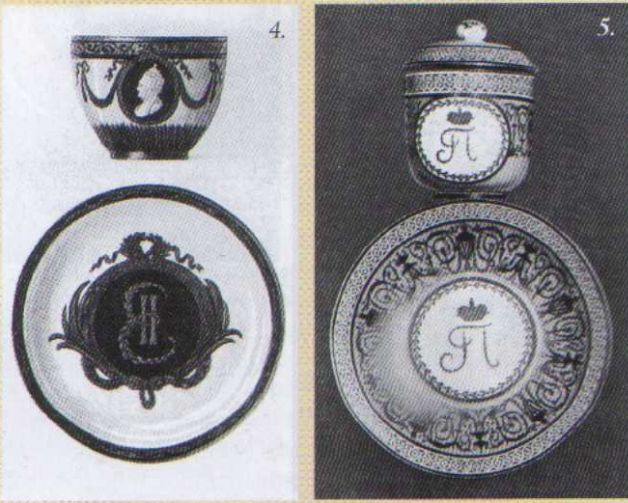
г.





Из книги «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904», СПб., 1906:

1. Чашка с блюдцем с зеркальным «римским» вензелем императрицы Екатерины II. ИФЗ. С.-Петербург. 1760—1770 гг.
2. Чашка с блюдцем с зеркальным «арабским» вензелем императрицы Екатерины II. ИФЗ. С.-Петербург. 1760—1770 гг.
3. Тарелка с прорезным бортом и зеркальным «арабским» вензелем императрицы Екатерины II. ИФЗ. С.-Петербург. 1760—1770 гг.
4. Чашка с блюдцем с «римским» вензелем императрицы Екатерины II. ИФЗ. С.-Петербург. 1780-е гг.
5. Чашка с блюдцем с монограммой императора Павла I. ИФЗ. С.-Петербург. 1796-1801 гг.



декорированную золотом по белому фону, можно датировать концом 1760-х—началом 1770-х годов: в ее декоре, так же, как и в замысловатом картуше тарелки, еще много рокайльных черт. Несколько типов «вензловой» росписи «императорского фарфора» с использованием уже не арабских, а римских цифр, вероятно, относятся к более позднему времени, скорее всего, ко второй половине 1770-х—началу 1780-х годов. Бело-золотая гамма этих изделий переключается с популярным «простым» французским декором этого периода, который строился на сочетании белого фарфора и золотой орнаментальной росписи. По-видимому, «арабский» вариант вензеля императрицы, хоть и отличался необычайной затейливостью и не был похож ни на один ранее существовавший образец, показался переусложненным и трудночитаемым. Судя по всему, на выбор императрицы, стремившейся продемонстрировать чистоту своего вкуса, повлияли лаконичность и простота, свойственные входившему тогда в моду классицизму, — в итоге она отдала предпочтение «скромному», но самому выразительному «вензловому» решению.

Помимо уже перечисленных вензелей императрицы Екатерины II, встречающихся на фарфоре второй половины XVIII века, существуют и другие варианты ее «вензловой» имени, которые не входят в эту группу, однако широко использовались в ее царствование для декорирования разнообразных предметов прикладного искусства — от монет и медалей до наградного оружия и даже оформления фейерверков. Так, был достаточно распространен ее вензель, сплетенный из букв Е и А, пересеченных вертикально римской цифрой II (жалованная грамота Екатерины II графу А.Г.Орлову-Чесменскому, 1773 год, ГИМ), или, например, сплетенные Е и I — Императрица Екатерина — с цифрой II в средней части петли вензеля (жалованная сабля, 1773 год, ГИМ). Также встречается исполненная прописью моно-



Тарелка с прорезным бортом и вензелем великой княгини Екатерины Алексеевны. ИФЗ. С.-Петербург. Середина 1750-х гг. Фарфор, надглазурная роспись, золочение. Частная коллекция, Москва.



1. Сервиз тет-а-тет с «миртовым» вензелем С. Берлинская королевская фарфоровая мануфактура. Конец XVIII—начало XIX в. Фарфор, надглазурная роспись, золочение. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова.
2. Чашка с вензелем W. Берлинская королевская фарфоровая мануфактура. Конец XVIII—начало XIX в. Фарфор, надглазурная роспись. Частная коллекция, Москва.
3. Чашка цилиндрической формы «стаканчик» с вензелем W. Майсенская фарфоровая мануфактура. Конец XVIII—начало XIX в. Фарфор, надглазурная роспись. Частная коллекция, Москва.



грамма ЕА и I. Последний вариант, как и в случае с вензелем императрицы Елизаветы Петровны, мог иметь двоякую трактовку: например, означать Императрица (Imperatrix) Екатерина Алексеевна или Екатерина-Императрица (Imperatrix) и Самодержица (Autocratrix). По-видимому, эти

шифры Екатерины II были более характерны для первой половины ее царствования, так как начиная с 1780-х годов, и особенно в 1790-е годы, наблюдается почти исключительное использование лаконичного вензеля ЕП.

Монограмма великого князя Павла Петровича, а затем императора Павла I также претерпевала изменения. Сначала его вензель представлял собой латинские прописные буквы PP. Монограммы великих князей, как правило, составлялись из начальных букв их имени и отчества, например, «Детский сервиз» сына Павла, великого князя Константина Павловича, украшает вензель КП. Один из вариантов этого вензеля Павла Петровича повторял зеркальный вензель Петра I, который однажды уже использовался в росписи фарфора, а именно — в декоре кофейно-шоколадного сервиза, входившего в состав большого майсенского фарфорового ансамбля 1745 года, исполненного для русского двора в честь коронационных торжеств по случаю бракосочетания великого князя Петра Федоровича, племянника и наследника императрицы Елизаветы Петровны. Сервиз получил впоследствии название «Андреевский». Великому князю Павлу Петровичу нравилось сравнивать себя с Петром Великим, он придавал этому большое значение. В фарфоре зеркальный вензель Петра I (или Павла Петровича?) можно наблюдать на предметах небольшого сервиза, находившегося в личных комнатах государя в Павловском дворце. Золоченые монограммы PP, исполненные в виде переплетающихся растительных стеблей, двуглавый орел и солнечный диск с расходящимися от него лучами — своеобразный масонский символ императора Павла I (русские масоны посвятили Павлу I много од, в которых именовали его, согласно орденской символике, «солнцем наших дней»), образуют орнаментальную цепочку, опоясывающую все предметы этого фарфорового ансамбля.

Последним и самым выразительным вариантом вензеля великого князя, а затем императора Павла, стала



Тарелка из «Детского сервиза» великого князя Константина Павловича. ИФЗ. С.-Петербург. Около 1785 г. Фарфор, кобальтовое крыльце, надглазурная роспись, золочение, цитровка. Частная коллекция, Москва.





Чашка с блюдцем с вензелем ЕМ. Завод Гарднера. Около 1775 г.  
Фарфор, надглазурная роспись, золочение, цирровка. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова.

русская заглавная прописная буква П. В его царствование она могла дополняться римской цифрой I посередине. По воспоминаниям современников, император лично принимал участие в создании своего вензеля, «указывая, как следует писать начальную букву собственного его имени». Об особом пристрастии Павла I, «идеального монарха», посвященного в масонские иносказания и символы, знакомого с орденой «царственной наукой», к монограммам-шифрам говорит и Август Коцебу в своем известном описании Михайловского замка: «Невозможно сосчитать несметное число императорских вензелей, украшавших внутренние и внешние стороны этого здания». Добавим, что даже символический кирпич

цветочных полихромных гирлянд. Манера исполнения русских цветочных монограмм несколько отличалась от европейских образцов, особенно немецких. Ближе всего русскому фарфору была французская манера цветочной росписи — без тонких, «сухих» обводок, сочная и яркая, такая, как, например, в исполнении цветочного вензеля Екатерины II, являющегося композиционным центром «Сервиза с камнями», или монограммы на чашке с дворянским гербом Волковых. Эти цветочные вензеля написаны чистыми насыщенными красками по гладкому белому фону чуть размашисто, легко, с очевидным ощущением композиционной свободы и, в то же время, с сохранением прозрачности цвета.



Чашка с блюдцем с вензелем АФ. Нимфенбург. Около 1765—1770 гг.  
Фарфор, надглазурная роспись, золочение. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова.

из яшмы, изготовленный для закладки Михайловского замка, был украшен золоченым вензелем Павла I. Присутствовал вензель императора и на «счастливых» павловских рублях, так называемых «крестовиках», — композиция из начальных букв его имени, расположенных зеркально, образовывала крест.

В 1770-х—1790-х годах «вензловое» имя, заключенное в круглый или овальный медальон, было одним из самых распространенных типов украшений русского фарфора, особенно чашек с блюдцами. Многие фарфоровые предметы, изготовленные не только для императрицы и великих князей, но и заказные, для частных особ, украшались почти обязательными вензелями, которые могли быть написаны самыми разнообразными способами. Наиболее эффектными были вензеля в виде

Монограммы встречаются и в произведениях подмосковного фарфорового завода Ф.Гарднера. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова располагает прекрасным образцом — гарднеровской чашкой с блюдцем, которая относится к раннему периоду работы завода, к 1770-м годам. Ее украшает золоченый вензель ЕМ, заключенный в медальон, увитый миртовыми гирляндами, достаточно редко встречающимися в русском фарфоре, хотя в Европе, особенно в Германии, вензеля часто исполняли в виде зеленой миртовой ветви. Атрибут Венеры и граций, мирт символизировал неувядаемость и вечность чувств и супружескую верность. Растительная символика часто использовалась для «вензловой» росписи — гирлянды из роз, миртовых ветвей, незабудок, особенно популярных в 1760-е—1780-е годы, были органичной частью сложного



комплекса «емвлем» и аллегорий, столь свойственных галантно-сентиментальному искусству XVIII века.

Манера исполнения монограмм менялась со временем. Помимо полихромных цветочных и «растительных» вензелей все чаще появлялись «простые» монограммы, писанные золотом. Так, в «Счетах» от 28 февраля 1799 года на фарфоровые вещи, поднесенные от Императорского завода царской фамилии, значится: «... в клеймах вензловое Ея Императорского Величества имя и арабески золотом». Постепенно уменьшался размер монограмм — они становились более изящными и миниатюрными. Вензеля в технике золочения различались по количеству букв, характеру вязи. Им была присуща четкость и благородная простота каллиграфического решения. Чаще всего монограммы включались в медальоны или картуши на передней стенке чашки либо по центру зеркала дна блюда. В ряде случаев фон медальона, овального или круглого резерва, тонировался по контрасту с белым фоном изделия, например, мог быть кобальтовым, как на тарелочке из «Детского» сервиза великого князя Константина Павловича.

Декорировались цилиндрические чашки тонко написанными вензелями, размещенными и вне медальона или белого резерва. Их решение также было простым и лаконичным, основанным, как правило, на использовании эффекта сочетания белого фарфора и легкого золочения. Принципиальная черта, отличающая буквально все произведения второй половины XVIII века, — уважительное отношение к белизне фарфорового материала.

Иногда изящно выписанные буквы-монограммы на фарфоре играли своеобразную орнаментальную роль и в то же время были «шифром» или намеком на скрытый, часто ясный лишь одному владельцу смысл, который сегодня трудно разгадать. Фарфоровые произведения могли быть расписаны литерами по всей окружности. В связи с широким распространением в России во второй половине XVIII века масонской мифологии и связанных с нею эзотерических учений увлечение шифрами-монограммами приобрело особое звучание: не всегда литеры в посвященных надписях соответствовали начальным буквам имени адресата — они могли быть и тайным посланием, заимствованным из традиционных конспираторских сокращений в орденовых рукописях. В русском фарфоре масонская символика использовалась не часто, самое известное произведение — тарелка «с аллегорическими сюжетами», изготовленная на заводе Ф.Гарднера в 1816 году (сейчас хранится в собрании ГМК «Кусково»). Однако не следует забывать о такой неординарной трактовке декора, поскольку она была возможной в описываемый период времени.

Любопытны и посвященные надписи, которые встречаются на ряде изделий и дополняют вензеля.



Чашка с блюдцем с вензелем Н. Майсенская фарфоровая мануфактура. Около 1765-1770 гг. Фарфор, надглазурная роспись, золочение. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова.

Обычно им присущ дидактический оттенок: «Береги чтоб помнить» или просто — «Помни». На некоторых чашках с блюдами — надписи в духе стихотворных девизов из «Избранных емвлем и символов», а также других сборников, в том числе иностранных, переведенных на русский язык — «И в отсутствии любезен» или «Сим временем может переменится» (на чашке), «Ни место далности ни время долготюю не может различить сердец наших с тобою» (на блюде). В таких произведениях полностью раскрывается одно из основных назначений фарфора того времени — напоминать о дарителе, а значит, быть изысканным сувениром чувств.

Надписи, «шифры» и вензеля XVIII века подкупают своей выверенной орнаментальностью, они сами «слагают» декор либо эффектно дополняют его. Их «простота» — в зримых, легко читающихся формах, а сложность — в комплексе символических, зашифрованных представлений, которые могут скрываться за этой видимой «простотой».

Важность монограммы как символа определенного лица и личной, даже некоей «сакральной» собственности была очень ярко выражена в то время. Так, Арман де Коленкур, свидетель побед и сокрушительного поражения «императора французов» Наполеона, не оставил без внимания его «историческое» высказывание: «Я лучше буду до конца кампании есть руками, чем оставлю русским хоть одну вилку с моей монограммой». Это было сказано в трагическое для французской армии время, буквально за считанные дни до переправы через Березину, когда уже были сожжены все государственные бумаги. Вилкам же со столь ценными, «собственными» монограммами Наполеона, вероятнее всего, удалось избежать столь печальной участи.

Александра ТРОЩИНСКАЯ

Фото Маргариты ДОЛИБАНДО и Игоря НАРИЖНОГО.



# Скромное обаяние аристократии

**Ф**арфоровые предметы, украшенные вензелями и монограммами их изначальных владельцев, достаточно широко представлены на российском антикварном рынке. Однако, к сожалению, далеко не все они хорошего качества.

Встретить в свободной продаже в многочисленных антикварных галереях и магазинах не только обеих российских столиц, но и провинции, стран СНГ и Европы предметы русского фарфора конца XVIII—начала XIX века, декорированные владельческими вензелями или гербами, теоретически можно, но на практике — почти нет. Дело в том, что подавляющая масса этих предметов, изготовленных либо на Императорском фарфоровом заводе, либо на заводе Гарднера, находится на сегодняшний день у владельцев, прекрасно отдающих себе отчет в том, чем они обладают. Российский антикварный рынок в данный период времени находится только на стадии становления, и сложившаяся система ценностей и приоритетов на нем — дело весьма отдаленного будущего, поэтому обладатели этих поистине уникальных вещей совсем не спешат расстаться с ними даже за большие, на первый взгляд, деньги. Как следствие — отследить конъюнктуру и порядок цен в этой области практически не представляется возможным. При благоприятном стечении обстоятельств речь может идти о сотнях, а при более сложном торгово-обменном процессе — даже о десятках тысяч долларов США.

Несколько проще и демократичнее обстоит дело с русским фарфором более позднего периода — с первой четверти XIX века и далее — и с европейским, начиная со второй половины XVIII века.

Цены на русский фарфор эпохи Александра I и Ни-

колая I (поздний классицизм, бидермайер, готика и эклектика, то есть то, что у дилеров принято называть одним общим термином — «ампир»), в принципе, одинаковы, невзирая на наличие владельческих знаков, за исключением предметов с живописными миниатюрами или вензелями известных членов Императорской фамилии. В России цена их варьируется от 200 до 800 долларов в зависимости от места продажи, комплектации и состояния. Так, например, чашка с блюдцем, украшенная скромным декором, либо только золотым, либо с присутствием 1—2 красочных оттенков, с наличием незначительных сколов или без них, с малоизвестной или трудночитаемой маркировкой, будет, скорее всего, продаваться по цене от 150 до 400 долларов. Аналогичный предмет лучшей сохранности, богаче декорированный в цветовом и орнаментальном отношении, больший по размеру, имеющий дополнительные элементы — ножки у чашки, рельефный орнамент, крышку, широко известную марку, может быть предложен по цене от 500 до 1 500 долларов.

Еще проще и привлекательнее обстоят дела на антикварном рынке с европейским фарфором второй половины XVIII—начала XIX века. В этой области покупка оригинального предмета хорошего уровня, имеющего, вне всяких сомнений, и музейное, и историческое, и художественное значение, за разумные деньги представляется наиболее вероятной. При этом надо помнить, что живем мы уже в XXI веке и, следовательно, всем этим хрупким предметам уже более 200 лет. Самым распространенным в России — и в конце XVIII века, и в наши дни — является германский фарфор, в первую очередь Майсенской королевской мануфактуры, затем Берлинской королевской, далее — многочисленных, в ос-



1. Тарелка с вензелем и девизом. ИФЗ. С.-Петербург. Третья четверть XIX в. Фарфор, надглазурная роспись, золочение. Частная коллекция, Москва.
2. Тарелка с вензелем императрицы Марии Федоровны. Кузнецов. Конец XIX—начало XX в. Фаянс, надглазурная роспись, золочение. Дополнение к обеденному сервизу, заказанному Марией Федоровной для Павловского дворца фабрике Веджвуд. Ок. 1820 г. Частная коллекция, Москва.
3. Чашка с блюдцем с цветочной росписью и вензелем. Россия. Первая четверть XIX в. Без марки. Фарфор, надглазурная роспись, золочение. Частная коллекция, Москва.
4. Чашка цилиндрической формы «стаканчик» с вензелем W. Майсенская фарфоровая мануфактура. Конец XVIII — начало XIX в. Фарфор, надглазурная роспись. Частная коллекция, Москва.
5. Чашка с вензелем W. Берлинская королевская фарфоровая мануфактура.



Чашка с блюдцем с декором «гильоше» и вензелем ИР. Майсенский фарфоровый мануфактура. 1780-е гг. Фарфор, кобальтовое крыльце, надлазурная роспись, золочение. Частная коллекция, Москва.

новном небольших немецких мануфактур. Довольно часто можно встретить и предметы не менее многочисленных французских заводов, среди которых Севр попадаетея реже всего ввиду изначальной дороговизны и ангажированности. Английский фарфор в России — редкость.

Итак, средняя цена на чашку с блюдцем в идеальном состоянии, с цветочным или орнаментальным декором, с наличием владельческого вензеля или без него (незначительные потери не в счет) производства Майсенской мануфактуры периода директорствования графа Марколина (1774—1814): по магазинам и галереям — от 400 до 1 100 долларов. Однако оцененные таким образом предметы выстаиваются на полках годами. Реальная их стоимость — от 200 до 500 долларов. То же относится к изделиям Берлинской и немецких мануфактур того же времени и того же уровня. К безусловно положительным характеристикам этих предметов относятся обязательная и легко расшифровываемая маркировка и известный во всем мире бренд. При наличии весьма скромных свободных средств собрать в течение 2-3 лет репрезентативную коллекцию предметов первоклассного немецкого фарфора рубежа XVIII—XIX веков не составит большого труда.

Что касается предметов, изготовленных в то же время во Франции и в Англии, — они редки на нашем рынке, и без профессионального взгляда распознать в этих вещах изделия XVIII века довольно трудно, поэтому цены на них колеблются буквально от 20 до 2 000 долларов, в зависимости от компетенции продавца. Справедливости ради надо заметить, что художественный уровень этих предметов ничуть не ниже, а зачастую и выше уровня общеизвестных мануфактур. Если вы уверены в своих знаниях и у вас есть средства, ни в чем себе не отказывайте!

Теперь пора обратить внимание на предметы, украшенные вензелями царствующих особ и членов Российского Императорского Дома. Их можно условно поделить на три категории:

1. Предметы, изготовленные на ИФЗ по заказу членов Императорской фамилии и предназначенные для подарков другим членам Императорского Дома или особам, приближенным к дарителю; предметы, находившиеся в повседневном обиходе первых лиц империи.

2. Предметы из огромных сервизов, бывших в каждом дворце, загородном доме или на яхте членов Императорской фамилии и предназначенных для сервировки мероприятий с большим количеством приглашенных.

3. Предметы из полковых сервизов или сервизов кадетских училищ, основателями или шефами которых были члены Императорской семьи.



К первой группе относятся изделия ИФЗ, о которых говорилось выше и которые практически исключены из рыночного оборота, за исключением остатков сервиза Великого князя Константина Николаевича, изготовленного на ИФЗ в период царствования Николая I, предметы из которого до сих пор встречаются на рынке и цены на которые — от 1 500 до 2 500 долларов — не кажутся автору чрезмерными.

Ко второй группе могут быть отнесены растраженные в тысячах единиц сервизы, к большинству предметов которых никогда никто не прикасался, не говоря о членах Императорского Дома. Большая тиражность и, как следствие, очень посредственное художественное исполнение этих предметов объясняются тем, что маскарады, тезоименитства, коронационные юбилеи, приемы «по случаю...» следовали один за другим, и столы накрывались в той из резиденций, в которой в данный момент пребывала Августейшая Особа: от нескольких десятков до нескольких сотен кувертов. Официальное название одного из таких сервизов эпохи Николая I — «Банкетный» с вензелем «В.К.» Александра Николаевича — говорит само за себя (Кстати, предметы из него частенько встречаются до сих пор по ценам от 200 до 800 долларов). Естественно, фарфор били: били слуги, били гости, били хозяева. И в буфетной всегда имелась посуда, чтобы заменить битые, и всегда это количество было достаточным, даже если бы вся посуда разбилась в один вечер. В силу всех изложенных обстоятельств художественный уровень предметов этих пусть дворцовых, но обиходных сервизов крайне низок. Во второй половине XIX века, с изобретением способа декалькированного получения полихромного изображения, именно эту новацию стали употреблять на ИФЗ для изготовления предметов, в первую очередь именно дворцовых и яхтенных сервизов. Более того, в самом конце XIX—начале XX века заботы о пополнении дворцовой обиходной посуды были переданы мануфактурам товариществ Кузнецова и Корниловых, дабы не дискредитировать марку и не отвлекать один из лучших заводов мира на производство тиражной продукции.





Чашка с блюдцем с вензелем Р.С. Франция (?). 1800-е гг. Фарфор, роспись золотом. Частная коллекция, Москва.

Марка ИФЗ вкупе с вензелем кого-либо из членов Российского Императорского Дома оказывает на покупателя магическое действие. Цены на предметы с такой маркировкой и декором на российском антикварном рынке за последние 10 лет совершенно необоснованно выросли на порядок: с 20—100 долларов до 200—1 000 долларов — за изделия ИФЗ, и до 100—300 долларов — за кузнецовские реплики. Единственный минус во всей этой ценовой вакханалии — ни лучше, ни дороже во всем мире в ближайшие 50—100 лет эти вещи не станут.

Третью группу предметов, декорированных императорскими вензелями, составляет, с одной стороны, довольно многочисленная, с другой, — гораздо более востребованная масса вещей — предметы сервизов полковых и кадетских училищ. Материал изготовления довольно груб — толстый плотный фарфор или дешевый фаянс. Декор — вензель основателя или шефа полка или училища, чаще всего деколь, реже — грубая роспись по трафарету вручную. Все очень «по-солдатски». Производители: редко ИФЗ, чаще Корнилов, наиболее часто Кузнецов. Императорский вензель в 90 % случаев сопровождается либо аббревиатурой полка, либо полным его наименованием. Например, Николаевское военное училище — вензель Императора Николая I, исполненный голубой надглазурной краской, деколь, Кузнецов; Пажеский корпус — мальтийский крест и аббревиатура «П.К.», на противоположных сторонах борта — трафарет пурпуром, отводка золотом, фаянс, Кузнецов.

Относительно широкий, по российским масштабам, интерес к подобному рода тематике обусловлен тем, что примерно треть современных дилеров вышла из среды полуделегальных в советские времена клубов нумизматов и фалеристов, благодаря чему военная тема на современном антикварном рынке — одна из самых популярных, освоенных и ликвидных. Тем не менее, памятуя о том, что круг ценителей подобного рода раритетов широк, но небогат, цены обычно колеблются в пределах от 50 до 200 долларов за предмет.

Подводя итоги темы «Вензеля и владельческие знаки» на фарфоровых изделиях XVIII—XIX веков, хотелось бы упомянуть о самой внушительной массе предметов,

относящихся к этому сектору рынка и постоянно и повсеместно присутствующих в продаже.

Во-первых, это предметы из сервизов, принадлежность которых конкретным лицам или семьям не столь важна, — они и сами по себе хороши: это — глубокие, мелкие, пирожковые тарелки, соусники, солонки, супницы, чашки без блюдец, блюда без чашек. По ценам от 20 до 200 долларов можно приобрести вполне достойные предметы первой половины XIX века с более или менее профессионально исполненной орнаментальной ручной росписью. О коммерции или вложении капитала в данном случае речь не идет, но все-таки лучше украсить свой интерьер такими вещами и сделать его более стильным, чем затовариться за те же деньги современным ширпотребом.

Во-вторых, в любом или почти в любом магазине или галерее вы встретите, с виду очень изящные и дорогие, предметы, декорированные вензелями, коронами, гербами никому не известных персон: простых обывателей, дворян, баронов и так далее, — снабженные, как правило, марками Лиможа, Дрездена, Псевдовены, она же довоенная Чехословакия, а также марками российских производителей конца XIX—начала XX века: Кузнецова, Корнилова, Гарднера, графа Гарра. Цены, в общем-то, довольно доступные на сегодняшний день: от 40 до 200 долларов. Если буквы вензеля совпадают с инициалами близкого вам человека, подарите ему такую вещь на Новый год или в день рождения: нет подарка оригинальнее! Но к антиквариату все это не имеет никакого отношения.

На сегодняшний день российский антикварный рынок практически пришел в состояние равновесия с мировым, за исключением некоторых специфических тем, которые не являются объектом рассмотрения в данном комментарии.

Цены на ординарные предметы, рассмотренные выше, могут колебаться в пределах 20—100 долларов, и, скорее всего, цена предметов среднего уровня в Европе будет ниже цены на аналогичный материал в России. Например, сервизные чашка с блюдцем или тарелка рубежа XVIII—XIX веков в Париже будут стоить от 80 до 250 евро, а при оплате наличными цена может быть снижена на треть, чем автор широко и беззастенчиво пользовался.

Разумеется, цена предмета, имеющего легенду происхождения или неоспоримые аналоги в мировой искусствоведческой литературе, будет на порядок-два выше, чем цена аналогичной вещи, не подкрепленной подобной аргументацией.

**Игорь БУШИН**

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



# «Добрые дикари» из бронзы

*Бронза «bon sauvage» с изображениями «добрых, благородных дикарей» в XVIII веке стала неотъемлемой частью убранства великосветских гостиных и королевских дворцов. Увлечение «дикарями» продолжается и сейчас. Их мало в музейных коллекциях и значительно больше — в частных.*



Увлечение европейцев экзотикой длится уже не одно столетие, и одним из ярчайших его проявлений в декоративно-прикладном искусстве стали произведения художественной бронзы с изображениями темнокожих людей — негров и индейцев, — получившие в научной литературе название «bon sauvage», что означает «добрый, или благородный дикарь». Эти необычные по своей тематике изделия бронзы выпускались во Франции на рубеже XVIII и XIX столетий. Бронза «bon sauvage» включает довольно большой круг предметов. В основном — это часы

и осветительные приборы. По тематике сюжетных композиций бронза «bon sauvage» условно делится на три группы: предметы с аллегорическими изображениями континентов — Африки и Америки, и их варианты; изделия, иллюстрирующие известные литературные произведения XVIII—XIX веков: «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Поль и Виргиния» Ж.А.Бернардена де Сен-Пьера, «Атала» Ф.Шатобриана; и, наконец, вещи с сюжетными композициями бытового характера, представляющими чернокожих людей за различной работой.





Часы «Америка». Франция, Париж. По проекту Ж.-С. Девербери. Директория. Бронза; золочение, патинировка.



Часы с фигурой охотницы, представляющей Америку. Франция, Париж. Ж.-С. Девербери. Консулат, 1799 г. Бронза; золочение, патинировка.

Часы «Африка». Франция, Париж. По проекту Ж.-С. Девербери. Директория. Бронза; золочение, патинировка.

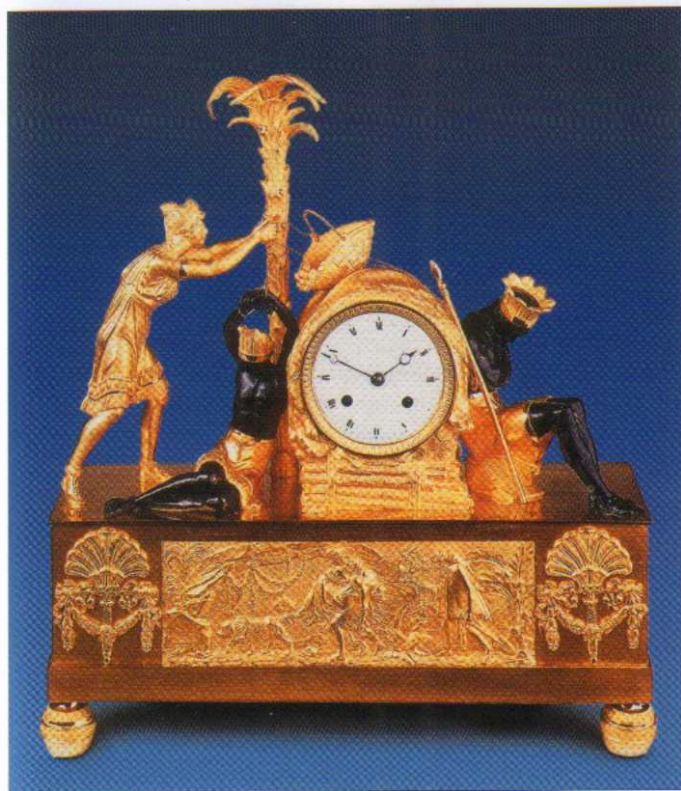


Своим появлением изделия бронзы «*bon sauvage*» обязаны целому комплексу различных факторов, но в первую очередь — открытию новых материков и островов Тихого и Индийского океанов. Знакомство с природой и культурой коренных народов новых территорий стимулировало ввоз в Европу редких материалов, растений, животных, способствовало распространению кунсткамер и пополнению собраний этнографических редкостей. Кроме того, мореплаватели привозили на старый континент в качестве экзотического груза коренных жителей далеких земель. Процесс колонизации новых территорий вызвал в XVII веке широкое распространение работорговли и вывоз африканских негров в Америку и Европу. А в XVIII веке в домах европейской знати и при королевских дворах вошло в моду держать так называемую «декоративную», цветную прислугу. Вплоть до конца XVIII века европейцы видели в уроженцах «черных» стран лишь «дикарей» — представителей примитивных народов, дешевую рабочую силу и экзотический товар.

Наиболее часто встречающийся тип изображений «дикарей» в произведениях живописи и декоративно-прикладного искусства того времени — это аллегорические композиции, олицетворяющие континенты.

Важную роль в восприятии европейцами мира экзотики сыграла философия эпохи Просвещения в целом и одного из ее главных апологетов Ж.Ж.Руссо (1712—1778). Размышления этого великого француз-





Вверху — часы «Атала и Шактас». Франция. Империя, 1810-е гг. Бронза; золочение, патинировка.

Справа — часы «Поль и Виргиния». Франция. Директория. Бронза; золочение, патинировка.



ского философа и писателя о путях развития цивилизации, о проблемах формирования и воспитания человека, о необходимости гармоничного существования человеческого социума с миром природы подготовили европейцев к романтическому восприятию жителей далеких материков и островов. В их сознании образ «дикаря примитивного» сменяется идеальным образом «благородного и доброго дикаря», неспорченного пороками цивилизации естественного человека, живущего в естественной среде.

Идеи Ж.Ж.Руссо оказали огромное влияние на творчество многих писателей эпохи Просвещения, среди которых особое место занимает друг Руссо, Ж.А.Бернарден де Сен-Пьер (1737—1814). Его роман «Поль и Виргиния», изданный в 1787 году, всколыхнул новую волну интереса к теме экзотических стран, воспринимавшихся как романтико-идиллический образ рая на земле. Написанный в духе руссоистской утопии, роман повествовал об идеальном, счастливом семействе, добродетельно и мирно живущем в райском уголке первобытной природы. Хотя негритянка Мария с острова Мадагаскар и негр Доминго из племени джолофов были лишь второстепенными персонажами романа, слугами главных героев, однако, по мнению специалистов, популярность именно этого произведения послужила импульсом к созданию декоративной бронзы с изображениями «благородных дикарей». На сюжет романа «Поль и Виргиния» создан

один из лучших образцов этой бронзы. Украшающая часы скульптурная композиция изображает возвращение юных героев домой, когда «толпа беглых негров-невольников» несет их на паланкине из леса.

Роман «Поль и Виргиния» Ж.А.Бернарден де Сен-Пьера был одним из самых любимых произведений Наполеона Бонапарта. Великая французская революция, вознесшая этого человека на вершину славы, круто изменившая судьбы множества людей и государств, сыграла важную роль и в отношении европейцев к людям с другим цветом кожи. В 1795 году Бернарден де Сен-Пьер, будучи профессором республиканской морали высшего педагогического учебного заведения революционной Франции, в одном из своих публичных выступлений констатировал приход истинной морали, «которая потрясает два мира, возвещая королям и подданным, белым и черным: все вы люди», выразив таким образом одну из важнейших идей нового революционного устройства общества. Великая французская революция, провозгласившая гражданские свободы, всеобщее политическое равенство, в том числе и людей разных национальностей и рас, отменившая декретом Конвента работорговлю, поддерживала устойчивый интерес ко всему, что касалось коренного населения Африки, Америки и островов Океании.

Именно в эпоху Директории (1795—1799) были созданы первые изделия бронзы «bon sauvage», кото-



рые останутся популярными и в следующем столетии. Эту популярность поддерживала возобновившаяся мода на цветную прислугу и предметы искусства древних народов Африки, вызванная египетскими походами Наполеона. Немало способствовали ей и литературные новинки начала XIX века, прежде всего публикация в 1801 году новеллы Ф. де Шатобриана (1768—1848) «Атала, или любовь двух дикарей в пустыне», повествующей о любви индейца Шактаса и христианки Аталы, дочери испанца и индианки. Эта драматическая и трогательная история так очаровала современников, что на тему новеллы Шатобриана также была создана прекрасная модель бронзы «*bon sauvage*». Композиция, венчающая корпус часов, представляет кульминационную сцену освобождения главного героя из плена, а полный трагического напряжения сюжет барельефа на их основании повествует о похоронах Аталы, которая покончила с собой, отдав предпочтение долгу и вере, а не любви и семейному счастью.

Самым ярким предшественником столь неординарного явления, как бронза «*bon sauvage*» эпохи Ди-

ректории, стал шедевр художественной бронзы и искусства механики, созданный в 1784 году для Марии-Антуанетты часовщиками французского королевского двора Ж.Б.А. Фюре и Ф.Л. Годоном. Это часы патинированной бронзы в виде бюста чернокожей женщины в тюрбане, с луком и колчаном за плечами. В ее голове скрыты часовая и музыкальный механизмы, пусковым рычагом которых являются серьги в ушах фигуры. Левая серьга приводит в движение зрачки, которые, скрываясь, позволяют видеть время: цифры, обозначающие часы, помещаются в правом глазу, минуты — в левом. Правая серьга запускает музыкальный механизм. Эти часы очень близки к изделиям с фигурами-аллегориями Африки и Америки, составляющими одну из тематических групп произведений бронзы «*bon sauvage*».

Иконография предметов с аллегорическими изображениями континентов — Африки и Америки — находится всецело в русле традиционных изображений подобной тематики в XVIII веке. Сидящие женские фигуры, олицетворяющие разные континенты, выполнены из патинированной бронзы. Они имеют характерные для своих континентов одеяния и атрибуты. «Африка» — в набедренной повязке и тюрбане, иногда без головного убора, с копьем или луком в руках, с пантерой, львом или черепахой у ног. «Америка» представлена в юбке и короне из перьев, с украшениями в виде нитей жемчуга, часто с луком и колчаном со стрелами в руках, у ее ног — крокодил. Наиболее эффектное изделие бронзы «*bon sauvage*», модель которого близка по своему характеру к аллегорическим изображениям, — часы «Обнимающиеся индеец и индианка» с композицией, изображающей обнимающуюся пару островитян на фоне идиллического пейзажа с водопадом. К этому же кругу предметов самого высокого уровня исполнения относится и редко встречающаяся модель часов с фигурой охотницы, символизирующей Америку, которую несут на паланкине четыре маленьких негра.

Предметы второй группы, выполненные по мотивам известных литературных произведений, являются наиболее оригинальными и интересными среди изделий «*bon sauvage*». К этой группе предметов относятся уникальные часы «Поль и Виргиния», созданные в 1802 году самым известным французским бронзовщиком эпохи ампира П.-Ф. Томиром по заказу Наполеона для подарка автору знаменитого романа Бернардену де Сен-Пьеру.

Третий комплекс изделий наиболее обширен, и они чаще встречаются в частных собраниях. Главное достоинство этой группы произведений бронзы — значительное разнообразие сюжетов, например, «Негр, катящий бочку», «Кормилица», «Матрос», «Негр, опрокидывающий мешок», «Торговец попугаями», «Садовник» и другие.

На рубеже XVIII—XIX веков довольно много французских бронзовщиков выпускало бронзу «*bon sauvage*». Но наиболее известным считается Жан-Симон Девербери (1764—1824), создавший лучшие хрестоматийные изделия с изображениями «добрых



Часы «Негритянка». Франция, Париж. Ж.Б.А.Фюре, Ф.Л.Годон. 1784 г. Бронза; золочение, патинировка.





Часы «Обнимающаяся пара». Франция, Париж. Ж.-С. Девербери.  
Директория. Бронза; золочение, патинировка.

дикарей»: часы «Африка», «Америка» и «Обнимающаяся пара». Девербери изготавливал вещи по собственным проектам, часть которых находится в собрании Кабинета эстампов Национальной библиотеки Франции и датируется концом XVIII века. Его работы отличаются выразительностью и высоким качеством исполнения.

Бронза «bon sauvage» с изображениями «добрых, благородных дикарей» стала характерной чертой своей эпохи. Философия дала основную идею этой экзотической теме, Великая французская революция придала ей особую остроту и свежесть звучания, а литература сделала ее популярной, введя в круг литературных героев «добрых дикарей» — индейцев, инков, островитян, негров. Именно благодаря художественной литературе образ «дикого, страшного, примитивного дикаря» адаптировался и вошел в моду. Великосветские гостиные и салоны наполнились почти театральными по своему виду, безмолвными и покорными «комнатными арапами», монументальными и величественными аллегорическими изображениями Африки и Америки, в окружении крокодилов и львов смотрящими с плафонов и шпалер, неграми и маврами



Часы «Робинзон и Пятница». Франция, Париж. К.Галль.  
1800 г. Бронза; золочение, патинировка.

итальянской мебели, держащими кашпо для цветов или различные светильники, и, конечно же, «добрыми дикарями» бронзы «bon sauvage».

История экзотической бронзы «bon sauvage» не ограничивается прошлыми столетиями, она и сейчас вызывает живой интерес у музейных специалистов и коллекционеров. В собраниях отечественных и зарубежных музеев часы и осветительные приборы с изображениями «добрых дикарей» немногочисленны. Гораздо больше их в частных коллекциях. Наиболее полными собраниями, включающими почти все основные модели этой экзотической бронзы, обладают Паскаль Изарн (Париж) и частный музей Франсуа Дюсберга (Монс).

Изделия бронзы «bon sauvage» периодически встречаются на западных антикварных аукционах. Наиболее масштабная распродажа произведений художественной бронзы этой тематики состоялась в 1978 году в Сен-Омере. На отечественном антикварном рынке бронза «bon sauvage» встречается крайне редко.

**Татьяна СЕРПИНСКАЯ**

Иллюстрации предоставлены автором.



# «Спереди трактор, сзади паровоз»

*Ткани с тематическими сюжетами и рисунками выпускались очень короткое время. Уже в советскую эпоху они стали историей и предметом пристального интереса коллекционеров, а в последние 25 лет спрос на них особенно вырос.*

Все произведения искусства с советской символикой и эмблематикой принято объединять общим названием «агитационный стиль». Тем не менее, по сложившейся традиции определение «агитационный» относится к произведениям искусства — особенно прикладного — первых лет советской власти, прежде всего к росписи по фарфору конца 1910-х — начала и середины 1920-х годов и к рисункам на бытовых тканях, широко производившихся на рубеже 1920—1930-х годов. Таким образом, агитационный стиль в текстиле — явление более позднее, чем агитационный стиль в керамике.

Ткани с тематическими сюжетными рисунками выпускались очень короткое время. Уже в советскую эпоху они стали историей и предметом пристального интереса как музейных работников, так и коллекционеров, и это несмотря на то, что текстиль был некачественным с точки зрения сырья и печати. А в последние 25 лет спрос на этот коллекционный материал особенно вырос.

Образцов тканей сохранилось немного. До нас дошли не рулоны и отрезы, а маленькие кусочки, можно сказать, лоскуты и отдельные эскизы — крохи, которые по тем или иным причинам были отклонены художественным советом и остались, таким образом, у авторов-художников или их потомков. Эти работы были вариантами реализованной, напечатанной на фабрике ткани.

Хлопчатобумажные ткани, особенно того времени, — материал, даже по самой своей природе недолговечный, поэтому те образцы, что дошли до наших дней, представляют несомненную ценность. В последнее время



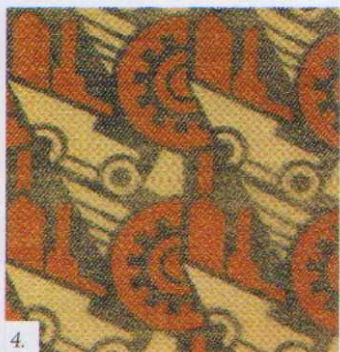
1. В.Д.Лотонина. Эскиз. Июль 1931 г. Бумага; гуашь, трафарет (аэрограф). Приобретен Наркомпросом для Третьяковской галереи.

интерес к агитационному стилю очень велик у зарубежных собирателей. Даже невзрачные на первый взгляд образцы с блеклыми красками, но имеющие тематический производственный орнамент рубежа 1920—1930-х годов, ценятся очень высоко.

Современные компьютерные технологии позволяют воспроизводить агитационные ткани по небольшим образцам. Этим охотно пользуются некоторые художники-модельеры авангардного направления: приобретая небольшие образцы агиттканей, они печатают по старинным рисункам (70 лет — уже старина) столько метров ткани, сколько нужно для создания моделей.



2.



4.



3.

2. Е.А.Быков. Образец фланели «Красноармейцы на страже». 1930 г. Хлопок; цветная печать.
3. Образец фланели. Конец 1920-х — 1930-е гг. Хлопок; цветная печать.
4. Образец фланели. Конец 1920-х — 1930-е гг. Хлопок; цветная печать.





5.



6.



7.



8.



9.

Рисунки художников, выполненные для фабричных производств, так же уникальны по своей сути, как уникальна была и задача создать раппортный рисунок со сложным сюжетным узором для дешевых бытовых тканей. Ситец, бумазея, реже сатин, можно сказать, были наполнены сценами из советской общественной жизни, производственным антуражем. Эти рисунки воплотили декларативно насаждаемое общее идеологическое направление на отражение процессов индустриализации страны, коллективной работы и спортивного отдыха. Люди эквивалентны тем самым шестеренкам, которые воспроизведены на рисунках. Фигуры не индивидуализированы, но наполнены энергией так же, как энергичны запущенные механизмы машин, паровозов, тракторов. Фигуры в этих тематических сюжетных построениях занимают ровно столько же места, сколько и машины — атрибуты молодой развивающейся страны. Страны-стройки.

Все рисунки создавались в основном молодыми художниками, редко — опытными художниками производства, которые вынуждены были выживать в сложившейся ситуации. В 20-е годы революционное поколение молодых художников заканчивало учебу, а их учителями были мастера, исповедующие новые направления в искусстве, связанном с промышленным производством, — Л.Маяковская (сестра поэта В.Маяковского), М.Назаревская, О.Попова, В.Степанова и другие. Все они придерживались определенных позиций и работали над созданием новой среды обитания современного человека, нового быта, нового искусства. Все это следовало ввести в частную жизнь, которая в то время была не очень отделена от общественной. Идеологический напор чувствуется буквально в каждом сохранившемся образце, во всех этих кусочках ткани, зачастую невысокого качества, которые хранятся в музеях и частных собраниях нашей страны и за рубежом. В рисунках этих тканей присутствуют атрибуты производства, здоровой спортивной жизни и туризма, нового коллективного труда на полях Родины, радостной службы в армии и во флоте.

Рисунки подобного характера появились на свет благодаря тому, что в конце 1920-х годов сложилось неблагоприятное положение в области оформления текстиля. Похожая картина наблюдалась и в других видах декоративно-прикладного искусства: борьба с мецанством и

5. М.Назаревская. Образец сатина «Красноармейцы на уборке хлопка». 1932 г. Хлопок; цветная печать.
6. В.Д.Лотонина. Эскиз набивной ткани. 1930 г. Серпухов, 2-я ситценабивная фабрика. Бумага; гуашь.
7. В.Д.Лотонина. Образец хлопчатобумажной ткани. 1930 г. Серпухов, 2-я ситценабивная фабрика. Хлопок; цветная печать.
8. Образец фланели. Конец 1920-х — 1930-е гг. Хлопок; цветная печать.
9. В.Д.Лотонина. Эскиз набивной ткани. 1931 г. Серпухов, 2-я ситценабивная фабрика. Бумага; гуашь.

безвкусицей в вопросах оформления изделий быта стала узловой проблемой. Дискуссия о путях развития советского декоративного искусства развернулась на страницах газет, журналов и книг, она проходила в художественных мастерских и на самих текстильных предприятиях. Пожалуй, именно на текстильных предприятиях эта дискуссия носила наиболее острый и резкий характер. Недостатки существующей практики оформления тканей, несамостоятельный характер узоров, создаваемых художниками, были настолько очевидны, что началась борьба за обновление текстильного рисунка и выработку нового современного языка.

Первые попытки показать, что нужно делать с текстильным узором, были предприняты студентами текстильного факультета Высшего художественно-технического института (ВХУТЕИНа) в 1928 году на выставке «Советский бытовой текстиль».

В небольшом разделе «Специфические узоры новых исканий» демонстрировались опытные образцы тематических текстильных рисунков. С этого момента молодые художники, возглавляемые Н.Полуэктовой, М.Назаревской, Т.Райцера, начали пропагандировать актуальный, тематически насыщенный рисунок в текстиле. Студенты ВХУТЕИНа, ставшие вскоре членами Ассоциация художников революции (АХР), стремились ликвидировать отставание оформления текстиля от станкового искусства, от живописи, уравнять их задачи, превратить текстиль в «могучий рупор пропаганды и агитации». Н.Полуэктова писала: «Текстильный рисунок всегда был орудием классово-агитации и классового государства». Она отмечала, что задачи текстиля ничем не отличаются от задач плаката, так как в текстиле художник также может отразить все жизненно важные проблемы периода строительства социализма, темы промышленного и колхозного



строительства, достижения в области культуры и науки, жизнь комсомола и пионерской организации. Художники, работавшие в текстиле, заявляли, что проводят марксистскую идеологию на «изофронте», и сурово осуждали мастеров, которые были с ними не согласны.

Организованные в 1930 году, по инициативе текстильной секции ВХУТЕИНа, художественный совет и оперативно-художественное бюро при Всероссийском текстильном синдикате, взяв на себя творческое руководство художниками текстиля, стали утверждать новые образцы для промышленности. Они поставили перед собой цель ввести новые, социально действенные, классово направленные рисунки, агитирующие за социалистическую стройку. Образцы старых рисунков («цветочки, лепесточки» и тому подобное) были уничтожены, и сделано большое количество новых.

Эти рисунки и ткани по ним создавались в течение очень короткого периода, поэтому в последнее время они стали предметом устойчивого и пристального интереса коллекционеров, но собирать текстиль с «агитационными» изобразительными мотивами достаточно сложно.

В конце 1980-х годов еще были живы художники, которые создавали эти рисунки. Именно в это время сложились основные коллекции — как музейные, так и частные. Здесь следует уточнить, что в высших учебных заведениях, выпускавших художников по текстилю, подобные образцы сохранились еще с тех самых времен. Но широкой публике агитационный текстиль был возвращен во второй половине 1980-х годов. Он представлял интерес как художественное явление давних лет, имел свою чисто художественную специфику, которая заключалась в том, что рисунки делались для массового производства — набойки на самые дешевые и покупаемые материалы: ситец, бумазю, сатин и лишь изредка шелк.

Узоры составлялись из изображений дымящих фабричных труб, зданий и сооружений производственного назначения, деталей машин, электроприборов, например, лампочек. Из этих не очень привлекательных предметов создавался орнамент и, более того, раппортный

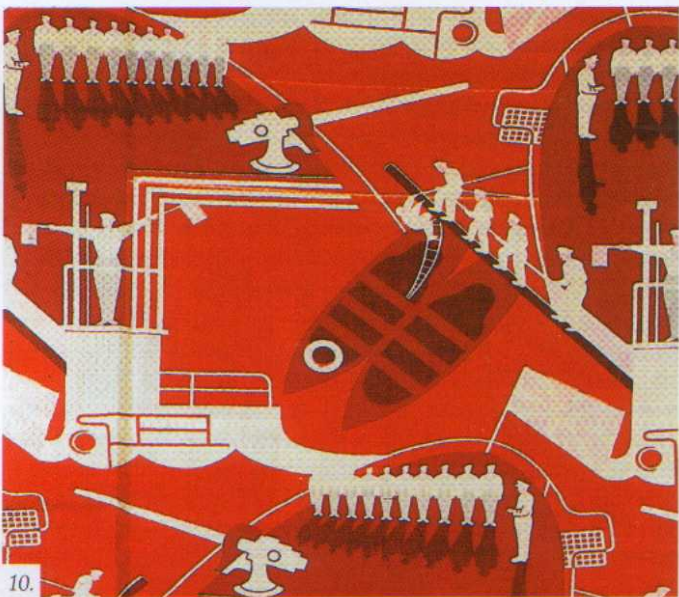
узор, который заменил устаревший, с точки зрения идеологов нового рисунка, растительно-цветочный орнамент.

Рисунки создавались с учетом нового подхода к искусству орнамента: возникали наплывы одних изображений на другие, за основу бралась чисто плакатная фронтальность и фрагментарность изображения, когда необходимо было разбираться, рассматривать и домысливать. Эти рисунки не просто украшали ткань, которая шла на изготовление одежды, но предполагалось, что их будут рассматривать и таким образом осваивать новую идеологию. Рисунок становился в большей степени изобразительным, чем декоративным. В этом таилась опасность, которую постепенно начали осознавать и сами текстильщики: рисунки воспринимались адекватно при их рассматривании в неподвижном состоянии, а когда оформленная ими ткань превращалась в одежду, которую человек носил, то ничего из изображенного не читалось и никакого ожидаемого образа не получалось.

Наиболее одаренные мастера всегда решали современную тему в текстильном рисунке в соответствии со спецификой ткани и технологической стороной производства. В их рисунках нет упрощенного, лобового решения задачи. Рисунок наиболее часто решался графическими приемами: складывающиеся картинка-раппорты изображали, как туристы карабкаются на вершины, лыжники скользят по лыжне, как из заводских труб поднимается дым. Такова ткань Веры Лотониной «Морской флот», на которой краснофлотцы располагаются в ряд — крупные фигуры на первом плане, а мелкие отступают назад.

Об опасности прямого переноса плакатного принципа на ткань справедливо предупреждал Д. Аркин: «Текстиль рассчитан на длительное применение. Плакатный рисунок здесь надоест».

Наиболее удачные рисунки для тканей получились у С. Бурulina, О. Грюна, М. Назаревской в ее ситцах «Ликбез» и «Электрификация», где темы преобразованы в орнаментальный мотив и становятся ненавязчивой, изящ-



10. В.Д.Лотонина. Образец ситца «15 лет РКК». 1933 г. Хлопок; цветная печать.  
11-12. В.Д.Лотонина. Образцы шелка. 1930 г. Москва, фабрика «Красная Роза». Шелк; цветная печать.  
13. Образец сатина «Туристы». Начало 1930-х гг. Хлопок; цветная печать.







14. Т.К.Озерная. Образец ситца. 1930-е гг. Хлопок; цветная печать.  
 15. Т.К.Озерная. Образец ткани. 1930-е гг. Хлопок, вискоза; цветная печать.  
 16. В.Д.Лотонина. Образец крендешана. 1932 г. Москва, фабрика «Красная Роза». Шелк; цветная печать.  
 17. В.Д.Лотонина. Эскиз набивной ткани. 1931 г. Бумага; гуашь. Приобретен Наркомпросом для Государственного Русского музея.



ной орнаментацией тонкого ситца, у М.Ануфриевой, О.Богословской и Т.Озерной.

Но тот же пресловутый трактор, нарисованный натуралистически и декларативно, у другого художника выглядит неуместным в крупноразпорточной ткани. Именно такие подробно прорисованные тематические узоры, изображающие трактора, шестерни, комбайны, паровозы, а также целые сюжетные сцены часто преобладали в тканях этого направления. Но наиболее часто встречаются узоры, в которых рисунок был самоцелью, и не учитывалась его дальнейшая судьба. На платье, облежавшем человеческую фигуру, они нередко выглядели нелепо и смешно, не говоря уже о том, что использование изобразительных элементов на тканях для платья создавало трудности при раскрое. Попытки найти компромисс между тематическим изображением на ткани и ее назначением в быту получили отражение в дискуссии об эмблематике, которая развернулась в печати. Основной обсуждавшейся темой была уместность перенесения принципов станкового искусства в текстиль и эмблематическое, обобщенно-декоративное решение рисунков для бытовых тканей. Ряд критиков считали, что в рисунке для ткани право на существование имеет только эмблематика, и только она дает возможность раскрыть тему в сфере художественного текстиля.

Сторонники тематических рисунков на ткани очень часто прибегали к динамическому решению сюжета, создавая иллюзию движения. В их рисунках мчатся паровозы, идут туристы, едут велосипедисты. Мотив движения во многих случаях помогал организовать композицию ткани в куске, дать ей определенную направленность, подчеркивая общий характер узора в материале, а затем — и в самой одежде. С точки зрения теоретиков и художников этого направления, в рисунке должно быть видно «отражение динамики жизни».

Противоречивость теоретических взглядов на тематические узоры тканей заставила редакцию газеты «Голос текстилей» провести в марте 1931 года большое совещание специалистов, работавших в разных сферах текстильной промышленности. Совещание поддержало линию эмблематического рисунка, однако это понятие толковалось весьма разноречиво.

Сторонники «идеологического» тематического рисунка пользовались административными мерами и отстаивали часто плохие с художественной точки зрения рисунки, что вызывало возмущение общественности и потребителей. Первые выступления в прессе против засилья тематических узоров на тканях относятся к сентябрю 1932 года, а в 1933 году в газете «Правда» появился фельетон «Спереди трактор, сзади комбайн». Выступление в «Правде» всегда означало изменение каких-либо тенденций. По-видимому, уже настало время обуздать картинность тематического рисунка в ткани. В том же 1933 году Совнарком принял постановление «О недопустимости выработки рядом предприятий тканей с плохими и неуместными рисунками», и с этого момента — вплоть до второй половины 1950-х годов — тематические рисунки в текстиле почти полностью исчезают. Исключения составляли лишь детские ткани с мотивами игрушек и фигурками животных, выпускавшиеся в крайне ограниченном количестве.

Понятие «неуместные тематические узоры» на ткани для платья, о которых шла речь в постановлении и под которыми подразумевались рисунки низкого художественного качества, было истолковано как нежелание тематического рисунка вообще.

Таким образом, можно сказать, что ткани в так называемом «агитстиле» печатались на текстильных предприятиях лишь с 1928 по 1933 год.

Отошли в прошлое бурные дискуссии об уместности или неуместности подобного рода рисунков на бытовой ткани. Нам интересны эти ткани и эскизы к ним как определенный этап работы художников в текстиле, очень многие из которых впоследствии стали родоначальниками монументального советского гобелена.

Над некоторыми из этих рисунков можно посмеяться, но все же они достойны рассмотрения, изучения и освоения, ибо хранят богатые традиции построения сложного орнамента. Многие современные мотивы рисунков на ткани зародились именно тогда.

Ольга ВЛАСОВА

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



# Столовое серебро МОСКОВСКИХ фирм

*Столовое серебро знаменитых русских фирм  
по сей день служит образцом для подражания  
и объектом собирательства в музейных и частных коллекциях.*



*Дорожный набор. Москва, 1873 г. Фабрика А.М.Постникова.  
Серебро, перламутр, литые, чеканка, канфарение, золочение.  
ГИКМЗ «Московский Кремль».*



**Н**а московском антикварном рынке сейчас довольно большое количество столового серебра самого разного назначения — от крошечной ложки для соли до крупных тяжелых половников. Их с удовольствием покупают как коллекционеры, так и люди, просто желающие иметь в домашнем хозяйстве красивые добротные вещи.

Большинство этих, теперь уже привычных и необходимых вещей появилось в начале XVIII века. Реформы Петра I в области быта повлекли за собой использование до тех пор неизвестных предметов в убранстве интерьера, в одежде и в сервировке стола. Благодаря широкому распространению новомодных напитков — чая и кофе, а также употреблению в пищу невиданных заморских специй в России появились новые формы посуды. При этом русские мастера не только копировали западноевропейские образцы, но и изобретали собственную оригинальную посуду. Разнообразные чайники, кофейники, подносы, сливочники, чашки, стопы, солонки, судки, миски для супа, перчатки стали привычными в сервировке стола как во дворцах, так и в домах обывателей среднего достатка.

Оставаясь глубоко национальной, русская культура воспринимала поток европейских новаций. Этот процесс коснулся и столовых приборов, которые очень близки в типологии, формах и украшениях к европейским. С середины XIX века в Петербурге и Москве стали продаваться каталоги и журналы европейских и американских ювелирных фирм, специализировавшихся на изготовлении столового серебра. В них помещались рисунки и давались детальные пояснения по использованию каждого новомодного предмета: ножей, десертных и фруктовых вилок, вилок для сыра, спаржи, устриц и рыбы; лопаток для мороженого и пирога, ложек для чая, яиц или сахара, колец для салфеток.

В XIX веке многие мастера, фабрики и фирмы наполнили рынок разнообразными столовыми приборами. В их числе была и знаменитая фирма И.П.Хлебникова, которая производила не только уникальные произведения, но и была крупнейшим в России производителем серебряных столовых приборов во второй половине XIX — начале XX века. Совсем простые, массовые предметы, изготовленные на этой фирме, практически лишены декора, но отличающиеся чистотой формы и тщательностью исполнения, пользовались большим спросом. Умение привлечь талантливых мастеров и образцово организовать фабричное производство позволяли фирме неизменно демонстрировать в своей продукции богатое и смелое применение разнородной техники и материалов.

В столовом серебре от Хлебникова используются чеканка, литье, живописная эмаль, эмаль по скани, оконная, или витражная эмаль, гравировка, чернь. Время создания большинства изделий — 1870—1917 годы, один из интереснейших периодов в истории художественной культуры России.

Столовое серебро — уникальный материал, который при лаконичности, отобранности декора позволяет наглядно продемонстрировать разнообразие стилистических направлений, характерных для того времени: от



Ложка для салата. Москва, 1875 г.  
Фирма И.П.Хлебникова.  
Серебро; литье, эмаль, золочение.  
ГИКМЗ «Московский Кремль».



Ложка для десерта. Москва, 1881 г.  
Фирма И.П.Хлебникова.  
Серебро; литье, гравировка.  
Частное собрание.



Ложка для салата. Москва, 1880-е гг.  
Фирма И.П.Хлебникова.  
Серебро; литье, гравировка, золочение.  
ГИКМЗ «Московский Кремль».



Ложка для десерта.  
Москва, 1908—1917 гг.  
Фирма И.П.Хлебникова. Серебро;  
литье, эмаль. Частное собрание.



Ложка чайная.  
Москва, 1908—1917 гг.  
Фирма И.П.Хлебникова.  
Серебро; литье, гравировка.  
Частное собрание.



Ложка чайная. Москва, 1908—1917 гг.  
Фирма И.П.Хлебникова. Серебро; литье, эмаль. Частное собрание.





Дорожный набор. Москва, 1874—1875 гг.  
Фирма И.П.Хлебникова, фабрика В.Семенова.  
Серебро; литье, чеканка, чернь, канфарение, золочение.  
ГИКМЗ «Московский Кремль».

русского стиля до стиля модерн.

Таким примером стилизации в русском духе могут быть ложки, вилки и ножи, ручки которых нередко венчают скульптурные мужские и женские фигурки в национальных одеждах, которые служат декоративным целям.

Таковы и предметы дорожного набора, в который входят столовая и чайная ложки, вилка и столовый нож. У всех предметов витые ручки, украшенные жемчужником и заканчивающиеся литым погрудным изображением женщины в русском костюме, с рясами и бусами, кроме ножа со стальным прямоугольным лезвием с закругленным концом петербургской фабрики Варыпаева, чья ручка заканчивается литым погрудным изображением мужчины с короткой бородой, в косоворотке.

Клейма фирмы стоят на внутренней стороне овальных чашечек у ложек, под зубьями — у вилки, на ноже — в месте перехвата от лезвия к ручке и на самом лезвии. Дорожный набор поступил в музей в 1994 году.



Лопатка для рыбы. Москва, 1874 г.  
Фирма И.П.Хлебникова. Серебро; литье, гравировка.  
ГИКМЗ «Московский Кремль».



Нож столовый. Москва, 1908—1917 гг.  
Фирма И.П.Хлебникова. Серебро; литье. Частное собрание.

Его владелец рассказал, видимо, вполне достоверную историю этого набора, по времени совпадающую с его созданием. Гвардии ротмистр, кавалергард Виктор Николаевич Васильчиков в 1869 году вышел в отставку и, чтобы поправить свое благосостояние, решил жениться. Невесту, Елену Николаевну, ему подыскали в богатой купеческой семье Савельевых, известных в Москве еще с XVII века. Дорожный набор в 1876 году заказал ее отец, купец первой гильдии, московский булочник Иван Савельев к свадьбе дочери и подарил жениху.

Интересны изготовленные на этой же фирме ложки, вилки и ложка-ситечко с плоскими фигурными ручками со срезанным концом, украшенные гравированным узором, имитирующим донца русских прялок, а также четырехзубые, широкие, вогнутые фигурные вилки для спаржи с граненой, расширяющейся к концу ручкой и подвилочником в виде балясины.

Вилки, в зависимости от назначения, делались различной формы и имели разное число зубьев (от двух до четырех). Dessертные вилки использовались как для блюд, подаваемых к чаю, так и для фруктов. От столовых они отличались меньшим размером. Ручки у вилок могли быть плоскими, гранеными или округлыми, расширяющимися и закругленными к концу. Чаще всего ручки столовых приборов украшала гравированная монограмма владельца. Это свидетельствует о том, что столовое серебро делалось на заказ и пользовалось широким спросом.

У столовых ложек, как правило, бы-





Набор для чюшона. Чаша, половник, стаканы.  
Москва, 1908—1917 г.  
Фирма И.П.Хлебникова. Серебро; литье, гравировка.  
Частное собрание.

ла остроовальная чашечка и слегка выгнутая в средней части ручка, украшенная резным, черневым, эмалевым орнаментом. Десертные и чайные ложки были меньшего размера, с небольшой овальной или круглой чашечкой, с плоской, граненой или витой ручкой. К концу века в их декоре часто применялось цветное золочение. С наружной стороны ложки украшали резными стеблями, бутонами и листьями, характерными для стиля модерн.

Ложки для салата — большие, с овальной чашечкой и округлой граненой ручкой. Украшали их чернью, эмалью по скани, оконной эмалью, надписями вроде: «Наши предки ели, пили просто, дожили лет до ста» или: «Без соли и хлеба, половина обеда».

Лопатки для пирога — большие и плоские, с приподнятыми боковыми краями и фигурным вырезом у ручки. Ручки у них, как правило, граненые, с перехватами, расширяющиеся к концу.

Лопатки же для рыбы — остроовальные, с расширенной и скрученной к концу ручкой, украшенной изображением одной или двух рыб. Плоскость таких лопаток декорировали резным растительным или геометрическим орнаментом на канфаренном фоне.

Ложка разливательная (уполовник) — большая и глубокая, на длинной плоской или граненой ручке.

Среди предметов столового серебра второй половины XIX века особенной красотой формы и декора выделялись ножи, словно задача украшения этого древнего предмета будила фантазию мастеров-серебряников, и

именно в изготовлении самых разнообразных ножей они достигали совершенства. Употребление новых блюд привело к изобретению новых форм ножей: для сыров, устриц, спаржи, специальный нож-держатель для мяса. Отразить весь спектр этих находок в короткой статье просто не представляется возможным!

Если столовые ножи, как правило, весьма лаконичны по декору и примененным техникам, то десертные и фруктовые очень разнообразны.

Столовые и десертные ножи изготовлялись с широким прямоугольным, закругляющимся на конце лезвием и фигурной ручкой, украшенной рельефным растительным узором. Фруктовые же делались с золочеными остроконечными лезвиями, мягко гранеными, расширяющимися к концу ручками, украшенными рельефным орнаментом в стиле модерн. Лезвие и ручка соединялись между собой перехватами в виде балясин.

Фирма И.П. Хлебникова изготовляла как большие столовые комплекты из нескольких сотен предметов для Двора, крупных предпринимателей, гостиниц и ресторанов, так и комплекты на две-три персоны для частных



Половник (ложка разливательная). Москва, 1873 г.  
Фирма И.П.Хлебникова. Серебро; литье.  
ГИКМЗ «Московский Кремль».





Ваза для варенья с 12 ложечками. Москва, 1880-е гг. Фабрика В.Семенова. Серебро; литье, чернь, канфарение, золочение. ГИКМЗ «Московский Кремль».

МНЕНИЕ ДИЛЕРА

Цены на столовое серебро русского производства варьируются в зависимости от мастерской не столь значительно, как в художественных изделиях из серебра. Средняя цена за грамм составляет порядка 50 центов, для изделий не маркированных клеймами известных мастерских, стоимость «морозовых», «хлебниковых», «фаберже» начинается от доллара, но, как правило, не превышает полутора долларов за грамм. Естественно, особо художественный «столовняк» может продаваться несколько дороже. Серьезные деньги платятся за полные комплекты в «родных» коробках. Кстати, пустые коробки для столового серебра известных фирм сами по себе стоят весьма прилично. Определенным спросом пользуются чайные и столовые наборы на 6 или 12 персон. При этом желательно, чтобы черенки ложек не несли чужих монограмм (вензеля без инициалов — приветствуются) и тем паче гравировок дарителей, «съеденную» ложку спокойнее сразу отправить на переплавку, даже если на ней стоит клеймо «фаберже». Отдельные, разрозненные предметы — столовые или десертные ложки по одной-две штуки — реализовать на антикварном рынке весьма затруднительно. Как правило, их можно продать равно как и купить в комиссионных ювелирных магазинах или обычных комиссионках, имеющих лицензию на драгметаллы, чуть выше цены серебряного дома. Отдельная вилка или нож неохотно принимаются и ломбардами-скупками даже по вышеупомянутой «ломовой» цене (порядка 4—5 рублей за грамм).



Столовый набор. Москва, 1880-е гг. Фабрика В.Семенова. Серебро; литье, чернь, канфарение, золочение. ГИКМЗ «Московский Кремль».

лиц. Изделия всегда упаковывались в красивые большие деревянные коробки, сверху обтянутые кожей, а внутри обитые бархатом. Очень часто фирмы объединялись для выполнения заказов, например, для одного и того же комплекта фирма И.П.Хлебникова делала столовые приборы, а фирма В. Семенова — солонки, стопки, кружки.

Оригинальная ваза для варенья с двенадцатью ложечками была выполнена в 1880-е годы на фабрике В.Семенова, которая специализировалась на производстве серебряных изделий с чернью. На внешней стороне ложек чередуются изображения башен Кремля, колокольни Ивана Великого и храма Христа Спасителя. Все предметы отличаются чистотой исполнения, тщательностью отделки и четкостью рисунка.

Величественная панорама Кремля — от Боровицких ворот до Покровского собора со стороны Москвы-реки — изображена на массивном серебряном подносе, исполненном на фабрике А.М.Постникова в 1873 году. Поднос входит в дорожный набор, состоящий из девяти предметов: чайника, кофейника, сливочника, сахарницы, двух чайных ложек, ложки-ситечка и щипцов для сахара. Этот дорожный набор, украшенный чернью, императрица Мария Александровна подарила леди Кеннеди, жене американского посла в Гонконге, за гостеприимство, оказанное ее сыну, великому князю Алексею Александровичу во время его визита в эту страну в 1872 году. Гражданин Италии Марко Датрино преподнес этот набор президенту СССР М.С.Горбачеву во время его визита в страну в 1990 году.

Русские серебряники заслуженно славились своим мастерством, недаром фирме И.П.Хлебникова, впрочем, как и другим русским фирмам, поручали восполнять старинные сервизы, такие, как «Золоченый», выполненный в 1759—1784 годах мастерами Г.Ф.Эккартом и И.Г.Бломом; «Десертный» — с вензелем Екатерины II, который был сделан по заказу князя Г.Потемкина; «Четвертый походный сервиз», поступивший в Зимний дворец в 1797 году. Для Зимнего дворца фирма И.П.Хлебникова исполнила по старым образцам кофейники, чайники, сахарницы, молочники, ложки для соли — 397 штук, ложки чайные — 965 штук.

Столовое серебро знаменитых фирм и сегодня служит образцом для подражания и объектом собирательства в музейных и частных коллекциях.

Светлана КОВАРСКАЯ

Иллюстрации предоставлены автором.



# Образцы клейм-именников фирмы Хлебникова на столовом серебре

**В** связи с расширением антикварного рынка все острее встает вопрос определения подлинности предлагаемых на рынке предметов. Очевидно, что возможность идентификации клейм-именников — одна из важнейших составляющих работы по атрибуции изделий из драгоценных металлов.

Еще год назад невозможно было найти литературу, в которой были бы опубликованы реально существующие клейма фирмы Хлебникова. В книге «Золотое и серебряное дело...» приводится прорисовка только одного клейма с надписью «ХЛЕБНИКОВЪ» и дополнительным клеймом «Поставщик императорского двора». Эта же прорисовка опубликована в каталоге «1000 лет русского золотого и серебряного дела» и в каталоге С.Я.Коварской. Кроме того, у С.Я.Коварской приведена фотогра-

фия клейма с надписью «ХЛЕБНИКОВЪ» и дополнительным клеймом «Поставщик великого князя Константина Николаевича». В книге Т.Н.Мунтян приведена фотография клейма с надписью «ХЛЕБНИКОВЪ» и дополнительным клеймом «Поставщик императорского двора». Другие публикации хлебниковских клейм нам не были известны.

Значительно расширил представление об именниках фирмы Хлебникова А.Н.Иванов, опубликовав ряд клейм, принадлежащих этому предприятию.

Приведенные в этой статье клейма-именники представлены на предметах столового серебра (различные ложки, ножи, чайницы, чайники для заварки, набор для крушона, конфетница). Эти клейма датируются 1874—1917 годами, они неоднократно встречались нам





в процессе исследования изделий столового серебра фирмы Хлебникова. Так именник (илл. 6) встречается на четырех предметах, поступивших в ГосНИИ реставрации из разных источников и в разное время. Это же клеймо приведено в каталоге С.Я Коварской.

Как указывают в своей книге В.В.Скурлов и А.Н.Иванов, когда в результате работы старый боек пуансона приходил в негодность, изготавливали новый: «Так, по нашим расчетам, мастер фирмы Фаберже Генрих Вигстрем имел за 14 лет работы не менее 10 пуансонов. Эти пуансоны имеют между собой микроскопические, но существенные различия, которые позволяют отличать «раннего Вигстрема» 1903 года от «позднего» 1917. Обладатель коллекции таких оттисков становится ведущим экспертом при атрибуции антикварных изделий». В рамках данной статьи проблема изготовления пуансонов не рассматривается, хотя это очень интересная тема.

Следует отметить большое разнообразие пуансонов для простановки именников, использовавшихся предприятием Хлебникова, и взаимного расположения этих клейм на предмете. Поэтому отсутствие доступной базы изображений именников и клейм пробирного надзора затрудняет атрибуцию предметов.

Разработанная в Государственном научно-исследовательском институте реставрации методика исследования клейм и постоянно пополняющаяся база данных позволяют проводить сравнительный анализ клейм как именников, так и пробирного надзора. Так, например, клейма (илл. 2 и 5) при всем кажущемся различии проставлены одним пуансоном, но с различной силой удара, а клейма (илл. 9 и 10) одним и тем же пуансоном различной степени изношенности. Необходимо отметить совпадение клейм (илл. 8; 10; 12; 16) с именниками, представленными в работе А.Н.Иванова, а клеймо илл. 13 совпадает с клеймом, опубликованным Т.Н.Мунтян.

Большее количество клейм фирмы Хлебникова в нашей базе данных, по сравнению с ранее опубликованными, говорит о том, что пуансонов для простановки клейм было значительно больше, чем мы зафиксировали на сегодняшний день по опубликованным клеймам на вещах.

Следует отметить, что наличие на предмете клейма, имеющего отличия от опубликованных, еще не говорит о его поддельности.

**Михаил ДУБРОВИН**

Иллюстрации предоставлены автором.



13.



14.



15.



16.



17.



18.



19.



20.



# Прообраз храма

*Средневековое сознание всегда стремилось обратить святыню, будь то чтимая икона или мощи, в большое количество оболочек. Но если оклад — собственность иконы, то киот, ее объедающий, самостоятелен и играет роль миниатюрного храма.*

*Зачастую он — произведение декоративно-прикладного искусства и имеет собственную цену, иногда немалую. Но, к сожалению, покупатель, приобретающий иконы в обиход, вряд ли в ближайшее время научится ценить произведения культовой резьбы. Резной киот, вкупе с прочими видами деревянной пластики, оценят по достоинству именно коллекционеры.*

**П**ервый киот, от греч. «kibotos» — «ящик, ковчег», был сооружен Моисеем для скрижалей завета. Каким должны быть ковчег, хранящий святыню, и скиния для него, в малейших деталях, вплоть до размеров, поведал ему сам Бог. А храм, сооруженный уже царем Соломоном для Ковчега Завета Библия описывает так: священники «внесли Ковчег Завета на место его, в даvir храма, в Святая Святых, под крыльях херувимов...», «...херувимы простирали крылья над местом Ковчега» (Книга Царств, III, 8). Изображения этих херувимов можно видеть на иконах, например, на «Введениях». Помещенные же в киотные углы, резные херувимы способствуют опознанию киота вообще как модели Святая Святых храма Соломона.

Разумеется, большинство киотных мастеров XVIII—XIX веков свою продукцию понимали сугубо рационально, вряд ли задумываясь о ее прообразованности биб-



лейским преданием. Неосознанное перемещение во времени — иногда на огромные расстояния — древнего художественного образа, часто в сильно измененной форме, но с сохранением определенного иконографического кода, как в нашем случае херувимы, — удивительное свойство народной культуры.

Влагание иконы в символический Ковчег уместно: как и первоначальные скрижали, любая икона — объект коммуникации. Бог, как известно, через нее «слышит» и изредка «говорит». При моисеевом Ковчеге были устроены «позолоченные шести, чтобы можно было, при необходимости, переносить кивот» (Иосиф Флавий). И на Руси киоты с чудотворными иконами носили при помощи похожих приспособлений, как, напри-

*«Введение во храм». Дерево, левкас, темпера. Середина — вторая половина XIX в. Фрагмент. Частная коллекция. Москва.*





Киот. Дерево, резьба, левкас, золочение. Первая треть XIX в. Аукционный дом «Гелос».



«Св. Николай Можайский в житии». Дерево, левкас, темпера. Первая половина XVII в. Фрагмент. Аукционный дом «Гелос».

мер, на репинском «Крестном ходе в Курской губернии». Завеса Соломонова храма на Руси сохранялась как занавесочка в красном углу: «закрывать занавесочкой чистоты ради, ради строгого порядка» обязывал в XVI веке «Домострой».

Первичное и наиважнейшее значение киота — символическое, а не гигиеническое, как то представляется по обыкновению. Сообразно этому уточняется и отношение к иконе в киоте. Даже по-деревенски раскрашенный обрезок фанеры, если он вложен в модель центральной части Соломонова храма (пускай там внутри только кладбищенские пластиковые цветочки и трепещущий флер-д'оранж), все равно на миг заставляет ощутить всю таинственность и древность народно-христианской культуры. Интерьеры деревенских киотов поразительны. Иногда встречаются киоты с устроенной внутри миниатюрной церковью, крошечным аналоем с книгой, двумя свечами на подсвечниках по сторонам (все из позолоченной и посеребренной фольги, канители, огоньки свечей — из воска), с фигурами молящихся святых, вырезанных из олеографических картонок Сытина и Жако. Можно, приобретя деревянную икону за 500 рублей, выкопать из киотной фольги финифтяной медальон XVIII века ценой в 15 000. Из киотов вываливаются венчалые огарки, «веточки палестины», пасхальные яйца, фронтальные треугольники. Изнутри киоты оклеены газетами эпохи освобождения крестьян или коллективизации. Впрочем, это уже совсем не коммерческие детали.

Средневековое сознание всегда стремилось обречь святыню, будь то чтимая икона или мощи, в большое количество оболочек. Превращение живописной иконной плоскости одновременно в своеобразный реликварий можно наблюдать в позднейшее время на примере, скажем, старообрядческих икон с врезными элементами металлопластики. Чаще всего это «Распятие». Начиная с XVI века, живописный средник мог быть изготовлен отдельно от рамы и выниматься, тогда рама, нередко с житиями и чудесами, служила как бы внутренним киотом, помимо внешнего, запертого на замок. Вкладной средник мог быть еще и в окладе и вдобавок завешан дорогими приношениями. Но если оклад — собственность иконы, то киот, ее объемлющий, самостоятелен, он подражает формам миниатюрного храма, и очень часто киот развивался в часовню, как это случилось, к примеру, с киотом Иверской иконы Божьей Матери при Воскресенских воротах Китай-города.

Замысел киота изначально — архитектурный. Киоты XVII века исполнены в форме церкви, часовни. Единицы их сохранились в музеях, более ранние до нас не дошли, за исключением каменных, фасадных. Знаменитый скульптурный образ Николая Можайского XVI века находился в киоте, и контуры этого киота, который был, очевидно, трехлопастным, с киевидным завершением, навсегда вошли в иконографию образа.

Самые ранние киоты, какие только может предложить антикварный рынок, в большинстве своем относятся ко второй половине XVIII века. Это небольшие архитектурные произведения, решенные в стиле барокко,



а позже — классицизм или ампир. Такие киоты венчают волюты, иногда прямой, вогнутый или разорванный фронтон с одной или двумя парами сдвоенных колонн по краям. Более дешевые киоты не несут очень развитой архитектурной декорации, она, как правило, не преодолевает барельеф. Гораздо интереснее и реже примеры хорошо развитой архитектурности с пространственными колоннами и выдержанным орденом. Так обрамлялись, как правило, дорогие иконы, принадлежавшие аристократическим семействам. Дерево для подобных киотов выбиралось дорогое — красное или карельская береза.

Если удастся найти такой предмет в магазине, цена окажется не ниже 500 долларов. В том случае, если киот обогащен бронзовыми вставками, например, колонны каннелированы «стрункой» или имеют цельные бронзовые базы и капители, за него попросят вдвое больше. Тысяча за киот, в принципе, — большая цена, но она оправдана редкостью предмета, кроме того, при покупке киота всегда можно смело торговаться, так как даже шедевр киотного искусства все равно, увы, не самостоятельное, а вспомогательное произведение, а значит, товар, по определению, тяжелый.

Ради чего может понадобиться старинный, дорогой киот XVIII века? Главным образом, его подбирают под соответствующую икону. Такой киот изготовлен вне рамок древнерусской традиции, и его «светскость» не к лицу канонической живописи. В барочном или ампирном киоте будет прекрасно смотреться «фрязь», ранний академизм, вообще любая икона экспериментального характера, с оригинальной композицией или на специфический сюжет. При этом все произведение в целом, видимо, будет не столько удовлетворять требованиям благочестия, сколько являться чисто художественно-историческим объектом или предметом роскоши.

Искусство церковной резьбы по дереву достигло к концу первой трети XIX века значительных высот и в течение всей второй трети века удерживалось на этом уровне. Здесь сыграл свою роль могучий импульс барокко, усилившийся в новых промышленных условиях. Качество киотной резьбы до определенного времени не падало, несмотря на разрастание производства. Количественное бремя начало перевешивать только к 1860-м годам. До этого было создано множество произведений киотной «флеммской» резьбы, по мастерству исполнения мало уступавшей лучшим образцам предыдущего века.

«Флеммская» резьба пришла в Россию во второй половине XVII века с Запада: через Польшу и Украину. К середине XIX века она не утратила признаков своего происхождения. Лучшие ее образцы поступали на российские ярмарки из юго-западных районов: из Ветки и Стародубья, с Гомельщины, из Белоруссии и Украины, в этой резьбе продолжали варьироваться темы западноевропейского «книжного орнамента». Главным мотивом оставалась виноградная лоза. Окруженные петлистыми побегами лозы, виноградными гроздьями, лилиями, розами и рокайлями, то строящимися в ритмический бордюр, то вольно осваивающими границы рамы, иконы



Киот. Дерево, резьба, золочение.  
Последняя четверть XVIII в. Аукционный дом «Гелос».



Киот. Дерево, резьба, золочение.  
Первая четверть XIX в. Аукционный дом «Гелос».





Икона «Господь Вседержитель» в киоте.  
Киот — дерево, резьба, латунь, гравировка, золочение.  
Третья четверть XIX в. Аукционный дом «Гелос».



Киот. Дерево, резьба, золочение. 40-е гг. XIX в.  
Ветка. Ветковский музей народного искусства.

оказывались как бы в сердцевине райских кущ, а весь киот в целом становился подобием окна в потусторонний мир, в Царство Небесное. Все естественные следы обработки дерева скрывались левкасом, потом накладывался густо-красного тона полимент, а уже затем — сусальное золото, которое в завершение шлифовалось. Полимент обеспечивал насыщенное звучание золота, которому даже легкая потертость оказывалась к лицу, открывая жаркое свечение красного тона. Хорошего качества и хорошей сохранности резьба кажется целиком отлитой из золота. Мягкие, текучие, глянцевые формы порождают буквально кондитерские ощущения, оказываются необыкновенно лестными для глаза и осязания. Ни малейшего следа обработки не заметно на светоносной поверхности, и эта настойчивая демонстрация «нерукотворности» становится особым приемом мастерства, превращающего созерцателя в театрального зрителя, который как бы наблюдает сквозь киотное стекло неподдельный райский пейзаж.

Резкий отказ от барочной пышности и иллюзионистичности произошел в начале 1860-х годов. Театрализованное, чувственное пространство киота сменилось символистической плоскостью, несущей знаки «великой государственности». Внутренность киота сделалась аскетичной. Вместо резьбы появились только что изобретенные гладкие позолоченные рамки из металла. От декора в тимпане киотной арки сохранилась лишь гравировка. Как правило, это плетеные «тератологические» розетки, воспроизводящие средневековые русские, по преимуществу «книжные» орнаментальные темы. Изображение Святого Духа в виде голубя тоже стало выполняться из металла. Оно утратило былой фантастический и сентиментальный облик, обратилось в подобие геральдического знака, что закономерно дополняло общее «мундирное» оформление киота. На внешней раме появилась врезная «струнка» или более сложный латунный профиль, что усиливало впечатление холодной красоты и строгости. Зато обогатилась форма киота.

Впервые в истории страны художественная культура, оглядываясь в поисках классического идеала, воспользовалась не общеевропейским, античным, а собственным национальным образцом. Любой «государственный стиль», перерабатывая классический материал, в первую очередь обращается к архитектуре. Идеи строительства здания «великой государственности» отражались не только в собственно архитектурном проектировании 1860-х годов, но и во всех прочих видах искусства, вплоть до прикладного. Мотив триумфальной арки отныне главенствовал в орнаментации гравированных левкасов и декорации окладов, а контуры киотов приблизились к контурам древнерусских храмов. Киотные навершия получали или килевидную, луковичную форму, или целиком воспроизводили церковное позакомарное покрытие. Подобное произведение, взятое в целом, — с лампадой, с иконой внутри, исполненной в строгих «неовизантийских» тонах, выглядит хотя и несколько



отрешенно в своей торжественности, но зато блестяще с точки зрения выдержанности стиля.

«Деревенские» резные киоты поменяли форму вслед за «городскими», тоже украсившись полуциркульными или трехлопастными арочками наверху. Но зато внутренняя резьба стала беднее. Народный вкус не мог от нее отказаться, но прежние мотивы оказались несозвучны моде, а новых мода не предлагала. Буквально за десятилетие пространственно развернутые пышные формы резьбы съезжились, внутреннее убранство деградировало до плоских прорезных «подзоров». Массовое производство киотов продолжалось, но качество их значительно снизилось. Примерно к этому времени и прочая религиозная продукция сельских ремесленных центров окончательно утратила свою самобытность, навсегда заняв место на периферии городской мещанской культуры.

Рубеж XIX—XX веков в киотном промысле отмечен появлением произведений в стиле модерн. Как и прочие памятники церковного модерна, киоты начала века ориентированы на «пряничный» стиль эпохи Алексея Михайловича, в том осовремененном виде, в каком этот стиль был заявлен произведениями «большого искусства». Киоты этого периода демонстрируют меньшую зависимость от стереотипа, чем орнаментика окладов, и несравненно меньшую, чем иконная живопись. Некоторые из них с этнографической точностью воспроизводят декор древнерусской деревянной архитектуры в фантазийной раскраске, но большинство преподносит абсолютно оригинальные концепции — свободно скомпонованные архитектурные детали, дополненные сказочными мотивами в резьбе, раскраске и инкрустации, на особенно дорогих киотах — с добавлением скани и полудрагоценных камней. Стилизованный «красный угол» эпохи модерн продумывался и изготовлялся целиком, вместе с киотными резными полочками, покровцами и лампадами. Конечно, подобный дизайн могла себе позволить только просвещенная городская элита. В наши дни эта продукция чрезвычайно редка. Качественных киотов, исполненных в модерне, осталось очень мало из-за их изначально небольшого числа, а также высокой востребованности на антикварном рынке: это, пожалуй, единственный вид киота, который не обязательно приводится в движение с помощью вставленной внутрь иконы, а легко продается пустым, как «от-

Икона «Св. Макарий Желтоводский» в киоте.  
Киот — дерево, резьба, латунь, грабировка, золочение.  
Третья четверть XIX в. Частная коллекция, Москва.



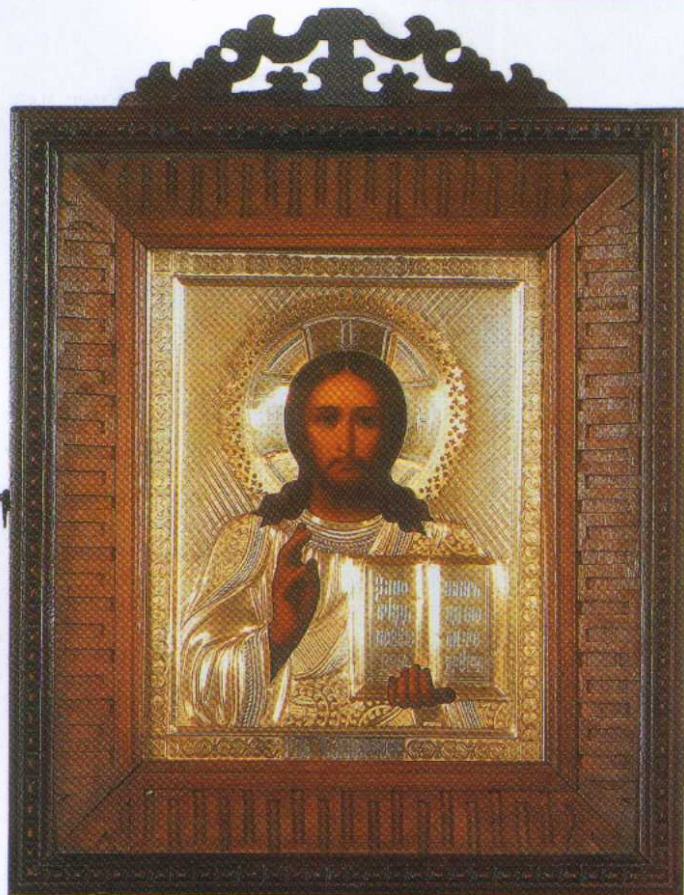
дельный предмет». Но более или менее доступна пока продукция второстепенных сельских мастерских, с 1900-х годов с переменным успехом имитирующих столичную моду, то есть, по сути, свою же культуру, не опознанную в элитарной транскрипции «ученого» искусства.

Низовая, ярмарочная киотная продукция к началу 1900-х годов состояла, таким образом, в незначительной степени из реплик столичного модерна, а в остальной своей части — из рутинного товара, мало различающегося по цене-качеству: от 50 копеек до 3 рублей, судя по надписям, процарапанным на оборотах извлекаемых из киотов икон. Вари-

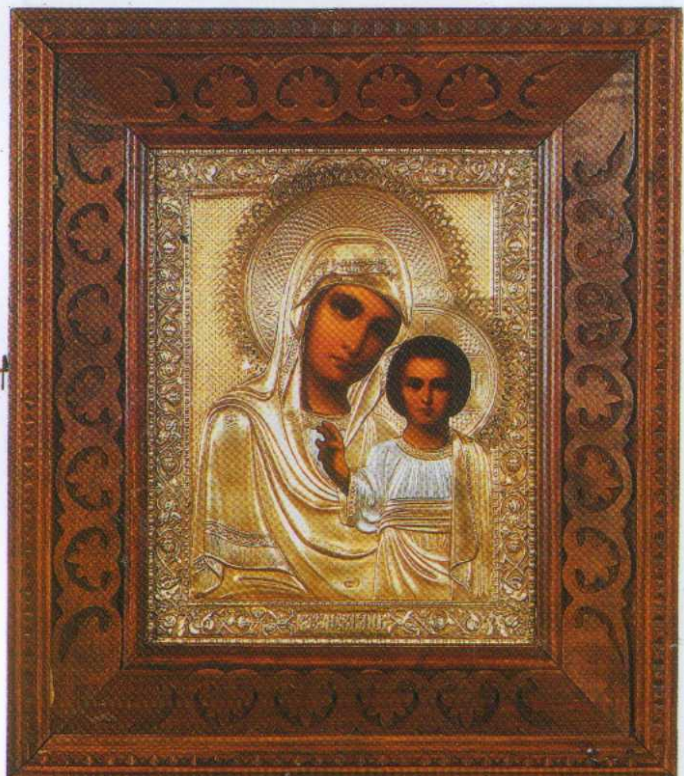
Икона «Богоматерь Казанская» в киоте.  
Киот — дерево, резьба, латунь, грабировка, золочение.  
Третья четверть XIX в.  
Аукционный дом «Гелос».







Икона «Господь Вседержитель» в киоте.  
Киот — дерево, резьба. Сергиев Посад.  
Конец XIX — начало XX в. Аукционный дом «Гелос».



Икона «Богоматерь Казанская» в киоте.  
Киот — дерево, резьба. Сергиев Посад.  
Конец XIX — начало XX в. Аукционный дом «Гелос».

ации распределялись между простейшим типом (деревянный застекленный ящик) и так называемым ныне «купцом» (арочный верх, резная, золоченая рама). Среди этой недорогой, однообразной продукции можно выделить единственное, пожалуй, заметное направление — резные киоты сергиевпосадской мастерской. Одно из подразделений этой мастерской занималось производством игрушек, что благоприятно сказалось и на эстетике прочей продукции. Кроме игрушек, сергиевпосадские резчики прославились изготовлением недорогих и очень выразительных деревянных иконок, в огромном количестве расходившихся по России. Произведенные здесь иконки и киоты монохромны, они демонстрируют благородные оттенки чисто обработанного, слегка подмороженного, потемневшего от времени дерева. Отказ от золочения, раскраски и даже лака, простой и выразительный орнамент — бордюр из «крин» или меандр, обязательное присутствие наверху маленького прорезного наличника, хорошая сохранность, поскольку изготовлены они, как правило, из дуба, заставляют особенно ценить такие киоты и отличать их среди прочих.

**И**дея киота очень созвучна духу барочной культуры, в рамках которой роскошь и таинственность сосуществуют наиболее эффектно и гармонично. Роль киота в храмовом интерьере стала заметной только ближе к петровской эпохе. Тем самым в представлении старообрядцев киот стал прочно ассоциироваться с безблагодатным пространством никонианского храма. В старообрядческом обиходе киот, как правило, не используется. Оглядываясь на интерьеры храмов Московского царства, старообрядцы по сей день стараются не вешать иконы, а размещать их на тяблах. Возможно, эта позиция не совсем справедлива, если вспомнить о том, что киот — всего лишь продолжение идеи реликвария, раки с мощами под надгробной сенью, какие устраивались в русских церквях с самой глубокой древности. Так или иначе, но в традиции иконного собирательства, заложенной старообрядцами, вопроса о том, может ли киот представлять хоть какую-нибудь ценность, просто не существует. От профессиональных собирателей враждебность к окладу и киоту передавалась и далеким от темы людям, которые механически производят «выньте», даже если это произведение позднего времени и задумывалось сразу как единый комплекс живописи и обрамления.

Естественно, с точки зрения исключительно музейной, ценная живопись не должна быть ничем загорожена. Но уже давно наступило время, когда функциональная ценность иконы оказывается иногда важнее музейной, особенно в антикварной сфере, живущей скорее за счет носителей традиционного, благочестивого восприятия иконы, нежели коллекционеров. Поэтому мы постепенно отучаемся, производя оценку иконы, автоматически отделять ее от обрамления, привыкаем к тому, что и сам по себе киот имеет реальную цену, иногда немалую, и что порой его наличие может играть определяющую роль при продаже.

Искажения в восприятии оклада и киота «внешним» покупателем на сегодняшний день наблюдаются, в общем, нечасто. Но сохраняется еще одно препятствие





Венчальная пара в складном киоте.  
Киот — дерево, латунь. Конец XIX в.  
Частная коллекция, Москва.



— эстетическое. То, что соответствовало вкусу благочестивого человека XIX столетия — трехъярусные «домашние иконостасы», пышная резьба, позолота, остается непонятым в наши дни. Современный дизайн интерьера никак не рассчитан на подобные включения. В результате — все большее распространение получают сейчас новодельные киоты самых простых и ясных форм, примиряющие икону с эстетикой современного жилья. Случается, что покупатель сознательно просит заменить старый киот на новый. Это, естественно, отражается на ценах. Киот 60—70-х годов XIX века со сложным верхом, латунной орнаментированной пластиной с голубком в тимпане, «стрункой» по внешней раме, в приличном состоянии может стоять между «дилерами» около 150 долларов. Столько же или даже дороже долларов на 20—50 просят за киот современные мастера, и все равно их продукция расходуется лучше.

Только что описанные киоты «неовизантийского» стиля все-таки пользуются спросом, так как благодаря строгости облика отчасти соответствуют нынешним интерьерным вкусам. Сложнее положение с небарочными резными киотами. Не оцененные коллекционерами и не воспринимаемые «мирскими» покупателями, эти произведения продаются по смехотворно низким ценам. В Измайлово легко обнаружить киоты с фантастической по исполнению резьбой, стоящие от 50 до 100 долларов. Естественно, ни по трудозатратам, ни по художественному значению хороший резной киот не может сравниться даже с лучшим «неовизантийским», который, однако, стоит вдвое дороже.

Дело здесь, конечно, не в свойствах материала, а в свойствах мнений, которые, тем не менее, неизбежно по-своему прогрессируют. Покупатель, приобретающий иконы в обиход, вряд ли в ближайшее время научится ценить произведения культовой резьбы. Думается, жанр резного киота, вкупе с прочими видами деревянной пластики, — удел именно коллекционеров. Церковное искусство XIX века на сегодняшний день приоткрыто только частично, оно состоит из множества камерных разделов, словно специально предназначенных для коллекционерских изысканий, но пока никем всерьез не оцененных.

**Илья БОРОВИКОВ**

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Трехъярусный киот.  
Дерево, резьба, левкас, золочение.  
Вторая четверть XIX в. Аукционный дом «Гелос».



# Неизвестное произведение Казимира Малевича



*«Композиция с роялем», которую авторы определяют как одно из оригинальных произведений Казимира Малевича, уже несколько лет находится в сфере внимания искусствоведов, реставраторов и специалистов по технике и технологии живописи. Авторы статьи взяли на себя труд подытожить результаты этой исследовательской работы.*

**К**артину изучали в ГНИИРе искусствоведы М.Красилин и Ю.Халтурин, сотрудники физико-химической лаборатории С.Писарева и В.Киреева, а также эксперты Д. и А.Сарабьяновы. В процессе работы авторы пользовались консультациями и советами искусствоведов В.Ракитина (Германия), Ж.-К.Маркаде (Франция), А.Сидорова (Москва) и других. Немалый вклад в изучение вопроса внесли Ю.Ах-

метзянов (рентгенографирование), К.Плещунов (фотографирование), В.Кириллов, И.Кетов и Е.Лукьянов (архивные изыскания, обобщение материалов).

Эта картина из частного собрания (илл. 1) исполнена на холсте (55,5x39,5) в масляно-лаковой технике.

*И. К.С.Малевич. «Композиция с роялем». Около 1920. Холст, масляно-лаковая техника. Частное собрание.*





2. К.С.Малевич. «Дама и рояль». 1913.  
Холст, масло. Красноярская художественная галерея.

Выдержанная в кубофутуристической манере, она изображает фрагменты музыкальных инструментов, сопоставленные друг с другом в свободной композиции, подчиненной не внешней, сюжетной, а внутренней логике самой картины. Некоторые из этих фрагментов прочитываются вполне определенно — крышка и клавиатура рояля (вид сверху); чуть смещенный вправо от центральной вертикали гриф струнного инструмента, видимо, виолончели, по нашему прочтению, с типичным завитком; слева от него — дека гитары; под ним — пюпитр с листом нотной бумаги, на которой начертаны нотные знаки. В правом нижнем углу картины — вращающийся стул. Остальные части композиции можно принять за деформированные предметы или даже фигуры. Так, например, над грифом виолончели располагаются круг и скошенные плоскости, которые при желании могут быть прочитаны как голова и верхняя часть фигуры виолончелиста. Такое прочтение возможно, поскольку изображение соответствует позе виолончелиста, играющего на инструменте. На эту же мысль наталкивает и тот факт, что эту композицию Малевича, по-видимому, использовал как учебный образец П.Вильямс в работе над своей картиной «Человек с виолончелью». Кроме того, некоторые формы в нижней



3. К.С.Малевич. «Музыкальный инструмент и лампа». 1913.  
Холст, масло. Городской музей, Амстердам.

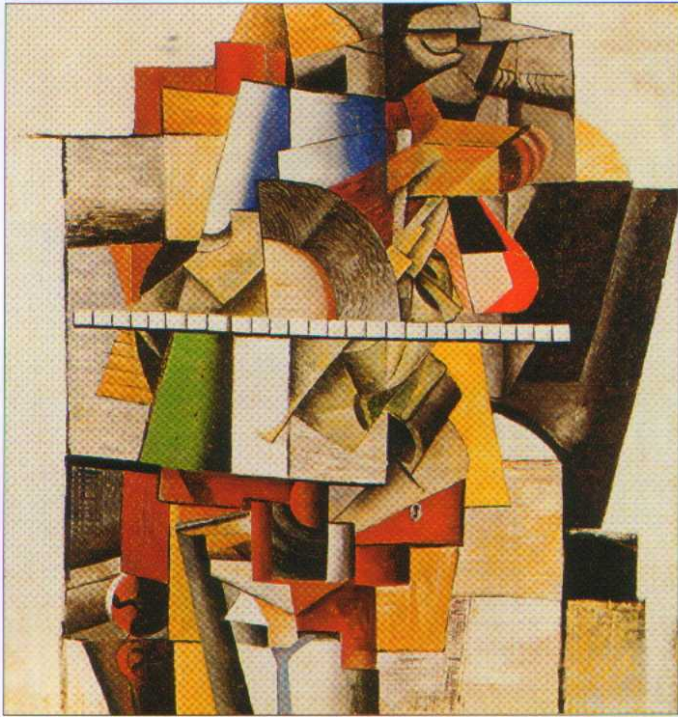


4. К.С.Малевич. Музыкальный инструмент. 1913. Бумага, карандаш.  
Культурный фонд «Центр Хаджиева-Чаги», Амстердам.

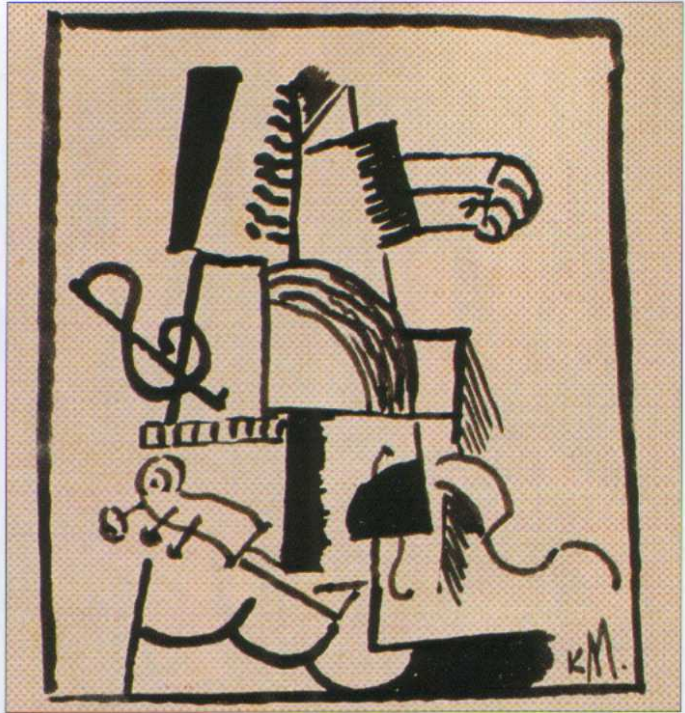
той

фото-  
в (ар-  
испол-  
нике.

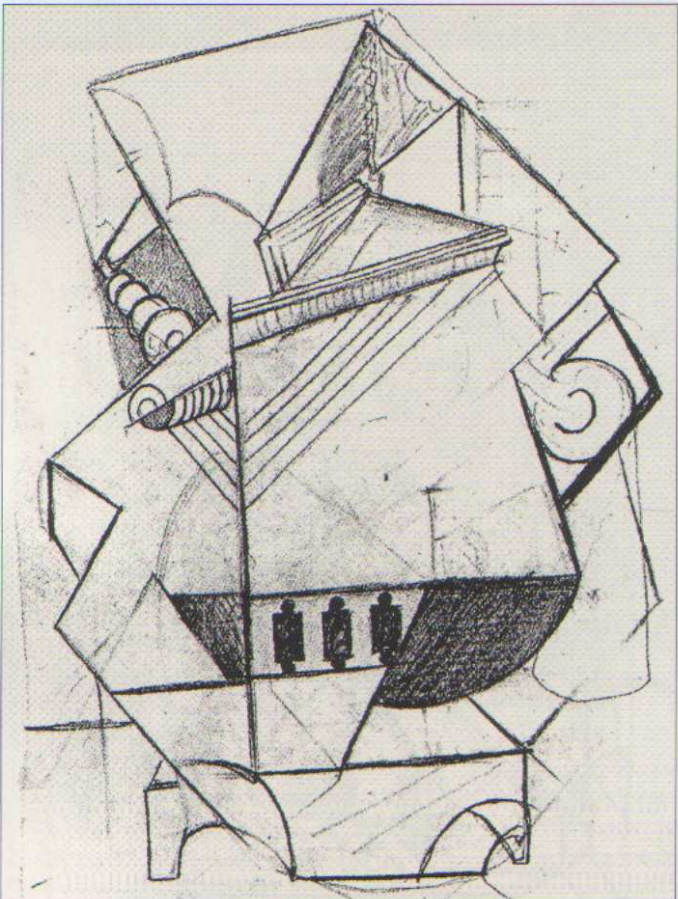




5. К.С.Малевич. «Портрет М.В.Матюшина». 1913. Холст, масло. ГТГ.



6. К.С.Малевич. Набросок к портрету М.В.Матюшина. 1913. Бумага, тушь. Культурный фонд «Центр Харджиева-Чаги», Амстердам.



7. К.С.Малевич. «Кубофутуристическая декомпозиция рояля». 1913. Бумага, карандаш. Бывшее собрание А. Лепорской.

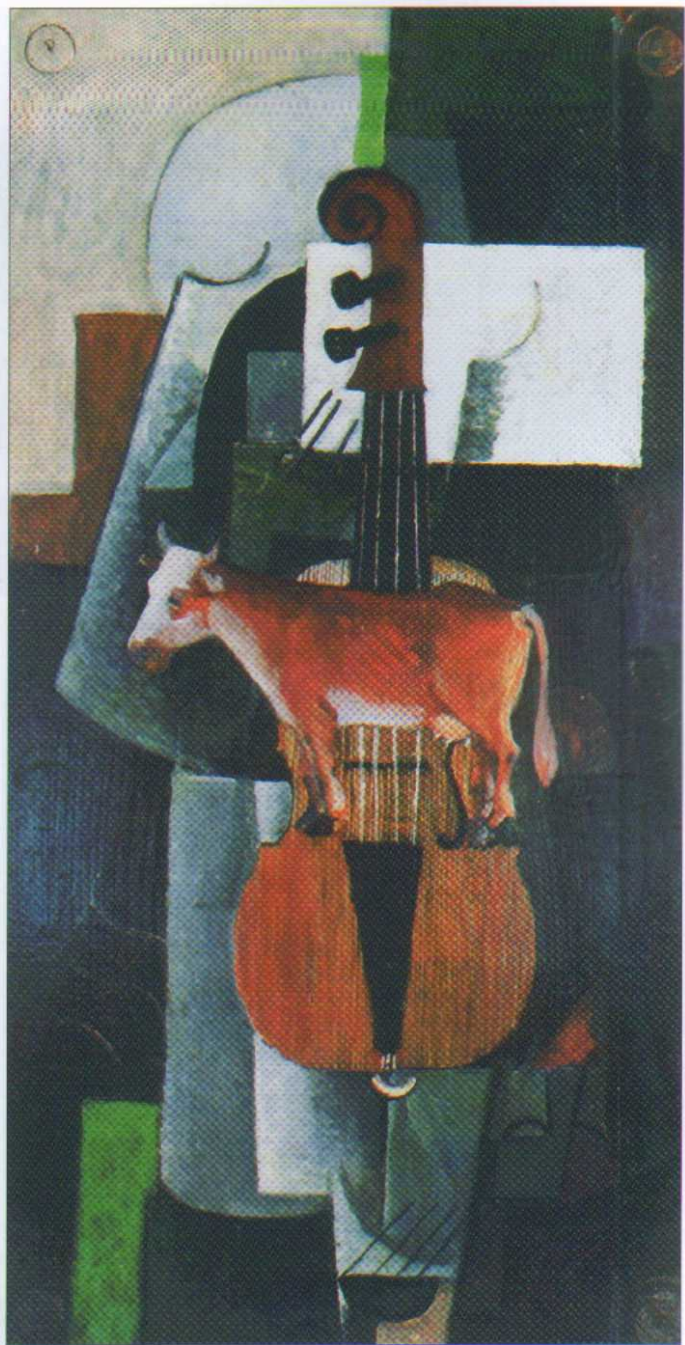
части композиции Малевича напоминают фрагменты виолончели.

«Композиция с роялем», как общим своим построением, так и многочисленными деталями и предметами изображения, близка живописным и графическим произведениям Малевича 1913—1914 годов. Что касается самих предметов — музыкальных инструментов и нотных знаков, то здесь аналогии встречаются на каждом шагу. Но хочется выделить некоторые: картину 1913 года «Дама и рояль» (илл. 2) из Красноярской художественной галереи, хотя бы своим названием «соседствующую» с нашей работой, несмотря на то, что в ней предметы почти неузнаваемы; картину «Музыкальный инструмент и лампа» (1913 г.) из Городского музея в Амстердаме (илл. 3) и подготовительный рисунок к ней из архива Н.Харджиева (илл. 4); портрет М.Матюшина (1913 г.) из собрания ГТГ (илл. 5) и подготовительные рисунки к нему, один — из архива Харджиева (илл. 6), другой был в собрании А.Лепорской, где, кроме головы художника, есть клавиатура рояля, нотные знаки и другие формы, вызывающие музыкальные ассоциации. Рисунок «Кубофутуристическая декомпозиция рояля» из бывшего собрания А.Лепорской (илл. 7) представляет для нас особый интерес, так как в нем немало деталей, идентичных тем, которые обнаруживаются в нашей картине. Наконец, хотелось бы назвать и знаменитую «Корову и скрипку» (1913 г.) из Русского музея (илл. 8) — типичный малевичевский алогизм, абсурд, соединение несочетаемого. В этом соединении участвует скрипка — один из излюбленных мотивов кубизма, особенно французского, а вслед за ним и русского. Не случайно Малевич в своей, изданной в 1927 году в Мюнхене книге «Die



gegenstandlose Welt», продемонстрировал «Трансформацию изображения природы под влиянием прибавочного элемента в культуре кубизма и супрематизма» именно на примере скрипки (илл. 9). Вспомним, что и скрипка, и рояль, и гитара, и нотные знаки были постоянными объектами изображения в работах уновисовских и гинхуковских учеников Малевича как излюбленный мотив кубизма и кубофутуризма. Таким образом, предметы, избранные художником для изображения и интерпретации, вполне вписываются в круг сюжетных интересов самого последовательного авангардиста в русской живописи. Но, разумеется, наличие типичных для художника предметов и мотивов не может быть главным аргументом авторства Малевича. Для такого утверждения нужны более веские доводы, чем внешнее подобие.

Живописная и композиционная система, характерная для рассматриваемой картины, вызывает многочисленные ассоциации со многими эталонными работами художника (илл. 10). В картинах «Дама и рояль», «Корова и скрипка», «Туалетная шкатулка» (1913 г., ГТГ), «Лакей с самоваром» (1913 г., ранее в собрании А.Ф.Чудновского. Илл. 11), «Композиция с Моной Лизой» (1914, ГРМ. Илл. 12) так же, как и в нашей работе, композиция имеет вертикальную направленность, основана на вытянутых формах, как бы движущихся от центра вверх и вниз. Вертикальная ось несколько отклонена от геометрического центра и чаще всего смещена в правую сторону. Плоские фигуры, как правило, не выявленные в своем объеме, накладываются друг на друга, не создавая ощущения глубины, но, тем не менее, образуя некий пространственный слой. В некоторых случаях черные или белые формы рожают ощущение прорыва. Черный силуэт рояля в нашей композиции как раз является примером применения такого приема. Однако в целом цветовой строй большинства кубофутуристических полотен Малевича 1913—1914 годов обладает большей напряженностью по сравнению с нашей картиной, которая представляется более мягкой по своей колористической гамме. Художник намеренно использует близкие друг другу цвета — желтые, коричневые, серые, перетекающие и взаимопроникающие, что создает некое впечатление музыкальной темы, воплощенной в цвете. Подобная мягкость не часто встречается в полотнах Малевича — иногда в «торсах» «второго крестьянского» цикла или в ранних пейзажах, хотя сама кисть художника в «Композиции с роялем» движется по-другому. Наибольшую близость колористического строя можно констатировать с некоторыми графическими работами — например, с выполненным коричневой тушью пером рисунком 1914 года «Смерть конного генерала» (ГТГ). Что касается «перетекания» серых, коричневых и желтых цветов, то здесь возникает аналогия между нашей картиной и «Головой крестьянской девушки» (1913 г., Городской музей, Амстердам. Илл. 13). Так или иначе, несмотря на некоторые отступления от «образцовых» работ кубофутуристического периода, «Композицию с роялем» можно было бы с успехом принять за произведение Малевича 1913—1914 годов, тем более, что

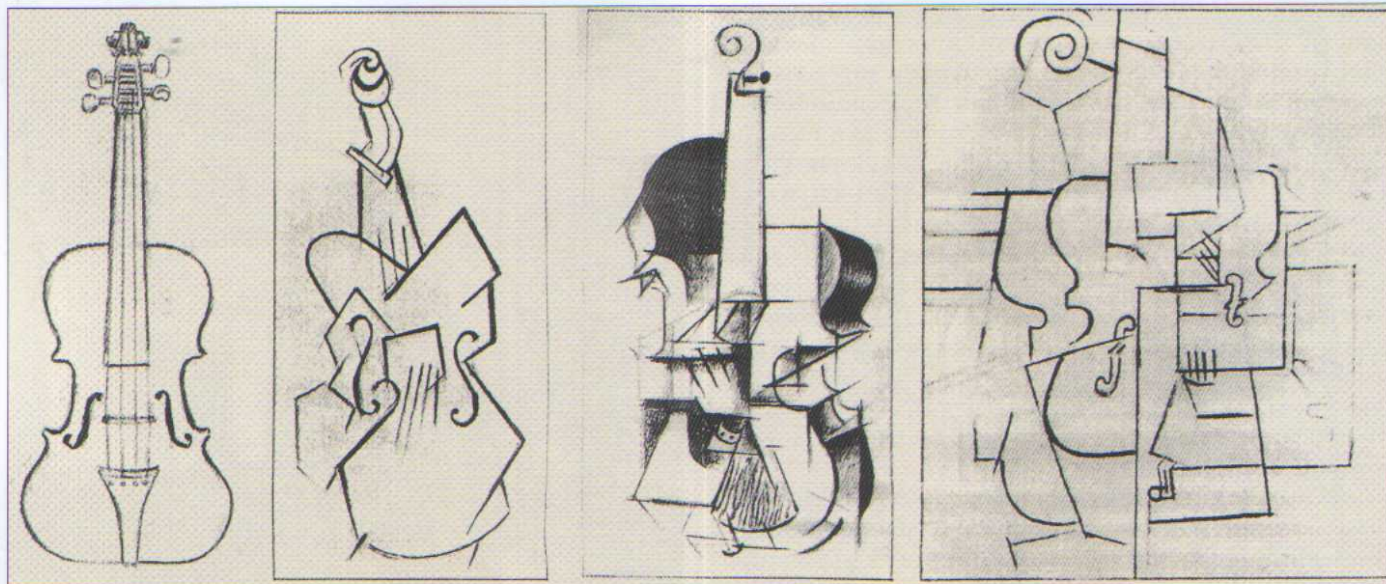


8. К.С.Малевич. «Корова и скрипка». 1913. Дерево, масло. ГРМ.

подпись, как говорят реставраторы, пребывающая «в тесте», сделана в старой орфографии, с твердым знаком на конце (илл. 14). Однако известно немало примеров, когда Малевич подписывал поздние работы, пользуясь старой орфографией, и при этом ставил ранние даты на произведениях, выполненных значительно позже.

Первое, что мешает нам сразу же заявить о принадлежности «Композиции с роялем» к кубофутуристическому циклу 1913—1914 годов, — это надпись на обороте холста: «Уновис г. Витебск» и номер на подрамнике — «13704» (илл. 15—16). Можно было бы предположить, что в Уновисе хранилась картина Малевича,





10. К.С.Малевич. «Гвардеец». 1913—1914. Холст, масло. Городской музей, Амстердам.



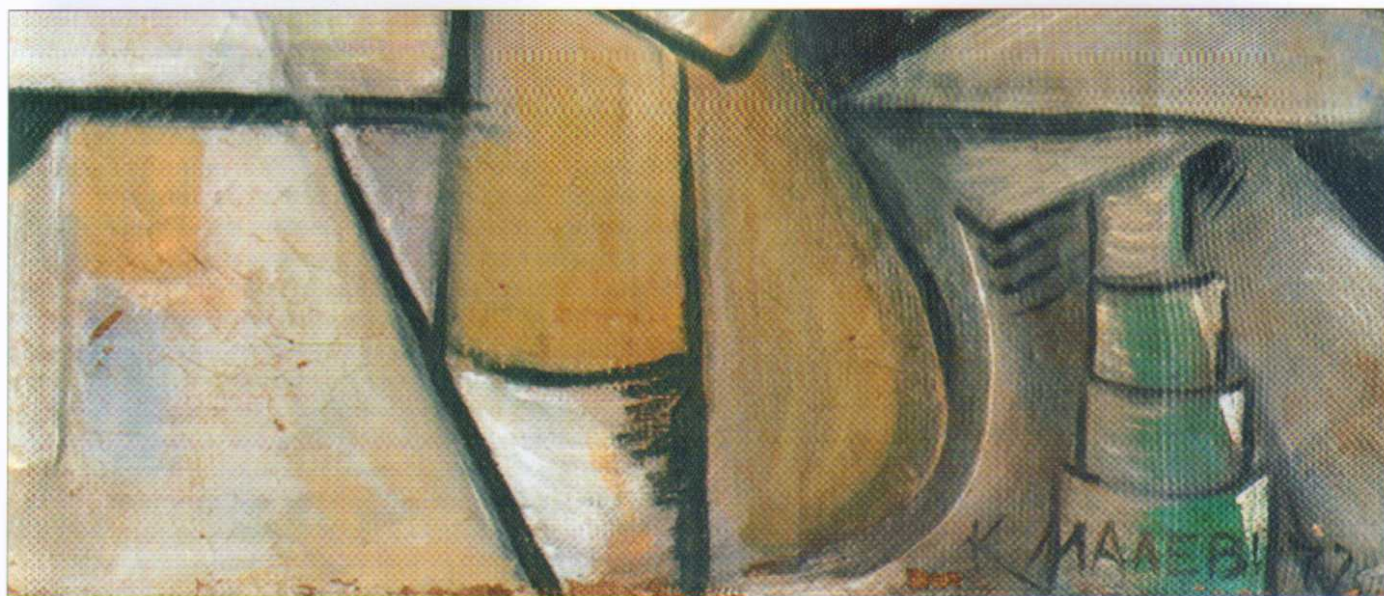
11. К.С.Малевич. «Лакей с самоваром». 1913. Холст, масло. Ранее в собрании А.Ф.Чудновского. Местонахождение неизвестно.  
12. К.С.Малевич. «Композиция с Моной Лизой». 1914. Холст, коллаж, масло. ГРМ.

9. К.С.Малевич. «Трансформация изображения природы под влиянием прибавочного элемента в культуре кубизма и супрематизма». Рисунок из книги «Die gegenstandlose Welt», Munich, 1927.

созданная художником за несколько лет до этого. Однако другое обстоятельство опровергает такое предположение. Рентгенограмма (илл. 17) выявила, что под верхним слоем живописи, где располагается рассмотренная композиция с роялем, — еще два слоя. Самый нижний представляет собой супрематическую композицию (илл. 18): в центре — вытянутый треугольник, направленный узким концом вниз, справа, внизу — трапеция и положенный на нее треугольник; к этим фигурам добавлены типичные для супрематического стиля полосы, одна из которых пересекает небольшой прямоугольник. Прочитываемая композиция нижнего слоя вполне типична для раннего супрематизма 1915—1916 годов (илл. 19—21).

Средний слой представляет собой изображение фигуры крестьянки в полный рост (илл. 22). Как обычно у Малевича, она — в позе предстояния и показана фронтально. Ступни ее ног приближаются к низу рамы, а макушка головы — к верху. Больше всего эта фигура напоминает подобных же крестьянок «второго крестьянского» цикла, обычно датируемого концом 1920-х—началом 1930-х годов. Однако известно, что поздние крестьянские образы во многом повторяют ранние (илл. 23—25), поэтому нетрудно себе представить этот образ в границах витебского периода Малевича. К тому же есть указания на то, что художник обращался к крестьянским персонажам на протяжении почти всей своей жизни. Так, Ж.-К.Маркаде передает свидетельство



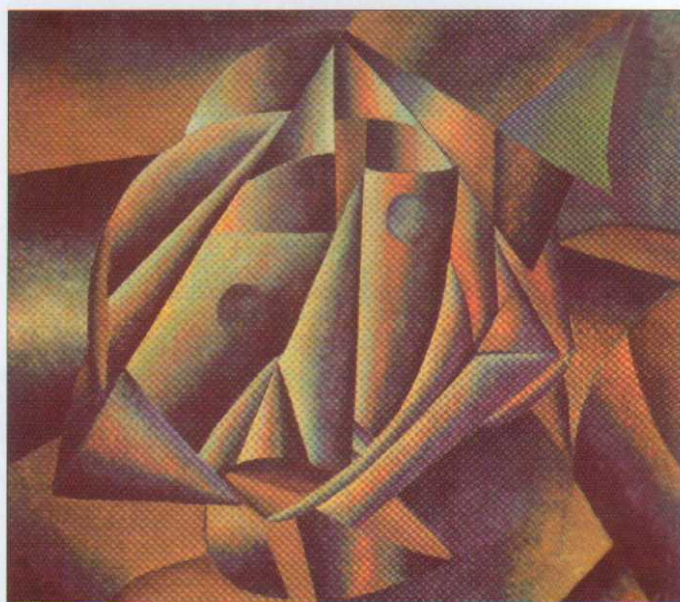


14. Фрагмент картины К.С.Малевича «Композиция с роялем».

Павла Мансурова, в течение многих лет работавшего рядом с Малевичем, что тот создавал композиции на крестьянские мотивы не только в начале 1910-х годов или в начале 1920—1930-х, но и в промежутке между этими периодами.

Еще одна особенность всех трех слоев живописи нашей картины состоит в том, что их композиции как бы согласуются друг с другом ритмами и формами. Голова крестьянки совпадает с кругом, расположенным в верхней части кубофутуристической композиции. Воротник ее кофты и линия плеч почти совпадают с основанием супрематического треугольника. Наклоненные супрематические полосы в правой части картины перпендикулярны направлению опущенной руки крестьянки. Некоторые линии кубофутуристической композиции почти совпадают с линиями второго и первого слоев.

Наличие трех слоев, каждый из которых отражает стиль определенного периода развития живописи Малевича, выдвигает дополнительные загадки. К тому же слои в своей последовательности не соответствуют эволюции творчества художника. Но эти загадки разрешаются одним важным обстоятельством, которое выявлено химическим анализом пигментов и связующего материала. Вся работа, начиная от грунта и кончая последними мазками, была выполнена в оригинальной масляно-лаковой технике. Художник использовал эмаль, приготовленную на базе лака, состоящего из копаловой смолы, растворенной в органическом растворителе и смешанного с пигментами — иногда с добавкой небольшого количества масла для придания эластичности красочному слою. Система построения красочных слоев достаточно сложна. Одни из них были написаны на чистом лаке, другие — в смеси с небольшим количеством масла. Между слоями были масляные прописки. Часть завершающих прописок также была выполнена чистым маслом. Подобная живопись, то есть состоящая из трех слоев, практически могла быть осуществлена только в один и тот же период времени. Еще одна загадка! При каких обстоятельствах создавалось это произведение, для чего оно было предназначено?

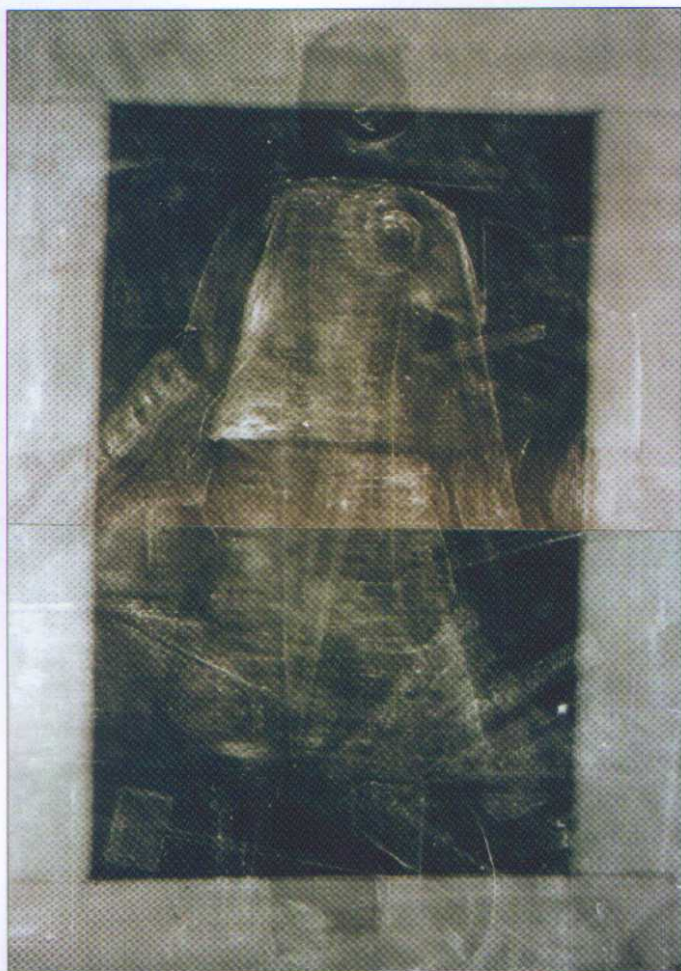


13. К.С.Малевич. «Голова крестьянской девушки». 1913. Холст, масло. Городской музей, Амстердам.



15—16. Надписи на обороте картины К.С.Малевича «Композиция с роялем».

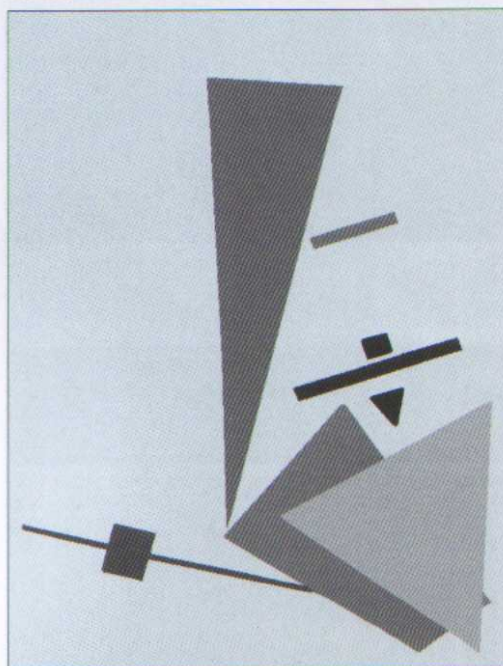




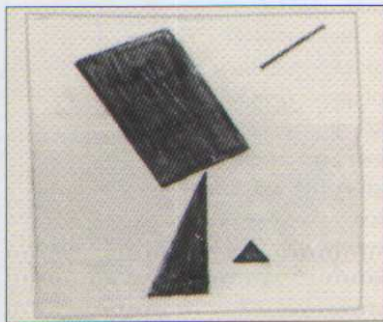
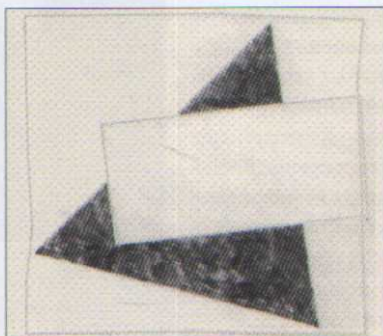
17. Рентгенограмма картины К.С.Малевича «Композиция с роялем».

На этот вопрос можно дать вполне убедительный ответ, который мы и предлагаем читателю. По выдвинутой В.Ракитиным версии, картина была написана как образец, как пример, демонстрирующий творческий метод, прием, стиль. Она служила своеобразным учебным пособием. В начале 1920-х годов Малевич чрезвычайно активно занимался педагогической и теоретической деятельностью. Он был поглощен ею, с энтузиазмом вел занятия со своими витебскими учениками, а затем, несколькими годами позже, — с петроградскими. Показательные лекции Малевич читал и в Москве, как можно предположить, сопровождая их демонстрацией каких-то образцов или создавая эти образцы «на ходу». Известна фотография 1921 года с изображением витебских учеников Малевича (Суетин, Чашник, Ермолаева, Юдин, Векслер и другие) и самого мэтра у доски, на которой мелом нанесен супрематический рисунок (илл. 26). Учитель продолжает его дорисовывать, что-то объясняя своим молодым коллегам. На месте доски и рисунка легко себе представить только что высохший первый или второй слой нашей картины, который вскоре будет записан новым слоем, демонстрирующим очередной стиль или «прибавочный элемент». Именно такая техника, которая применена художником в нашей картине и которая способствует почти моментальному высыханию краски, давала возможность проводить подобные наглядные уроки живописи.

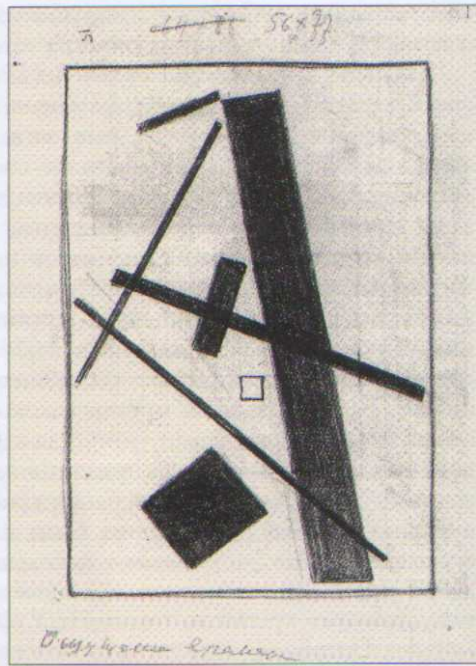
Тогда становится ясным, зачем Малевичу понадобилась особая техника, достаточно редко использовавшаяся русскими художниками в начале XX века, зачем ему нужно было наслаивать одну композицию на другую, к тому же не соблюдая при этом реальной хронологии.



18. Примерная реконструкция нижнего слоя изображения картины К.С.Малевича «Композиция с роялем».



19. К.С.Малевич. «Композиция 2р». 1915—1916. Бумага, карандаш. Бывшее собрание А.Лепорской. 20. К.С.Малевич. «Композиция магнетическая». 1915. Бумага, карандаш. Бывшее собрание А.Лепорской. 21. К.С.Малевич. «Ощущение времени». 1915. Бумага, карандаш. Культурный фонд «Центр Харджиева-Чаги», Амстердам.



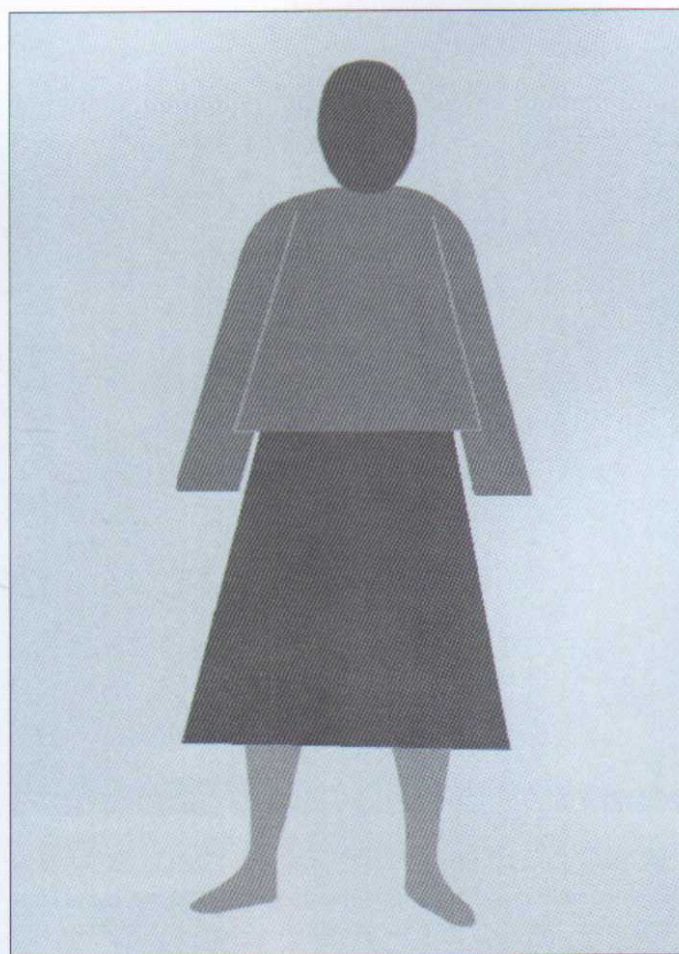
Ощущение времени



Ряд дополнительных фактов подтверждает нашу версию. В.Ракитин обратил внимание на близкое сходство нашей картины с акварелью, находившейся раньше в собрании Георгия Костаки, а затем поступившей в собрание Музея современного искусства в Салониках (илл. 27). В свое время тот же В.Ракитин — составитель каталога собрания Георгия Костаки — определил эту акварель как произведение художника круга Малевича. В 1977 году в Третьяковскую галерею от вдовы художника П.Вильямса поступила картина последнего «Человек с виолончелью» (холст, масло, 174 x 91. Илл. 28), полностью совпадающая по композиции с акварелью, которую после сравнения с картиной можно также с достаточной уверенностью считать произведением Вильямса. Акварель, видимо, была эскизом, а за ней последовал большой холст. Картина датирована автором 1922 годом и имеет на обороте авторскую надпись «Петр Вильямс Кубизм 22/».

Оба произведения, акварель и картина, выполнены, надо полагать, по одному и тому же образцу — по «Композиции с роялем» Малевича. Эту картину выбрали за образец не для того, чтобы просто скопировать, а с целью постижения метода и стиля, которые она реализует. Акварели и картине Вильямса близка по стилистике еще одна его картина — «Голова с трубкой» (1922 г., холст, масло, 106 x 71, ГТГ), попавшая в Третьяковскую галерею тем же путем, что и «Человек с виолончелью».

Петр Вильямс не был художником малевичевского круга. Он учился в Свободных художественных мастерских, превращенных затем во Вхутемас, позже стал одним из членов-учредителей Общества станковистов. В начале 1920-х годов он некоторое время возглавлял московский Музей живописной культуры, куда был на-



22. Реконструкция среднего слоя изображения картины К.С.Малевича «Композиция с роялем».



23. К.С.Малевич. «Утро после вьюги в деревне». Фрагмент. 1912. Холст, масло. Музей Гугенхайма, Нью-Йорк.

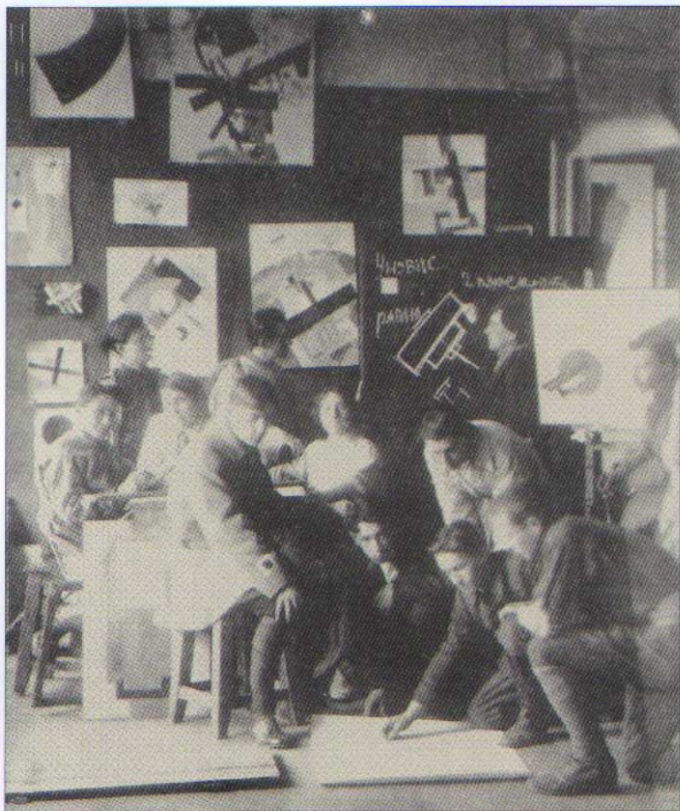


24. К.С.Малевич. «В поле». 1912. Фото из журнала «Огонек», 1913, № 1. Местонахождение неизвестно.



25. К.С.Малевич. «Девушки в поле». Фрагмент. 1928—1932. Холст, масло. ГРМ.





26. Занятия в мастерских Уновиса. Витебск, 1921.

значен стараниями Д.Штеренберга, и в течение нескольких лет был связан с научной деятельностью музея. Во Вхутемасе он входил в группу «проеекционистов», находясь под сильным влиянием С.Никритина, по настоянию которого выполнил ряд кубистических работ. С Малевичем его связывали деловые отношения. Он мог с ним познакомиться еще в Свободных художественных мастерских, где Малевич преподавал до отъезда в Витебск. В 1923 году Вильямс был устроителем выставки Малевича в Музее живописной культуры, на которой экспонировалось около 100 работ художника, выполненных в разных стилях и в различные годы. Где и как Вильямс познакомился с картиной Малевича, ставшей образцом для его собственных произведений, — точно сказать трудно. Но ясно, что возможности такие были. Вообще в 1920—1922 годах Малевич не раз бывал в Москве и выступал с лекциями. В частности, известен его доклад во вхутемасовском клубе Сезанна в ноябре 1920 года, где он мог демонстрировать свои «образцы». Наконец, местом встреч мог быть — и наверняка был — Вхутемас, где проходили многие выставки, в том числе Уновиса. И картина могла при каких-то неизвестных нам обстоятельствах там задержаться. Та дата (1919—1920 гг.), которая поставлена в каталоге собрания Георгия Костаки под акварелью П.Вильямса, думается, не окончательная. Ее можно передвинуть на пару лет вперед, и тогда время, отведенное на знакомство Вильямса с картиной Малевича, расширится. (Еще одна версия изложена в следующей статье Е.Лукьянова.)

Естественно, возникает вопрос о происхождении кар-

тины «Композиция с роялем». Далеко не всегда легенды, сопровождающие появление на художественном горизонте нового произведения русского авангарда, выглядят убедительно. Часто они фантастичны и не поддаются проверке. На основании сведений о прежних владельцах «Композиции с роялем» невозможно выстроить точный график смены мест и владельцев, но они дают кое-какие опорные пункты для предположений. В сравнительно недавнем прошлом картина была собственностью семьи Махотиных, живших неподалеку от Перми. В семье картину воспринимали как весьма ценную вещь. После смерти Махотиной при разделе имущества дом перешел к дочери покойной, а картина — к сыну. Следовательно, она ценилась весьма высоко. Через некоторое время «Композиция с роялем» попала в частную коллекцию.



27. П.В.Вильямс (?). «Композиция с роялем». Начало 1920-х. Бумага, акварель. Музей современного искусства, Салоники.



Каким образом картина Малевича оказалась в Перми? На этот вопрос трудно ответить с полной определенностью. Но некоторые предположения можно высказать. Пермские художники оказались в числе первых, кто откликнулся на новации витебских авангардистов, организовав в своем городе отделение Уновиса. Глава пермских авангардистов П.И.Субботин-Пермяк стал последователем и поклонником творчества Малевича. Он состоял в переписке с вожаком нового движения в искусстве, стремился следовать за ним не только в самой живописи, но и в создании новой теории искусства. Субботин-Пермяк вел активную деятельность, был организатором художественных мастерских в Кудымкаре, Кунгуре и Перми, создателем музея в Кудымкаре. Он мог быть тем человеком, благодаря которому картина Малевича оказалась в Перми.

Остается еще один вопрос: почему, на наш взгляд, «Композиция с роялем» — не фальшивка и не произведение другого художника? Мы задаем себе этот вопрос несмотря на то, что технико-технологический анализ подтвердил подлинность работы, соответствие красочного состава и связующего материала тому времени, когда, как мы полагаем, создавалась картина, и выявил признаки ее старения, соответствующие нашей версии. Для многих исследователей русского авангарда этих данных недостаточно, чтобы быть уверенными в своей правоте. Ведь мы имеем дело не с произведениями старых мастеров, а с художниками недавнего прошлого. Что же касается композиционных и живописных особенностей Малевича, то они могли быть тщательно изучены фальсификаторами, которые сегодня часто выступают как знатоки и исследователи. Поэтому нужны и другие веские доказательства.

Трудно себе представить фальшивку, состоящую из трех живописных слоев, к тому же следующих друг за другом в «произвольной хронологии». Изготовление такого «произведения», имитирующего подлинник, связано с нерациональными затратами времени и сил, а целью его в таком случае должно быть подтверждение той версии, которую предложили мы в результате кропотливого исследования. Трудно себе представить, чтобы фальсификатор рассчитывал, что именно эта версия сделает убедительной его фальсификацию. Шансы на такой исход минимальны. В равной мере трудно представить трехслойную подделку в той технике, которая применена в «Композиции с роялем».

Надпись на обороте холста «Уновис г. Витебск» тоже выглядит нелепо, если иметь в виду фальсификацию кубофутуристической композиции, создание которой логично было бы отнести к 1913 или 1914 году. Фальсифицировать же картину, которую можно было бы представить как некое повторение художником уже пройденного, тоже нелогично, так как в наследии Малевича нет ни одного повторения кубофутуристических композиций, тогда как есть воспроизведения импрессионизма, «крестьянского примитивизма-кубизма», нередки и возвраты к супрематизму. И техника, и стиль, и хронологические несовпадения делают нашу картину необычной, «странной». Таковы наши соображения «от обратного».



28. П.В.Вильямс. «Человек с виолончелью». 1922.  
Холст, масло. ГТГ.

Можно ли предположить, что учившийся по образцам Малевича Вильямс сам исполнил эту картину и подписал ее именем мэтра? Думаем, что это исключено. Фальсификацию Малевича при его жизни трудно предположить.

Мы не знаем доподлинно, когда именно и на какой лекции или в процессе каких занятий была создана картина, как она попала в Пермь, экспонировалась ли она на каких-либо выставках. Но эти белые пятна в наших представлениях о «Композиции с роялем» не мешают нам с полной уверенностью утверждать, что картина — подлинное произведение К.С.Малевича. Она создана около 1920 года и служила своего рода учебным пособием, о чем свидетельствуют и три слоя живописи, выдержанных в разных стилях, и ее технические особенности.

**Дмитрий и Андрей САРАБЬЯНОВЫ**

Иллюстрации предоставлены авторами.



# Новые данные об участии Казимира Малевича в Первой русской художественной выставке

*«Первая русская художественная выставка в Берлине оказалась потрясением для Запада — в наши дни она была включена историками в число двадцати важнейших выставок, определивших лицо XX века в искусстве».*

А.С.Шатских

Постановлением ВЦИК от 28 марта 1922 года в Москве был создан Комитет по устройству зарубежных выставок во главе с народным комиссаром по просвещению А.В.Луначарским, который 16 февраля выдал мандат Д.П.Штеренбергу на организацию выставки картин русских художников в Берлине и общее ее заведование. Штеренберг еще в 1921 году разрабатывал по поручению Луначарского «план вывоза за границу выставки художественных и художественно-промышленных произведений Республики за революционные годы», однако первая попытка не увенчалась успехом, так как «соответствующие круги» Германии в то время сочли это «политически преждевременным».

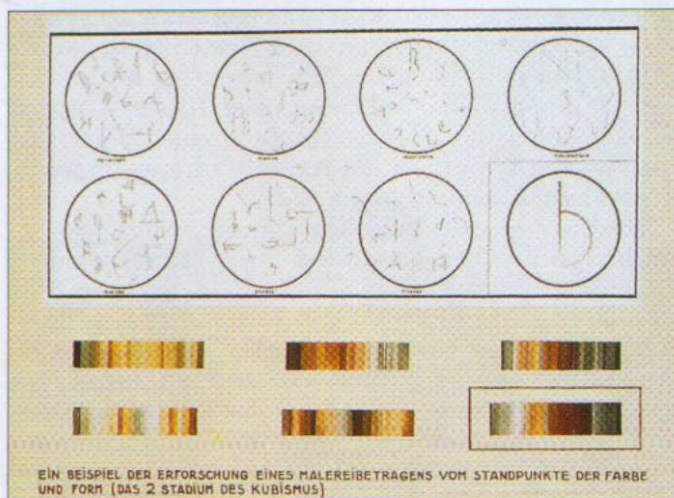
В каталоге Берлинской выставки, изданном на немецком языке в октябре 1922 года, к ее открытию, указаны пять картин Малевича: три «Супрематизма» (№№ 123—125), один из которых воспроизведен на иллюстрации, «Белое на белом» (№ 126) и «Точильщик» (№ 127), а также, в другом разделе, — обложка, линогравюра (№ 400).

Поскольку все свидетельствовало о беспорном успехе выставки, стали поступать предложения о пополнении экспозиции. В своем обстоятельном исследовании В.П.Лапшин писал по этому поводу: «Для реализации некоторых из высказанных пожеланий в Москве 25—27 декабря 1922 года в Музее художественной культуры (Поварская, 52) была устроена выставка произведений группы молодых художников. Газета «Известия» специально указывала на то, что произведения должны быть отправлены в Берлин для включения их в существующую экспозицию, а затем в Париж, куда предполагался дальнейший маршрут выставки русского искусства. В Москве демонстрировались работы так называемой группы «художников-проектористов» (П.В.Вильямс, З.П.Комиссаренко, А.А.Лабас, С.А.Лучишкин, С.Б.Никритин, К.Н.Редько, Н.А.Тряскин, А.Г.Тышлер). Творчество этих учащихся Вхутемаса (в большинстве своем), которые несколько лет спустя станут организаторами Общества станковистов (ОСТА), было одобрительно встречено прессой, и их произведения были отправлены Наркомпросом в Берлин. Помимо картин и рисунков названных художников, Д.П.Штеренберг, специально вернувшийся в Москву за пополнением, повез в Берлин также произведения А.А.Веснина, И.А.Кудряшова, Ю.И.Пименова, Л.С.Поповой, Н.А.Удальцовой и некоторых других мастеров искусства (живопись, графика, конструкции, театрально-декорационные работы)...»

14 декабря 1922 года Президиум Коллегии Наркомпроса удовлетворил ходатайство Д.П.Штеренберга об ос-

вобождении его от обязанностей заведующего отделом художественного образования Главпрофобра, «назначив его уполномоченным НКП по организации художественной выставки в Париже...» После демонтажа, который производил специально приехавший для этого в Берлин в декабре 1922 года художник Н.Ф.Денисовский, состав Берлинской выставки вместе с прибывшим пополнением решили везти в Голландию: правительство Франции в самый последний момент, ввиду событий в Руре, отказалось предоставить необходимые визы для въезда. 1 мая 1923 года выставка продолжила свою работу в Амстердаме, туда же переместились указанные в каталоге Берлинской выставки работы Малевича: «В октябре—ноябре [1922 г.] на выставке «Erste Russische Kunstausstellung», проходившей в Берлине, представлены его кубистическая и четыре супрематических работы, среди которых одна «Белое на белом». Американский коллекционер Кетрин Драйер приобрела кубистическую работу «Точильщик» для своего музея современного искусства «Société Anonyme». Эту же выставку можно было увидеть в апреле—мае 1923 года в Стейделек музее (Городской музей) в Амстердаме («Казимир Малевич. 1878—1935». Каталог выставки в Ленинграде, Москве, Амстердаме. Амстердам, 1988).

Таким образом, создается впечатление, что в Амстердаме демонстрировались только те работы Малевича, которые были доставлены в Берлин к открытию выставки. Однако если обратиться к архивным источникам, то выясняются новые обстоятельства. Начнем с акта № 378



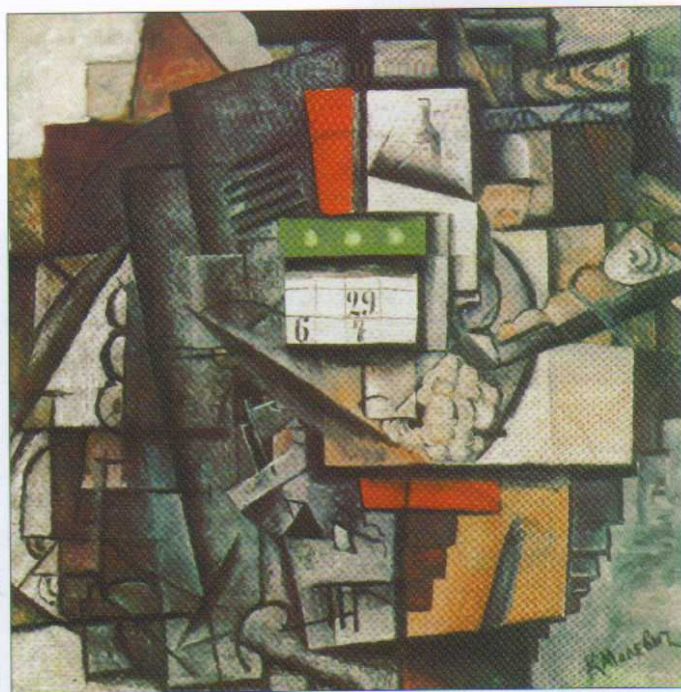
1. Пример исследования живописного поведения с точки зрения цвета и формы (2-я стадия кубизма). Таблица, показанная К.С.Малевичем в 1927 году на лекциях в Берлине. Городской музей, Амстердам.



Центрального хранилища Государственного музейного фонда: «21-го июля 1925 г. составлен настоящий акт в том, что на основании предложений Музейного Отдела Главнауки от 26/III за № 3806/н и 16/III за № 3388/н выданы из Центрального Хранилища Государственного Музейн[ого] Фонда (Садовая Черногрязская, д. 6) художнику Малевичу картины, прибывшие с выставки в Берлине,<sup>11</sup> по списку, составленному тов. Денисовским,<sup>12</sup> за №№ 396/224, 397/126, 387/623, 407/635, 324/643, 510/641, 327/622, 352/41а/, 393/123, 512/645, 513/646, № 511/64в/ 3 рисунка не выданы, т. к. не признаны худ[ожником] Малевичем за его работу». От руки дописано: «Итого 11 предметов. Отд. I — 8 пр. Отд. II — 3 пр.». Малевич подписал под актом: «№ 511/64в. 3 рисунка приписаны мне неправильно». При этом в предписании № 3806/н от 26 марта 1925 г. перечислены картины за №№ 396/224, 397/126, 387/623, 407/635, 324/643, а в предписании № 3388/н от 16 марта 1925 г. — картины за №№ 510/641, 511/64в (3 рисунка), 512/645, 513/646, 327 (622), 352 (41а) и 393 (123). Три рисунка, точнее, чертежа, которые Малевич не признал за свои работы, тем не менее с его авторством были включены как поступившие в ГТТ в 1928 году из Государственного музейного фонда в каталог выставки «Казимир Малевич. Ленинград—Москва—Амстердам. 1988—1989» (кат. №№ 132—134, илл. на с. 238). Все три чертежа датированы 1922 годом. Е.Жукова считает вероятным, что эти произведения относятся к рубрике «Витебская школа» наряду с другими работами учеников Малевича: «Нумерация «Чертежей» 3, 4, 5, а также не соответствующие ей номера на оборотах и надписи рукой Суетина «Малевич» свидетельствуют о том, что данные листы являются частью обширной работы, замысел которой принадлежал Малевичу».

Витебский Уновис (Утвердители Нового Искусства), объединивший в 1920 году учеников и последователей Малевича, в 1922 году переживал тяжелый кризис и фактически распался незадолго до Первой выставки русского искусства. Сам Малевич еще 25 июля 1921 года обратился во Вхутемас, где он преподавал до своего переезда в Витебск, с просьбой предоставить ему должность руководителя в Мастерских. Президиум Деканского Совета Вхутемаса 8 августа 1921 г. на заседании под председательством Е.В.Равделя постановил: «Рассмотрение просьбы отложить до выяснения результата доклада Уполномоченного Наркомму А.В.Луначарскому о плане занятий на 1921—2 учебный год», а 3 октября 1921 г. передал заявление Малевича «на рассмотрение живописного факультета». И несмотря на заявление двадцати пяти студентов Вхутемаса, выразивших желание работать под руководством Малевича и потому просивших дать ему мастерскую, вернуться к преподаванию во Вхутемасе Малевичу не удалось. Поэтому нельзя исключить, что вновь открытая «Композиция с роялем» была написана им во Вхутемасе — например, зимой 1922 года, когда он приезжал в Москву и, вполне возможно, решил продемонстрировать свое мастерство перед потенциальными учениками, если к тому времени еще оставались шансы на положительное решение вопроса.

Вероятно, именно зимой 1922 года написал свою кубистическую картину «Человек с виолончелью» Петр



2. К.С.Малевич. «Дама на остановке трамвая». 1913. Холст, масло. Городской музей, Амстердам.

Вильямс — согласно записи в его тетради, в 1922 году в мастерской Кандинского, а фактически у Штеренберга. Ибо Кандинский в декабре 1921 года уехал в Берлин и, как написал К.А.Вялов в автобиографии, после отъезда В.В.Кандинского в качестве руководителя мастерской студенты (в том числе Вильямс) пригласили Д.П.Штеренберга. Мастерская же Штеренберга в 1922 году была открыта 1 февраля. Можно предположить, что «Композиция с роялем» была написана как эталонная работа на музыкальную тему: если Малевич увидел еще незавершенную картину Вильямса, которого Штеренберг считал очень талантливым, то он продемонстрировал правильное решение проблемы. Во-первых, в отличие от «Человека с виолончелью» Малевич пишет свою картину в цветовой гамме «второй стадии кубизма» (илл. 1). Во-вторых, наглядно показывает применение принципа экономии. В дневниковых записях 1921—1922 годов Л.А.Юдин не раз отмечает, как под влиянием К.С.Малевича он приходил к пониманию этого принципа: «Экономия и эстетика выясняются. В данном случае мне приходится сознательно выбирать к экономии. Все рисунки к проекту, сделанные до сих пор, были просто не по существу. Здесь нужно поступать, как поступал К.С. Энергично повести борьбу со всякими индивидуальными отношениями; упростить задачу, привести ее к самому типичному общему виду, тогда решать. Теперь яснее отношение К.С. к кубизму, футуризму и супрематизму» (запись от 26 октября 1921 г.); «Только что уяснил принцип куб[истической] постройки. Принцип по-настоящему экономический, а не эстетический. Ничего лишнего. Ясность. Четкость. Вот огромные достоинства конст[руктивного] рис[унка] К.С. После супрематизма строить легче. И гораздо яснее чувствуешь, что именно по-настоящему ценно. Теперь я понимаю, отчего происходят на его рис[ун-»



ке] (понял я, положим, немного раньше, но сегодня особенно ясно). Так действительно плоскости устанавливаются в большом контрасте и напряжении» (запись от 30 сентября 1922 г.). Не здесь ли разгадка странной на первый взгляд последовательности слоев («После супрематизма строить легче»)?

Что же касается масляно-лаковой техники, то Кандинский применял ее еще до преподавания во Вхутемасе, а во Вхутемасе ее изучение было включено в Программу курса по технологии живописных материалов. Тогда и некоторая незавершенность картины Вильямса получает вполне естественное объяснение: после образцовой картины Малевича он просто не стал дописывать изображенные на акварели клавиши и ноты. А Малевич, разумеется, забрал свою картину в Витебск и там зарегистрировал ее в тогда еще существовавшем Уновисе.

Так, 20 мая 1922 года Малевич выдал в Витебске Нине Коган доверенность, по которой, согласно записи в Книге регистрации художественных произведений, приобретенных Музейным бюро Отдела изобразительных искусств в Государственный художественный фонд, были возвращены десять его живописных работ (масло): «Выданы автору обратно согласно распоряжен [ию] Глав. науки Худ [ожественного] Отдела № 392/3962 от 17 июня 1922». И среди них — три картины, имеющие прямые аналогии с «Композицией с роялем»: № 2940 — «Кубизм (музык. INSTR.)», 16x19, № 2942 — «Дама», 20x20 и № 2943 — «Конторка и комната», 18x18 (размеры указаны в вершках). Если перевести размеры в сантиметры, то станет ясно, что речь идет о картинах: «Музыкальный инструмент» («Музыкальный инструмент и лампа»), «Дама на остановке трамвая» («Дама в трамвае») (илл. 2) и «Конторка и комната» (илл. 3). Ныне они находятся в Городском музее Амстердама и датируются 1913 годом.



3. К.С.Малевич. «Конторка и комната». 1913. Холст, масло. Городской музей, Амстердам.

Первоначально в списке картин, предназначенном для Заграничной выставки, составленном 10 марта 1921 года И.К.Крайтором, который занимался сбором и отправкой произведений, фигурировали две картины Малевича с инвентарными номерами 1904 — «Отдыхающий плотник», масло, 18x18 и 1907 — «Супрематизм», масло, 18x18 (размеры указаны в вершках). «Отдыхающий плотник» по акту № 48 от 30 марта 1921 года был передан Владимирскому музею. В «Описи работ художников,<sup>1)</sup> возвращаемых Государственному фонду при Музейном бюро,<sup>2)</sup> оставшихся от выбора для Берлинской выставки», указана одна картина Малевича с инв. № 1906 — «Автопортрет», масло, 10x10<sup>1/2</sup> (вершков), ранее переданная по акту № 58 от 16 июня 1921 года «для Коминтерна тов. Мансурову» (ему предписывалось отпустить картины и скульптуры для организации ряда выставок).

После закрытия выставки в Амстердаме художественные произведения снова привезли в Берлин, где они были сданы на хранение в бюро Наркомпроса. Наконец, в ноябре 1924 года «из-за границы от тов. Гринберга прибыло 8 ящиков картин без рам, оставшихся в Берлине после устроенной там в 1922 г. Д.П.Штер [е] нбергом Выставки Русского Искусства» (Как указано в Книге актов приема, некоторые картины были возвращены не только без рам, но и без подрамников — например, картина Вильямса с инв. № 101 а). 16 декабря 1924 года был составлен акт № 349 — «в том, что согласно предписания Отдела по Делах Музеев Главнауки НКП от 22/XI с. г. за № 13702/н приняты в Центральное Хранилище Государственного Музейного Фонда (Садовая Черногрязская, д. 6) от Уполномоченного т. Штер [е] нбергом т. Денисовского картины русских художников, доставленные с Берлинской выставки в 8 заколоченных ящиках (акт вскрытия)». Предписание за № 13702/н от 22 ноября 1924 года гласило: «Отдел по Делах Музеев Главнауки НКП настоящим предлагает произвести приемку картин русских художников, привезенных с Берлинской Выставки и поступивших в Фонд в 8-ми запечатанных ящиках. Вскрытие ящиков и приемку производить в присутствии уполномоченного тов. ШТЕР [Е] НБЕРГОМ — тов. ДЕНИСОВСКОГО. Картины быв [шего] Госфонда ИЗО должны быть включены в инвентарь Центрального Хранилища Гос [ударственного] Муз [ейного] Фонда на общих основаниях. Картинам же, являющимся собственностью отдельных художников, составить по указанию тов. Денисовского отдельный список при особом акте за подписью тов. Денисовского. Выдача художникам из [напечатано вместо «их»] картин согласно списка Денисовского будет производиться по специальным заявкам тов. Штер [е] нберга на каждый отдельный раз в Музейный Отдел и по предписанию Музейного Отдела в Фонд на каждую выдачу». Выдача картин художникам затянулась до 1928 года. В актах выдачи каждая картина обозначалась двумя номерами — порядковым номером по списку, составленному секретарем выставки Н.Ф.Денисовским, и инвентарным номером. В списке картин, принадлежавших бывшему Госфонду ИЗО, указана одна работа Малевича с инв. № 118. Это «Супрематический этюд» (холст, масло, 80x80), занесенный под № 6094 в Инвентарную книгу № 2 I-го отдела (живопись) и выданный по акту № 693 от 24 мая 1927

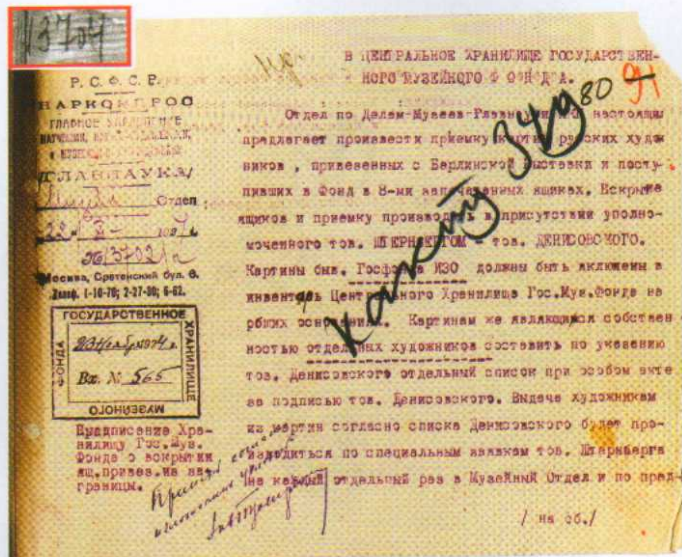


года из Центрального хранилища Государственного музейного фонда Кубанскому музею.

Из картин, выданных Малевичу по акту № 378, можно сразу же отождествить две, сопоставляя инвентарные номера с порядковыми номерами в каталоге Берлинской выставки: № 397/126 — «Белое на белом» и № 393/123 — «Супрематизм». Хотя такое соответствие номеров имеет место далеко не всегда (к примеру, под № 331/126 в списке Денисовского указана картина Родченко), в данном случае оно несомненно: в списке картин, прилагаемом, согласно штампу, «К разрешению на ввоз за № 3033 от 30.7.24», указаны пять картин Малевича с №№ 9/125, 10/124, 59/123, 144/126 (то есть три «Супрематизма» и «Белое на белом») и 175 (инвентарный номер отсутствует). Однако вопрос идентификации остальных девяти работ Малевича, полученных им обратно в июле 1925 года, остается открытым. Определенно можно только утверждать, что среди них 6 картин и 3 рисунка — №№ 510/641, 512/645 и 513/646 (в акте № 349 рисунки перечислены отдельно, в конце списка).

Возвращаясь к описанному в предшествующей статье неизвестному произведению Казимира Малевича, заметим, что номер на подрамнике «Композиции с роялем» — 13704 — совпадает, кроме последней цифры, с номером предписания Музейного отдела Главнауки — 13702/н. Совпадение станет полным, если посмотреть, как именно написан последний номер: цифра 2 сливается с чертой дроби, верхний конец которой «завален» влево от вертикали, и образует цифру 4 (илл. 4). Вероятность такого совпадения очень мала. Резонно предположить, что в силу каких-то причин на подрамнике картины Малевича красным карандашом проставили номер предписания о выдаче картин (номер, кстати, написан в правом углу на нижней планке «вверх ногами»), приняв при этом двойку с дробью за четверку. Тем более что написание цифры 4 с «ушком» над левой палочкой, как верхняя часть цифры 2, в инвентарных книгах Центрального хранилища Государственного музейного фонда встречалось неоднократно, например, при указании номера «104» картины Вильямса «Портрет актера Охлопкова», переданной по акту № 686 от 21 мая 1927 года в Музей живописной культуры. А что касается ошибок при прочтении номеров, то достаточно привести один пример: так, в акте № 364 от 10 июня 1925 года сообщается, что с Берлинской выставки были выданы две картины Н.М.Чернышеву на основании предложения Отдела по делам музеев Главнауки НКП от 1 июня 1925 года «за № 7009/4» (при этом номер напечатан на машинке) — в четверку написанная от руки буква «н» превратилась из-за того, что у нее отсутствует нижняя половина левой палочки, а правая внизу имеет закругление; та же ошибка (№ 7009/4) и в соответствующей записи в Книге регистрации.

Инвентарные номера, указанные в списке Денисовского, могут и отсутствовать — вспомним хотя бы историю с тремя рисунками, от которых Малевич отказался и которые были вновь ему приписаны в каталоге выставки «Казимир Малевич. Ленинград—Москва—Амстердам. 1988—1989», где дано подробное описание как лицевой, так и оборотной сторон этих чертежей. Как ни странно,



4. Предписание Музейного отдела Главнауки. РГАЛИ.

но ошибки встречаются даже в идентификации тех картин Малевича, которые были в основном наборе и указаны в каталоге Берлинской выставки. Так, А.С.Шатских в приложении к капитальной монографии «Казимир Малевич. Живопись. Теория» пишет: «В октябре—ноябре [1922 г.] четыре супрематических холста («Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест», «Белое на белом») и одно кубофутуристическое полотно («Точильщик», тогда же приобретенный американским коллекционером Катрин Драйер) были выставлены на Первой русской художественной выставке в Берлине. Очевидно, что расшифровка названий трех «Супрематизмов» Малевича была сделана лишь только на основании его пожелания, высказанного в письме от 16 февраля 1921 года к будущему комиссару выставки Штеренбергу («...в случае, если вы все же решили послать и меня на выставку, то я ставлю условием как идейным, так и моральным послать четыре мои работы, если, конечно, все будут представлены 4-мя, если же тремя, то и мои три, если двумя, то и мои две, но, во всяком случае, больше четырех вещей не посылать. Если 4, то прошу выставить: 1) Черный квадрат, 2) Черный круг, 3) Черные крестообразные плоскости и 4) Белый квадрат»). Один из «Супрематизмов» Малевича с Берлинской выставки хранится ныне в Краснодарском краевом художественном музее имени Ф.А.Коваленко — тот самый «Супрематический этюд», который в 1927 году был передан в Кубанский музей (Краснодарский краевой художественный музей назывался в то время «Кубанский советский художественный музей имени А. В. Луначарского»), хотя и остается загадкой, почему в списке Денисовского и, соответственно, в Книге актов приема он значится под № 118. Именно этот «Супрематизм» воспроизведен в каталоге «Erste Russische Kunstausstellung». На обороте картины сохранились надписи: «№ 55 М.В. ИЗО» и «Suprem» (внизу прочитывается также «О [...] низ»), печать Государственного музейного фонда и штамп таможенного досмотра Ангальского вокзала в Берлине: «Zollamt Anhalter BF Berlin».

Евгений ЛУКЬЯНОВ



# Волшебный веер



1.

*Этот небольшой, полный очарования и тайны предмет некогда был непрелюбимым атрибутом жизни высших кругов русского общества. В наши дни веер редко употребляется, зато возрос интерес к старинным веерам как к редким предметам быта прошлых эпох и замечательным образцам декоративно-прикладного искусства.*

*Веера коллекционируют и изучают, им посвящают книги и специальные выставки.*

**Н**а основании коллекции музея-усадьбы «Останкино» опубликован ряд статей в различных изданиях, а в Париже на трех языках вышла монография о бытовании вееров в России. Несомненно, эти замечательные памятники старины заслуживают высокой оценки и пристального внимания.

Существует две разновидности вееров: наиболее древний, известный с незапамятных времен, — опахало, которое представляет собой плоский экран, укрепленный на рукояти, и собственно складной веер, состоящий из отдельных, соединенных воедино пластин с экраном на них. Веера второго типа пришли в Европу с Востока



в конце XV — начале XVI века, быстро распространились и вошли в жизнь и быт высших слоев общества.

*1. Веер двусторонний «Коррида», на 14 резных костяных пластинках с футляром из красного дерева. Испания. Середина XIX в. Бумага, кость; роспись, резьба. Происходит из семьи художника П.А.Радимова (1887—1967). Ранее был в собрании казанского коллекционера Лихачева, сейчас, как и другие приведенные в статье веера, в коллекции Московского музея-усадьбы «Останкино».*



Веера во все времена очень ценились, не случайно их непременно включали в состав дорогих иноземных даров. Так, константинопольский патриарх Кирилл в числе посольских даров трижды подносил царю Михаилу Федоровичу драгоценные опахала. Одно из них затем царь пожаловал своему сыну Алексею, а после смерти отца теперь уже царь Алексей Михайлович подарил его царице Наталье Кирилловне.

В описи ценных вещей, конфискованных у сторонников царевны Софьи — опального князя Василия Голицына и казненного боярина Федора Шакловитого, — значились опахала и веер.

В XVIII веке веера ценятся так высоко, что становятся предметами подношения августейшим особам, входят составной частью в приданое высокопоставленных особ или в свадебные подарки будущего супруга своей избраннице.

В честь Чесменской победы Григорий Орлов преподнес императрице Екатерине II веер с золотым станком и экраном, расписанным на тему морских сражений. В приданое Марии Лешинской, будущей королевы Франции, входили 35 вееров, а французский дофин в 1745 году в качестве свадебного подарка преподнес испанской инфанте 36 вееров, стоивших 3 855 ливров.

Однако поединная эпоха веера, как в странах западной Европы, так и в России, наступает в середине XVIII столетия. В России в это время царствовала Екатерина II.

Складной веер стал обязательной принадлежностью, неотъемлемой частью дамского туалета, без которого немислимо было появление в свете. Веер в руках дамы делается активной деталью туалета, ярким участником всех действий на балах, приемах, празднествах и пышных церемониях.

Веер в то время как бы утрачивает свое прямое назначение — навевать прохладу и становится орудием изощренного кокетства. Искусство владения веером



2.

2. Веер двусторонний из 28 костяных расписных пластин. Голландия. 1720—1730-е гг. Кость; резьба, роспись. Происходит из собрания Л.И.Якуниной. Веер типа «верни мартэн», расписные пластины покрыты специальным лаком, изобретенным братьями Мартэн в Париже. Употреблялся с конца XVIII в. по первую половину XIX в. Свое название подобные веера получили в 1740-е гг.



3а.



3б.

3. Веер двусторонний «Рождение Венеры», на 15 черепаховых пластинах. Франция. 1760-е гг. Бумага, черепаха, фольга; роспись, резьба, инкрустация. На обороте экрана проставлена печать Санкт-Петербургской портовой таможни. Происходит из собрания Ф.Е.Вишневого.

3.







4.

4. Веер двусторонний с тремя клеймами, на 23 резных костяных пластинках. Россия, около 1750 г.

Бумага, кость, тафта, перламутр; роспись, резьба, позолота. Происходит из собрания Ф.Е.Вишневого.

На лицевой стороне в трех клеймах даны олицетворения трех стихий: воздуха, земли и воды. Подобные символические изображения на веерах были очень популярны после выхода в свет в начале XVIII в. книги «Эмблемы и символы».



5.

5. Веер «Любовь» семейства, или плоды хорошего воспитания», на 13 резных костяных пластинках.

Франция, 1770—1780-е гг. Шелк, кость, блестки, металлическая нить; роспись, резьба, шитье, гравировка.

Происходит из собрания Ф.Е.Вишневого.

В центре шелкового экрана воспроизведена картина Жана Батиста Греза, ныне находящаяся в Государственном Эрмитаже.



6.

6. Веер «Что скажет господин Шевалье?», на 16 резных костяных пластинках. Франция, 1770-е гг.

Шелк, кость, кружево, блестки; роспись, резьба, гравировка.

Дар художницы Е.В.Гольдштерн. Сцена, рисованная на шелковом экране, создана по мотивам произведения художника Н.Делоне.

Экран окаймлен алансонским кружевом. На обороте проставлена печать рижской портовой таможни.

требовало большого умения, изобретательности и ловкости. Создавались даже специальные школы по обучению пользования им. Не случайно известная писательница мадам де Сталь отмечала, что по манере пользоваться веером она легко может отличить княгиню от графини и маркизу от разночинки.

В это же время был изобретен целый набор веерных манипуляций, использовавшихся для испытания и привлечения поклонников и обожателей, для изъяснения своих чувств, желаний и намерений. В умелых руках веер становился важным средством, благодаря которому можно было подчеркнуть прелести красавиц или скрыть недостатки. Не случайно сами обладательницы вееров называли их «полезный зефир» или «ширма стыдливости».

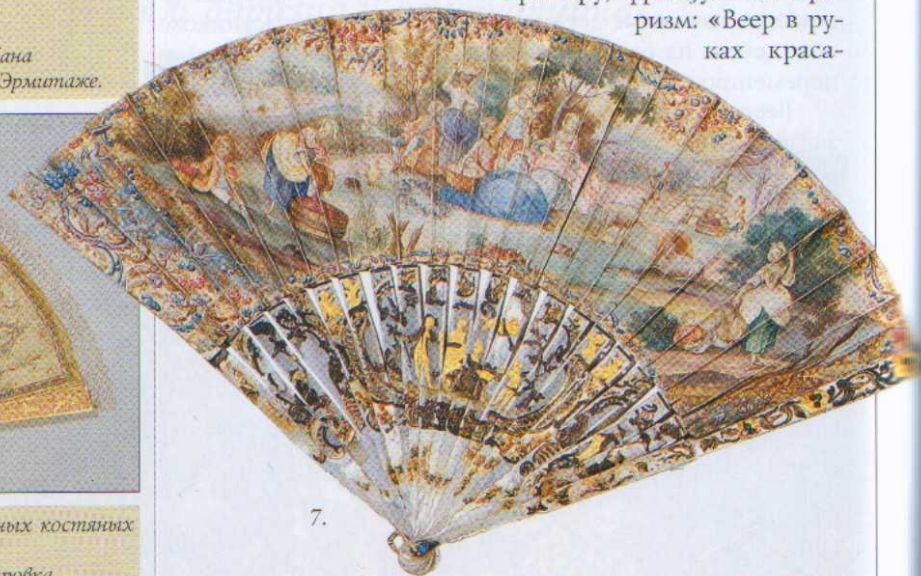
Нередко веера служили «переносчиками» любовных посланий: в «случайно забытый» веер вкладывалась записка, и таким образом она попадала к своему адресату.

Случалось, что веер играл роль суфлера, когда его владелица, дабы блеснуть в обществе знаниями и остроумием, прикрепляла к оборотной стороне листочки со стихами, анекдотами и афоризмами.

Специально изобретенный «веерный язык», для усвоения которого требовалось приложить немало усилий, в России назывался «маханием». Довольно быстро этот термин стал синонимом понятия «волокичество». По этому поводу родился даже каламбур: «Одного любить не в моде, ныне машут по погоде».

Пресытившись старыми способами гадания, светские красавицы придумывали новые, когда надо было угадать изображение на экране случайно выбранного сложенного веера или число и материал пластин его станка.

Веер был настолько популярен и играл такую важную роль в жизни светских дам, что породил многочисленные эпиграммы, афоризмы, каламбуры. Таков, к примеру, французский афоризм: «Веер в руках красавицы».



7.

7. Веер двусторонний «Сбор винограда», на 21 перламутровой пластинке. Германия, 1760-е гг. Бумага, перламутр; роспись, резьба, инкрустация. Происходит из собрания Ф.Е.Вишневого.





8. Веер свадебный, двусторонний, на 20 ажурных перламутровых пластинах. Франция, 1880-е гг. Шелк, бумага, перламутр; роспись, резьба. Автор росписи художница Каламатта, по мотивам произведения художника Пиеу. Создан на знаменитой парижской фирме «Александр». Происходит из собрания известного московского коллекционера А.И.Рузской.

вицы — скипетр на владение миром». Веерам посвящались поэмы, стихи, басни.

Все возрастающий спрос на веера породил их значительный ввоз в Россию из европейских стран и рост их производства в самой стране.

В собрании Останкинского музея представлены веера, поступившие в Россию из Франции, Англии, Италии, Германии и других стран. Особую ценность представляют собой те, на которых проставлены печати таможенных служб. Они — не только свидетельства давних торговых взаимоотношений: даты на штампах позволяют уточнить время создания предмета.

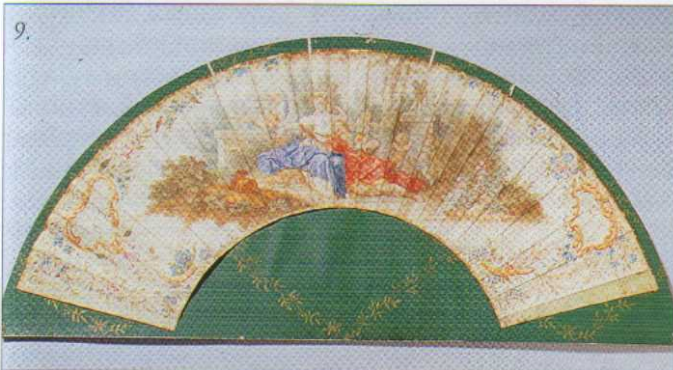
Интенсивная жизнь веера продолжалась и в XIX — начале XX века. Но в это время веера постепенно перемещаются из дворянского быта в быт менее знатных сословий — мещанства, духовенства, купечества. Ими



10а.



10б.



9. Экран пергаментный, двусторонний к вееру «Ринальдо и Армида». Россия, середина XVIII в. Бумага; роспись. Происходит из собрания Ф.Е.Вишневого. Изображенная сцена свидания предводителя крестоносцев Ринальдо с волшебницей Армидой в ее волшебных садах является своеобразной иллюстрацией к любимой в XVIII в. в России поэме XVI в. Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим».

10. Веер двусторонний, с китайскими мотивами, на 14 смешанных пластинах. Голландия, 1780-е гг. Бумага, дерево, черепаха, кость, перламутр, слюда, лак, фольга, ткань; роспись, резьба, инкрустация, аппликация. Созданный в духе «шинуазри», веер является ярким примером увлечения в XVIII в. декоративно-прикладным искусством Востока.



11. Веер-опяхало из 13 костяных пластинок с ножнами. Россия, начало XX в. Кость, бархат, картон; резьба, гравировка. Образец романтического направления в оформлении вееров. В сложенном виде он напоминает старинный кинжал, вложенный в ножны, к которым на цепочке прикреплен резной аграф. С его помощью веер подвешивался к поясу.



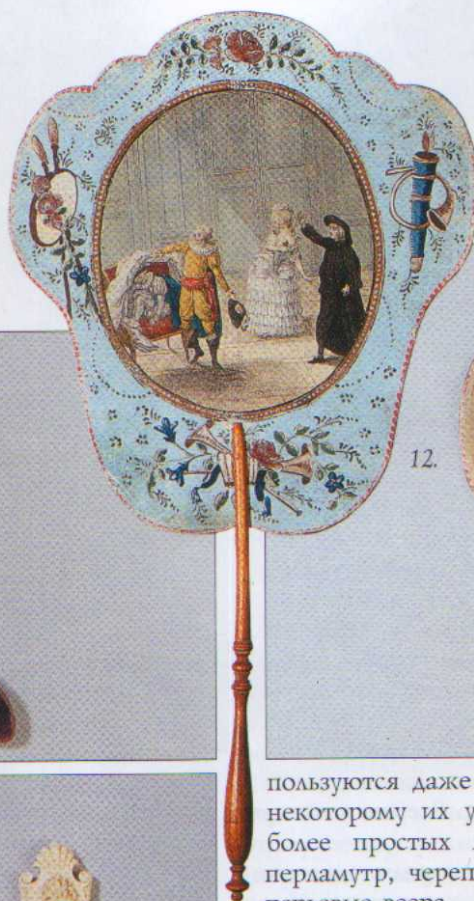
11а.



11б.

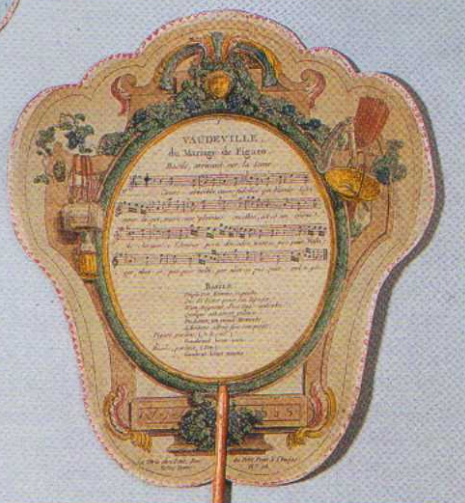


13.



12.

12. Опяхало театральное «Женитьба Фигаро». Франция, конец XVIII в. Происходит из семьи В.П.Шереметева. В конце XVIII в. находилось в Останкинском дворце-театре.



пользуются даже богатые крестьянки. Это привело к некоторому их удешевлению вследствие применения более простых материалов, имитирующих дорогие перламутр, черепаху, слоновую кость. В моду вошли перьевые веера.

Уже в середине XIX века на Западе начали понимать антикварную ценность старинных вееров, возникло их целенаправленное коллекционирование. Сначала коллекции вееров собирали, как правило, веерные фирмы, такие, к примеру, как знаменитая парижская фирма «Александр», в собрании которой было в то время 1 500 старинных вееров.

Со временем ценность вееров стала неоспоримой и очевидной не только для исследователей и специалистов, но и для увлеченных собирателей. Одним из важнейших условий отбора вееров во всякую коллекцию является их художественное качество. В создании вееров принимают участие разные специалисты: художники различных жанров, ювелиры, мастера художественной резьбы и ткачества, вышивальщицы, кружевницы, другие мастера декоративно-прикладного искусства. Каждый веер, по сути, — уникальное произведение искусства, поскольку он создан с индивидуальным, только ему присущим художественным оформлением.

13. Веер с орнаментальными мотивами, на 19 резных роговых пластинах. Англия, вторая половина XVIII в.

Шелк, кость, шелковая нить, блестки, стразы, фольга; шитье, резьба, инкрустация.

Подобные небольшие веера создавались в период господства стиля «ампир», когда однообразные по цвету одежды требовали оживления в виде выразительных пятен. Эту роль, наряду с другими аксессуарами, выполняли и веера, расцвеченные яркими красками, разноцветными нитями, серебристыми и золотистыми блестками.

Происходит из собрания Ф.Е.Вишневого.



На форме, размерах, оформительской манере вееров сказывались вкусы, увлечения, требования моды, закономерности художественно-стилевых направлений. В них находили отражение пространственные античные и библейские темы, любимые литературные сюжеты, сцены из драматических произведений и художественные полотна, а также поразившие общественное мнение события и явления: природные катаклизмы, достижения технического прогресса, военные кампании и другие события. Показательны также встречающиеся на веерах бытовые, житейские зарисовки, сценки празднеств, игр, отражающие деятельность и обычаи различных общественных слоев.

Интерес к старинным веерам, их коллекционирование отразились и на пополнении ими музейных собраний. Известно, что крупная коллекция вееров Бостонского музея искусств сложилась на основе вклада собирательницы Эстер Олдем, а в Париже коллекция Анны Оге превратилась в небольшой музей вееров. Крупнейший знаток веера Элен Адда-Александр в результате тридцатилетней собирательской деятельности собрала более трех тысяч этих предметов и создала первый в мире музей вееров в лондонском Гринвиче.

Собрание вееров Останкинского музея-усадьбы также комплектовалось, в основном, из частных собраний. Так, известный московский собиратель Ф.Е.Вишневский передал в дар музею 50 вееров из своего собрания. Они и стали основой для последующего, более интенсивного комплектования. Больше ста вееров собрала в свое время крупный специалист по истории тканей и одежды Л.И.Якунина. Часть вееров из этого собрания осела в музее. Из семьи художника В.П.Шереметева, прямого потомка основателя останкинского дворца-театра графа Н.П.Шереметева, в музей поступили редкие театральные опахала конца XVIII века из интерьеров дворца. В музее хранятся веера, бытовавшие в семьях потомков русского поэта Ф.И.Тютчева, великого тенора А.В.Собинова и других известных владельцев.

Отрадно, что в последнее время интерес к вееру значительно возрос. Так, в Лондоне известные фирмы устраивают специальные веерные аукционы. И у нас веера все чаще появляются в антикварных магазинах и все в больших количествах выставляются на антикварных салонах. Растет число их собирателей, есть среди них и настоящие коллекционеры, собравшие значительное количество этих замечательных своеобразных предметов.

Возросший интерес к старинным веерам в последнее время сказался и на росте цен на них в антиквар-



14.

14. Веер с черным экраном, на 13 резных перламутровых пластинах. Франция, начало XX в. Тюль, кружево, перламутр; аппликация, роспись, резьба. Характерный образец художественного решения в оформлении вееров в духе нового стилевого направления Ар Нуво. Происходит из семьи С.А.Кассиль-Собиновой. Ранее принадлежал Н.И.Собиновой, жене великого русского тенора А.В.Собинова.



15.

15. Веер «Болото», с шелковым расписным экраном, на 20 деревянных расписных пластинах. Франция, начало XX в. Шелк, дерево, перламутр; роспись, резьба. Веер является прекрасным образцом яркого декоративного оформления подобных предметов в начале XX в. Происходит из семьи Пигаревых. Принадлежал внучке поэта Ф.И.Тютчева — Е.И.Пигаревой (урожденной Тютчевой).

ных магазинах и салонах: стоившие совсем недавно несколько сотен рублей, ныне они оцениваются от 8 до 25 тысяч рублей, а связанные с определенными известными лицами, тем более с августейшими особами, — и того выше.

**Александр ЧЕРВЯКОВ**  
Фото Игоря НАРИЖНОГО.



# Китайский стиль в европейском интерьере



**И**зделия клуазонне в антикварных магазинах сразу же привлекают взгляд, даже когда они выставлены рядом с расписным фарфором или фаянсом: так привлекательны эти немного наивные, «архаичные», но необычайно яркие и радостные фигуры медных зверей и птиц, украшенные многоцветной эмалью ориентальных орнаментов, изображениями драконов, бабочек, экзотических цветов. Помимо фигурок животных, в этой технике, как правило, изготавливались вазы — от миниатюрных до метровых, а то и выше. Эмалевая живопись на них — настоящие эпические полотна на сюжеты китайского эпоса или классической эротической литературы. А при ярком освещении черные, синие, красные и

зеленые узоры еще и вспыхивают золотой вязью плоской, шлифованной медной проволоки. Все это цветное волшебство создает перегородчатая эмаль, по-французски — «клуазонне», а на языке оригинала — «цзинтайлань».

Искусство перегородчатой эмали в Китае известно с XII—X веков до нашей эры. Большинство же сохранившихся вещей относится ко времени правления династии Мин (1368—1644 гг.). В качестве образцов для ваз в технике перегородчатой эмали в то время брали формы старинных бронзовых сосудов. Постепенно они видоизменялись, становясь менее массивными и тяжеловесными. Вазы приобрели округлые формы, их украсили причудливо изогнутые ручки, а четкий геометрический узор декора приблизился к китайским вышивкам. Доминирующим в орнаменте цзинтайлань является красный цвет с вкраплениями желтого и зеленого на ярко-голубом или синем фоне. В вазы, украшенные пере-





городчатой эмалью, ставили срезанные цветы и использовали для декора дворцов и храмов. Некоторые из них достигали в высоту 2,5—3 метров. Больше других мастера эпохи Мин любили сине-голубую эмаль. Несмотря на свою древность техника китайской перегородчатой эмали почти не менялась с течением столетий: верность традициям — девиз Поднебесной.

Проникновение в цзинтайлань европейских мотивов, по мнению большинства специалистов, относится к периоду Канси (1662—1722 гг.) и связано с французскими влияниями, в частности, с лиможской школой росписи.

Образцы же французской перегородчатой эмали принесли в Поднебесную миссионеры-иезуиты.

Китайцы оказались на редкость любознательными и талантливыми учениками. С начала XVIII века в мастерских Кантона освоили изготовление изделий клуазонне, не уступавших французским оригиналам. Помимо Кантона, клуазонне изготавливали в пекинских дворцовых и частных мастерских.

Китайское клуазонне, производившееся на экспорт, называлось «ян-цзи» («для иностранцев»). Французские заимствования долгое время считались чуждыми китайским традициям, только впоследствии им дали специальное название «хуа фалан» — расписные эмали. В отличие от китайской, в основном орнаментальной техники, европейская, использовавшая евангельские и светские сюжеты, была гораздо «изобразительнее».

Китайцы, перенимая французскую технику, часто пародировали европейские сюжеты, отчего последние

получили название «шинуазри наоборот». «Шинуазри» — «китайщина» — был весьма модным декоративным стилем в эпоху рококо, в том числе и в клуазонне. Он перенимал лишь внешние формы и каноны китайского искусства, не проникая в глубь их мистического смысла.

Доходило до крайностей: чтобы вставить в европейский кабинетный шкаф в китайском стиле эмалевое панно, распиливали на элементы подлинное китайское изделие. Особенно успешно работали в стиле «шинуазри» мастера-эмальеры Бодуэн, Буше, Вуазен и Пиллеман.

Собственно французское клуазонне — это, в основном, предметы церковного обихода: реликварии, дарохранительницы, очень дорогие штучные вещи из драгоценных металлов, массивные украшения, где мог читаться проволочный рельеф, — панагии, кресты-тельники и другие. Для повседневного быта такие изделия, естественно, не предназначались.

Более доступным для небогатого покупателя стало «кельтское клуазонне» — эмаль по литью, при которой заранее отливалась форма с ячейками, заполнявшаяся затем глухой пастозной эмалью. В XVIII—XIX веках вошла в моду эмаль по гравировке, переключившаяся с выемчатой «шамплювэ» и с перегородчатой: рисунок гравировался таким образом, что «вынималась» ячейка рисунка, а между ячейками оставалась тонкая перегородка. Затем ячейки заполнялись эмалью.

Эмали Кантона (Гуанчжоу) превосходили пекинские «тиражом», поэтому из наиболее старых вещей в основном сохранились именно они. Но пекинская работа в большей мере отвечала традиционным китайским канонам. Вещи, изготовленные для дворцового обихода, именовались «хуань чжи» — желтые, императорские. Впрочем, на цвет собственно вещи это, разумеется, не влияло.

Изображения цветов, насекомых и птиц — следы сильных заимствований из Индии и стран Ближнего Востока, главным образом Ирана, привнесенных мастерами-иммигрантами, в частности, сасанидскими ювелирами и кузнецами. Именно эти заимствования сформировали стиль «хуаняо» — «цветы и птицы», ныне преобладающий во всех видах китайских эмалей. В клуазонне присутствуют и традиционные китайские формы, и влияния «звериного стиля» кочевников, и, конечно, французских эмалей. Эkleктика,





размывающая традиционные каноны, особенно заметна в изделиях XIX—начала XX веков. Но до нашего модерна китайцы не дошли, они лишь заменили медь латунью из чисто экономических соображений.

В современном клуазонне, перенявшем традиции древних монументальных росписей Дуньхуана эпохи Вэй (недавно открытых китайскими археологами), чаще используется цветовая гамма теплых коричневых и желто-розовых тонов.

Мастер Ли Цинь-лу, работавший в начале 50-х годов прошлого века на пекинской фабрике эмалевых изделий, создал целый ряд принципиально новых узоров, изображавших креветок и золотых рыбок. Его коллега Ван Бао-чен воспроизводил в технике клуазонне более ста видов одних орхидей. В прежние времена императорские мастера практически никогда не ставили на изделия свои имена: старое клуазонне на 99,9% — неподписное.

Создание фигуры или вазы делится на пять этапов. Сначала изготавливают деревянную болванку — основу. Затем ее облачают в «шкуру» из медного листа, подравнивая под деревянный контур. Затем на медь напаиваются ребром медные же гнутые проволочки, создающие рельефный рисунок. В углубления между проволочками помещают кисточкой разноцветную эмаль. Затем заготовка ставится в муфельную печь и «пропекается», чтобы эмаль и проволочный рельеф спаялись в единое целое, после чего изделие полируется специальными катка-

ми-валиками. В конце процесса проводится лакировка. Все эти процессы происходят вручную, каждый мастер выполняет свою работу. На изготовление одной фигуры зачастую уходит до года, однако изделия клуазонне создаются исключительно парами. Если вы увидели в продаже только одну фигуру, значит, вторая утрачена.

Спрос на клуазонне, особенно на фигуры животных и птиц, постоянно растет. Они великолепно вписываются в столь модные сейчас садики в китайском и японском стиле, с карликовыми деревьями, мини-водопадами и садами камней. Да и в офисе, на фоне оргтехники, двухметровый аист с медным клювом или декоративная ваза смотрятся свежо и необычно.

В клуазонне ценится размер (чем вещь крупнее и массивнее, тем дороже) и степень проработки меди ручной чеканкой. Пара лошадей, выполненных «зеркально», с преобладанием синей эмали, высотой более метра, с медными чеканными попонами, стремянами, седлами, гривами и хвостами в технике клуазонне явно заслуживает своей цены в 20 тысяч у.е. Аналогичная им «пара гнедых», но меньшего размера и со съёмными седлами оценена в 7 тысяч у.е. Пара аистов белой эмали — подсвечники домовых храмов, изготовленные для дворца китайского императора Гутун и летнего дворца Ихюань (копии вывезенных Чан-Кай-ши на Тайвань фигур XVIII—XIX веков) — 10 тысяч у.е. Пара буйволов, один — с преобладанием синей, другой — черной эмали, с орнаментом в виде драконов и других мифиче-





ских персонажей «жуиншоу», 35—40 см в высоту, тянут на 2 тысячи у.е.

Любой китайский орнамент предельно символичен. Орхидея («лян»), изображенная вместе с бабочками, символизирует пожелание любви и счастья. Лотос («лянь») — символ чистоты, благожелательности.

Образы животных, реальных и сказочных, — наиболее важные и древние мотивы китайского искусства. Главный из них — дракон, символ мужского начала и личности императора. Он изображается с Драгоценной жемчужиной под подбородком. Особенно популярной в эмалевых росписях на шкатулках и вазах считалась композиция «шуанлунсичжу», где пара драконов изображалась симметрично относительно Пылающей жемчужины Хочжу, исполнявшей желания владельца вещи. Считалось, что металл, использовавшийся старыми китайскими мастерами, обладал магическими свойствами, поэтому изделия клуазонне служили талисманами на разные месяцы года и в случае различных жизненных перипетий. Мастера умели «зачаровывать» предметы, изображая с их помощью чувства и переживания, воспоминания, передавая скрытый от непосвященного смысл. Европейский художник может назвать свою картину «Далекий храм вечером», китаец же способен дать ей название «Вечерний звон далекого храма»...

Львы в клуазонне появились как полумифические персонажи: эти звери не водились в Китае, и поверья, связанные с ними, не имели китайских корней. Изделия в виде пары львов «ишь-фо» в Китае назывались «львами Будды» и служили оберегами жилищ от нечистой силы.

Бабочка — очень частый гость на орнаменте китайского клуазонне: «дэ» или «худэ» символизирует вечность и создает композицию «дехуа», «бабочки и цветы» либо «байдеуаньхуа» — «бабочки, порхающие среди цветов». Эта тема встречается практически во всех китайских эмалевых техниках.

Птица в китайской культуре символизирует женское начало, а в мистических традициях рассматривается как посредник между землей и миром мертвых. Смерть — залог воскресения, поэтому птица в Китае — еще и символ вечности, как, например, бессмертный журавль «сяньхэ».

Мелкие предметы клуазонне могут стоить от 50 до 500 у.е. К приме-

ру, сосуд с крышкой, выполненный в довольно редкой технике неполной заливки пустот между проволочными перегородками, стоит 450 у.е. Цена же настольной, сантиметров 15, фигурки цапли синей эмали — 250 у.е.

Медная шкатулка с изображениями на боках и крышке драконов с Драгоценной жемчужиной — 500 у.е. Жемчуг, являясь застывшей энергией водной стихии, в Китае имел символическую связь со стихией воды и ее владыкой-драконом. Владующий жемчугом мог, согласно поверьям, повелевать водой. Шкатулка для драгоценностей, выполненная в более сложной, чем обычно, технике, потому что на крышку напаяна не простая, а витая проволока, с позолотой в просветах — 250 у.е.

Чайница синей эмали с изображением богини Гуань-Инь — 250 у.е., а миниатюрная, 10 сантиметров в высоту синяя вазочка с цветочным орнаментом — 42 у.е. Пара маленьких лошадей, сантиметров 20 в холке, орнамент клуазонне 10 цветов — 1 750 у.е. Крупные вещи клуазонне оцениваются в пределах 1—30 тысяч у.е. Подлинное китайское седло, отороченное мехом, украшенное бляхами белого металла и орнаментом клуазонне, — 1 850 у.е.

В средние века медь (металл «тун») ценилась китайцами в 10 раз выше железа. Монополия на добычу, обработку и сбыт меди принадлежала государству, а медные изделия, в том числе и клуазонне, население могло приобрести лишь в казенных ведомствах, причем на продаваемой вещи обязательно ставилось клеймо государственного учреждения.

Медное чеканное литье использовалось в китайском клуазонне до 50-х годов XX века, затем оно так же, как и литье из белого металла, стало заменяться втрое более дешевой латунью. Но наши собиратели остаются верны медному клуазонне, а самые искушенные отдают предпочтение изделиям пекинских фабрик, лучшего качества, чем клуазонне, скажем, провинции Хэбэй, где используют более тонкий медный лист, да и эмаль, и краски уступают в качестве столичным, хотя до 50-х годов уровень работы везде был примерно одинаков. Изделия практически всегда завозились в нашу страну частными лицами, как до 1917 года, так и в 50-е годы прошлого века.

**Антон ВАСИЛЬЕВ**

Фото Игоря НАРИЖНОГО.





МОСКВА

Вазы-кашпо парные. Фарфор; надглазурная живопись, золочение. Европа. Посл. четв. XIX в. Выс. 22 см. Цена \$6 165.



Скульптурная композиция «Застолье». Фаянс; надглазурная роспись. З-д Кузнецова, нач. XX в. Выс. 17 см. Цена \$1 000.



Вазы парные. Фарфор; скульптурная моделировка, надглазурная роспись, золочение, цитровка. Париж, Saliniere. Перв. четв. XIX в. Выс. 39 см. Цена \$70 000.



Бюст Петра I. Бронза, лигатурный сплав (основание); митье, чеканка, патинирование. Россия. Кон. XIX в. Выс. 39 см. Цена \$3 200.



Ваза для фруктов в античном стиле. Фарфор; надглазурная живопись. И.Ф.З. «Н. 1». Перв. треть XIX в. Цена \$2 350.



Чайный сервиз из 11-ти предметов. Серебро 84; перегородчатая эмаль, золочение, чеканка Россия. В.Агафонов. 1895—1917 гг. Вес 1182 гр. Цена \$17 000.

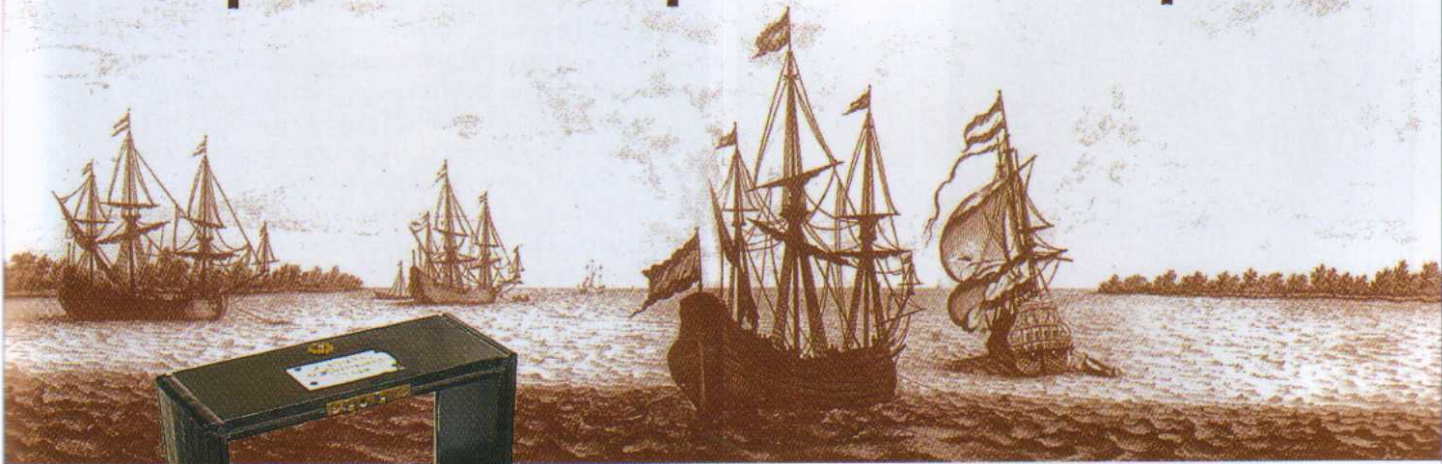
Фотографии Сергея УЗАКОВА



«Читающий кардинал» А.Рицциони. Холст, масло; Россия 1880—1890 гг. Разм. 41x51 см. Цена \$32 000.



# Морские хронометры



*Наверное, коллекционирование хронометров — не самый распространенный вид собирательства, но те, кто им занимается, сполна вознаграждены великолепием и красотой этих точных и красивых приборов времени, созданных на протяжении трех веков уютом, талантом и трудолюбием ученых и часовщиков.*

**К**орабль, затерянный в океане, для людей мужественных морских профессий — частица дома, семьи, Отечества, поэтому все, что их окружает, — форма, предметы корабельного быта, приборы и оборудование должно быть надежным, удобным и красивым.

Многие коллекционеры давно и с азартом собирают хронометры. И это увлечение вполне объяснимо: хронометр — один из важнейших морских приборов, «великолепный образец человеческой изобретательности», с созданием и совершенствованием которого связаны яркие страницы в истории цивилизации. К тому же во все времена, начиная с момента их изобретения, эти замечательные приборы изготавливали лучшие часовые мастера. Однако коллекционировать морские часы непросто, поскольку для грамотного поиска этих предметов необходимо иметь представление не только об истории, но и об устройстве и развитии механизма этого прибора времени.

Породила морские хронометры эпоха Великих географических открытий. Самым простым методом для определения долготы в открытом море был метод перевозки часов, предложенный в 1510 году испанцем Санто Крусом. Между тем «задача долгот» до начала XVIII века многие считали неразрешимой и ставили ее в один ряд с квадратурой круга, вечным двигателем и превращением металлов. Даже наш просвещенный император Петр I в одном из документов писал: «Я ни мало не хую алхимиста, ищущего превращать металлы в золото, механика, старающегося сыскать вечное движение, и математика, домогающегося узнавать долготу места для того, что изыскивая чрезвычайное, внезапно обретают многие побочные полезные вещи. Такого рода людей должно всячески ободрять, а не презирать, как то многие противное сему чинят, называя такие упражнения бреднями».

*Морской хронометр. Мастер Иван Вирен.  
Санкт-Петербург. Середина XIX в.*





Морской хронометр. Мастер Эдвард Дент.  
Лондон. Середина XIX в.



Механизм морского хронометра. Мастер Шарль Фродшам.  
Лондон. Середина XIX в.

Для кораблей, согласно теории Санто Крусса, нужны были часы, по точности сравнимые с современными кварцевыми, дающими стабильные показания в условиях качки, перепадов температуры, давления и влажности. К XVIII веку уже были созданы маятниковые часы Галилея и Гюйгенса, но эти стационарные механизмы не годились для работы на качающемся судне.

Несмотря на отсутствие надежных методов и приборов для определения долготы корабли отправлялись в неизведанные просторы, и не все возвращались домой. Только в 1707 году из-за низкого уровня штурманского дела Англия потеряла четыре корабля и около двух тысяч человек. Но не только потеря кораблей и гибель людей волновали морские державы. После открытия новых земель на них необходимо было возвращаться, чтобы закрепить свое присутствие, сделав открытый материк или остров колонией или владением. Почти три века лучшие умы человечества работали сначала над созданием, а потом над совершенствованием часов для мореплавателей, попутно основав науку хронометрию и сконструировав множество переносных часов и приборов времени для других целей — как бытового, так и специального назначения.

Метод перевозки часов основан на том, что наша вращающаяся в космическом пространстве Земля — это еще и громадная астрономическая система единого времени и долготы. Каждому меридиану соответствует свое местное, солнечное время. Разница во времени в один час дает разницу в 15 градусов долготы. Если перед выходом в море настроить точные часы по местному времени пункта с известной географической долготой, например Гринвича (нулевой меридиан) и взять их с собой, то, определив по Солнцу местное время искомого пункта, можно сразу вычислить долготу места, где находится корабль. Обычно, наблюдая за Солнцем, устанавливают, что наступил полдень (Солнце в высшей точке небосвода), а судовые часы показывают, что в этот момент в Гринвиче, например, 10 часов утра. Разница в два часа равна долготе в 30 градусов. Все так просто. Это сейчас просто, а в начале XVI века? Несмотря на то, что кроме солнечных, песочных и водяных часов уже были изобретены механические часы, указывающие не только время, но и фазы Луны, положение планет и звезд, отбивающие различные мелодии и управляющие движениями сложных фигур, их точность оставалась практически такой же, что и в XI—XII веках, —  $\pm 1$  час в сутки, а для определения долготы нужны часы, дающие погрешность не более десятых долей секунды в сутки. Неудивительно, что в метод перевозки часов не верили ни ученые, ни часовые мастера того времени.

Между тем в дальние океанические плавания, рискуя жизнью, отправлялись тысячи людей, и необходимость определения долготы становилась все более актуальной и острой. В разные годы — с XVI века и до начала XVIII — правительства Испании, Португалии, Нидерландов, Англии, Франции обещали большие вознаграждения за изобретение механизма для определения долготы в открытом море.

17 июня 1714 года в Англии был зачитан билль об общественном поощрении и материальном вознаграж-





Джон Гаррисон (1693—1776), изобретатель морского хронометра.

дени в 20 тысяч фунтов стерлингов тому, кто сможет определить долготу на море. Тысячи ученых, изобретателей, часовых мастеров стремились получить «долготный» приз, но самым талантливым, терпеливым и удачливым оказался сын плотника Джон Гаррисон (1693—1766). Сначала он обучался профессии отца, но, проявив склонность к механике, стал часовым мастером и в 22 года изготовил первые часы с деревянными деталями. Желание получить большой приз подвигло Джона Гаррисона на кропотливый труд по созданию часов, которые соответствовали бы поставленным в биле условиям. В 1726 году он приехал в Лондон и попросил у директора Гринвичской обсерватории Эдмунда Галлея материальную помощь для осуществления своего замысла. Галлей посоветовал Гаррисону обратиться к знаменитому часовому мастеру Георгу Грагаму, и тот предоставил Джону Гаррисону пособие для создания первой конструкции часов. Так началась многолетняя работа по изготовлению морских часов. Первые законченные часы Джон Гаррисон испытал на борту шлюпки, в присутствии экспертов Галлея, Брэдлея, Грагама и Шмидта. Специалисты констатировали, что принципы, заложенные в конструкции часов Джона Гаррисона, позволяют определять долготу и посоветовали продолжить работу. В 1759 году мастер изготовил уже четвертые по счету морские часы.

В 1761 году для очередного испытания часов Гаррисона из Портсмута (Англия) в Порт-Рояль (Ямайка) вышел корабль «Дептфорд». Во время испытаний, за 81 день плавания, часы накопили ошибку в пять секунд. Через 161 день плавания корабль вернулся в Портсмут.



Морской хронометр. Мастер Иозеф Вернер. Франция. Середина XIX в.

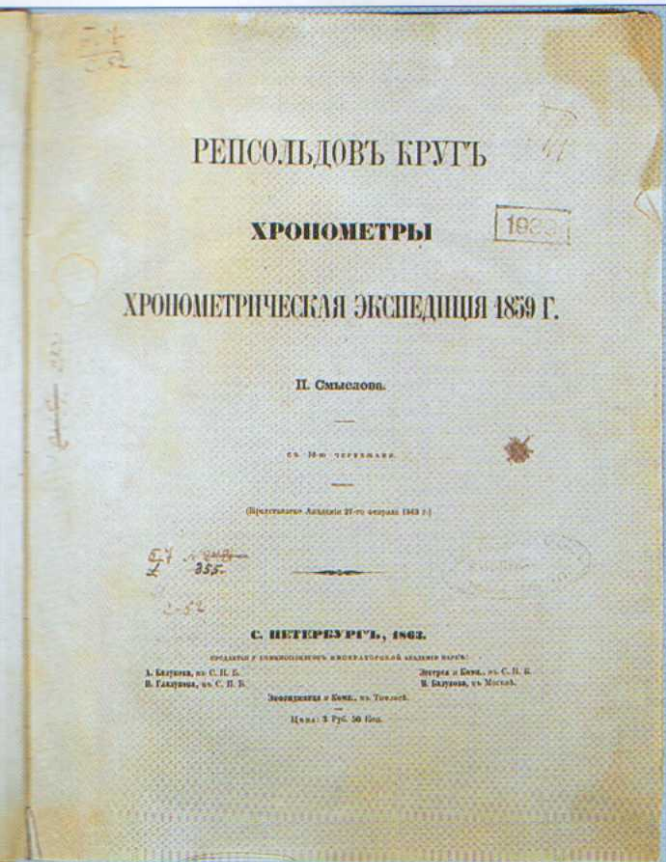


Морской хронометр. Мастер Грагам. Западная Европа. Середина XVIII в.





Морской хронометр. Мастер Август Эрикссон. Санкт-Петербурга. Конец XIX в.



Копия адъютант-астронома Пулковской обсерватории П.М.Смыслова «Репсольдов круг. Хронометры. Хронометрическая экспедиция 1859 года».

Ошибка часов не превышала нескольких секунд. Задача определения географической долготы в открытом море была решена. Мастер получил долгожданную награду в 20 тысяч фунтов стерлингов, а хронометр с тех пор стал обязательной принадлежностью каждого корабля.

Джону Гаррисону удалось убедить современников, что долготу с достаточной точностью можно определять при помощи часов. Но устройство его часов было довольно сложным, а изготовление дорогим, поэтому они не могли быть рекомендованы к серийному производству. Наиболее известными последователями Гаррисона были Пьер Леруа, Томас Мюдж, Фердинанд Берту, Томас Ирришау, Джон Арнольд. На основании их исследований и разработок удалось решить многие проблемы хронометрии и создать хронометр, который, практически без изменений, дожил до наших дней.

В механизме хронометра все важно, любая деталь должна быть доведена до совершенства. В его конструкции собрано все лучшее из многочисленных изобретений XVIII—XX веков. И сегодня морской хронометр «Полет», изготовленный на Первом московском часовом заводе, как и хронометры прошлого и позапрошлого веков, включает в себя следующие основные узлы:

- колебательную систему баланс-спираль с устройством температурной компенсации;
- свободный хронометровый ход;
- пружинный двигатель с фузеей (улиткой) — механизмом, уменьшающим влияние крутящего момента пружины на ход часов;
- стрелочную индикацию часов, минут, секунд; указание времени завода пружины.

Механизм хронометра заключают в латунный застекленный водонепроницаемый корпус и укрепляют в деревянном футляре на кардановом подвесе. Поэтому при качке циферблат часов сохраняет горизонтальное положение относительно земли.

В собрании Политехнического музея представлены довольно редкие хронометры и палубные часы XIX века английских мастеров Шарля Фродшама, Джона Пуля и Эдварда Дента, французского мастера Иозефа Винерла, швейцарцев Улисса Нардена и Пауля Дитистейма. Эдвард Дент, Джон Пуль и Пауль Дитистейм были еще и разработчиками новых типов балансов с дополнительной компенсацией. Впоследствии российские ученые и часовые мастера из Пулковской обсерватории провели исследования хронометров с подобными балансами и пришли к выводу, что они не улучшают, а ухудшают параметры прибора времени, так как приводят к непредсказуемым ошибкам. Поэтому в России хронометры западноевропейских мастеров применяли на море только после замены балансов. Тем ценнее, что в собрании Политехнического музея можно увидеть эти изделия с «родными» балансами, сконструированными знаменитыми мастерами.

Эпоха великих географических открытий вовлекла и Россию в освоение новых торговых путей в Индию, Китай, Японию. Петр I не только «прорубил окно в Европу», его взгляд был обращен и на Восток. Он впервые возвел поиски Северного морского пути в ранг государственной политики. Сподвижник Петра I, талантливый

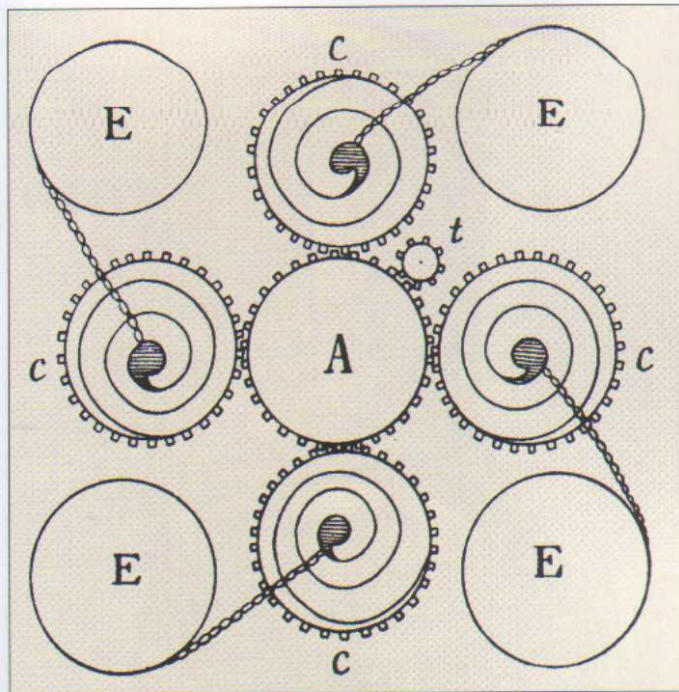




«механик токарного искусства» А.К.Нартов писал: «В начале января 1725 года, в самый тот месяц, когда судьбою всевышнего определен был конец жития Петра Великого и когда уже Его Величество чувствовал в теле своем болезненные припадки, все еще неутомимый дух его трудился о пользе и славе отечества своего, ибо сочинил и написал собственною рукою наказ Камчатской экспедиции, которая долженствовала проведывать и отыскивать мореходством того, не соединяется ли Азия к северо-востоку с Америкою».

М.В.Ломоносов, с неподдельным пафосом относившийся к деятельности Петра I, пытался убедить правительство Екатерины II в необходимости продолжить дело Великого императора в изыскании Северного морского пути. В 1759 году он написал «Рассуждения о большой точности морского пути», где предложил ряд новых приборов и методов для определения долготы и широты местности. Сын помора, с 13 лет выходявший в море вместе с отцом для морского промысла, Ломоносов знал, что такое север, стужа, какие трудности могут возникнуть у мореплавателей. Добившись у Екатерины II организации экспедиции капитана I ранга В.Я.Чичагова «Северным океаном в Камчатку», Ломоносов составил такие инструкции для офицеров, дал такие практические советы, как будто бы сам не раз участвовал в подобных походах.

Великий русский ученый, помимо всего прочего, заведовал Географическим департаментом России. Поэтому его интерес к развитию отечественного мореходства и забота об улучшении навигационного дела не случайны. Полярная экспедиция В.Чичагова благодаря стараниям М.В.Ломоносова была оснащена всеми необходимыми приборами, некоторые из них ученый



М.В.Ломоносов.  
Проект М.В.Ломоносова конструкции четырехпружинных морских часов («четыре пружины в одной капсуле»).

сконструировал сам.

Работал М.В.Ломоносов и над созданием морских часов. Независимо от английского часового мастера Джона Гаррисона М.В.Ломоносов разработал хронометр с оригинальным двигателем. Для уменьшения влияния на ход часов упругости пружины, ослабевающей по мере раскручивания, он предложил проект двигателя, в котором четыре пружины (вместо одной) через улитки (фузеи) раскручиваются на одну приводную ось. При этом пружины заводятся поочередно, в разное время суток.

В собрании Политехнического музея представлены уникальные астрономические часы российского умельца

### СЕКРЕТНЫЙ УКАЗ НАШЕЙ АДМИРАЛТЕЙСТВ-КОЛЛЕГИИ.

*Для пользы мореплавания и купечества на восток, наших подданных, за благо избрали мы учинить поиск морского проходу Северным океаном в Камчатку и далее... Начать оный путь от городу Архангельского до западных берегов Большого Шпицбергена, оттуда идти в открытое море, в вест, склоняясь к норду, до ближайших берегов Гренландских, которых достигнув, простираться подле оного на правую руку, к западно-северному мысу Северной Америки, пока удобность времени и обстоятельства допустят.....*

*По сему делу повелеваем присутствовать статскому советнику и профессору Михайле Ломоносову.*

*На подлинном подписано собственною ее императорского величества рукою тако:  
Екатерина Получен маиа 14 дня 1764.*





Морской хронометр. Мастер Бернард Пиль. Санкт-Петербург. Середина XIX в.



Механизм морского хронометра. Мастер Иван Вирен. Санкт-Петербург. Середина XIX в.

Ф.Карася, в которых идея Ломоносова получила дальнейшее развитие. В них уже восемь пружин через восемь улиток раскручиваются на одну приводную ось.

Российские мастера работали над теми же задачами по совершенствованию часов, что и известные западно-европейские специалисты. Знаменитый механик И.П.Кулибин, мастер Академии наук России, разрабатывал особую конструкцию температурной компенсации системы баланс-спираль — неразрезной монометаллический баланс с небольшими биметаллическими пластинками. В архивах Академии наук сохранились документы, чертежи и записи, в которых Кулибин заочно спорит с известным английским часовым мастером Арнольдом, очевидно, зная о его работах по созданию хронометра. Конструкция компенсационного устройства Кулибина более обтекаема и менее подвержена вибрации, чем аналогичная система Арнольда.

Идея Кулибина по созданию монометаллического баланса нашла продолжение в XX веке. Швейцарец Пауль Дитисгейм в 1921 году сконструировал монометаллический баланс с небольшими биметаллическими пластинками-«аффиксами» для хронометра. В собрании Политехнического музея представлены карманные палубные часы фирмы «Пауль Дитисгейм» с монометаллическим балансом.

Петр I заботился не только о надежности и точности различных машин, механизмов и приборов, но и об их эстетическом воздействии на человека. Не случайно в те времена ремесленников приравнивали к художникам. Андрей Константинович Нартов заложил основы художественного конструирования станков, приборов и инструментов. Он подал идею Петру I «создать Академию различных художеств», в которой предполагал готовить не только мастеров, имеющих непосредственное отношение к искусству, но и различных ремесленников, в том числе и часовщиков. Впоследствии, уже после смерти Петра I, во второй половине XVIII века в Академии художеств несколько десятилетий существовал часовой класс, которым руководили выдающиеся специалисты в области часового искусства, такие, как Петр Нордштейн.

С 1829 года в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Варшаве проводились всероссийские выставки мануфактурных произведений, на которых среди прочего экспонировались и лучшие часы мастеров России. Как видно из описаний выставок, особое внимание на них эксперты уделяли развитию точных приборов времени — маятниковых астрономических часов и хронометров — и всячески поощряли эту деятельность. Уже на первой выставке, устроенной в Санкт-Петербурге в 1829 году, лучший московский часовщик Иван Толстой представил хронометр с редким ходом «турбийон», который, как писали в отчете, «судя по отделке, не уступает французским». Хронометр Толстого подвергался в обсерватории астрономическому испытанию на точность и надежность. По ходатайству Мануфактурного совета и по представлению Министра финансов Ивана Толстого удостоили медали на Аннинской ленте за карманный хронометр «турбийон» в золотом корпусе.



На этой же выставке был представлен морской хронометр петербургского мастера Фридриха Гаута, впоследствии работавшего в Пулковской обсерватории. Эксперты выставки, отдавая дань уважения таланту Гаута, писали: «Морской хронометр, г. Гаутом выставленный, есть произведение весьма отличное, служащее первым убедительным доказательством, что существует в России часовое искусство в столь великом совершенстве, как-вым славились донныне Англия, Франция и Дания». Хронометры Гаута испытывало Гидрографическое депо Морского штаба, давшее о них следующее заключение: «Испытание показало, что ход сих хронометров в холоде и тепле очень равномерен, так что оные почесть должно совершенно равного достоинства». На выставке 1829 года Гаут, так же как и Толстой, был удостоен за свой хронометр медали на Аннинской ленте за «отличный предмет по часовому искусству».

В начале XIX века в России хронометры начали использовать не только на море, но и на суше. Академик В.К.Вишневский разработал способ определения долготы основных пунктов по покрытию звезд Луной. Долготу промежуточных пунктов — около 200 — он определял посредством двух перевозимых им карманных хронометров. Знание долгот основных пунктов давало возможность сличать и исследовать ход хронометров до и после перевозки и проверять точность сделанных определений долготы. На высочайший уровень возвела этот метод основанная в 1835 году Пулковская обсерватория.

В 1843 и 1844 годах Пулковская обсерватория определила свою долготу относительно Гринвича посредством двух хронометрических экспедиций. В 1843 году под руководством В.Струве были связаны между собой Альтона и Пулково. Для этой работы был использован 81 хронометр. В 1844 году состоялась хронометрическая экспедиция между Альтоном и Гринвичем, руководимая О.Стуве. В ней использовались 44 хронометра. В результате двухлетней работы была получена долгота Пулкова относительно Гринвича.

Прекрасное описание подобных работ дал адъютант-астроном Пулковской обсерватории Петр Михайлович Смыслов в своей книге «Репсольдов круг, хронометры и хронометрическая экспедиция 1859 г.». снаряжение экспедиции Смылова состояло из вертикального круга Репсольда, 12 хронометров, двух барометров и буссоли. Для переездов служил особо устроенный экипаж. В течение полутора месяцев были определены широты и долготы 16 точек.

О размахе работ хронометрических экспедиций России можно судить по тому, что в 1843 году на карте России значились 508 точек, положение которых было точно установлено, а в 1863 году каталог военно-топографического депо содержал уже 17 240 точек.

Необходимость оснащения как морских, так и сухопутных экспедиций большим количеством хронометров побудила Россию наладить производство отечественных часов и организовать научную работу по исследованию хода хронометров. В Пулковской обсерватории в разные годы работали часовые мастера, которые не только изготавливали морские хронометры, но и



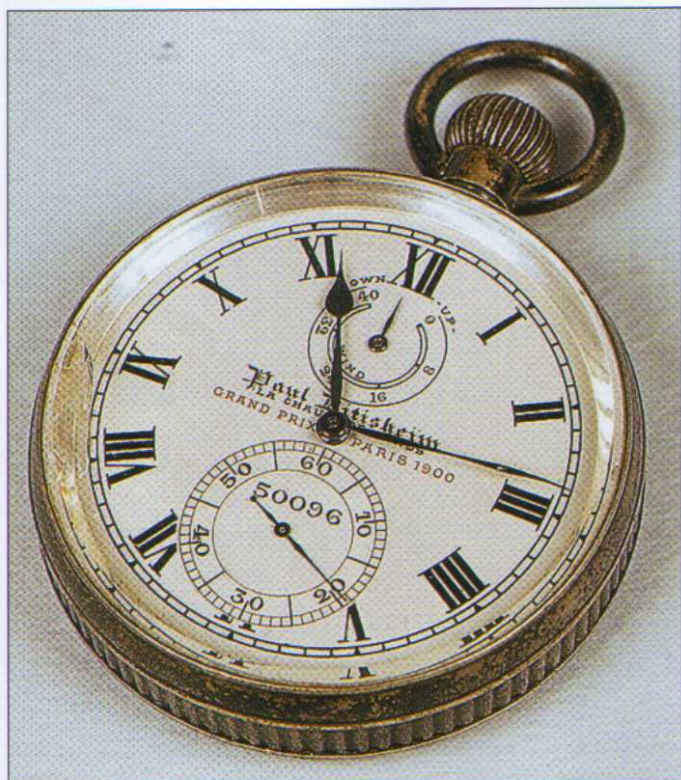
Карманные налудные часы. Мастер Улисс Нарден.  
Швейцария. Начало XX в.

участвовали вместе с учеными в их исследовании. В 1832 году известный английский часовой мастер и конструктор Э.Дент обнаружил погрешность хода хронометров с компенсационным балансом, получившую название «аномалии Дента», или «вторичной ошибки компенсации». Для устранения влияния этого фактора температурной погрешности Дент, а затем и другие мастера, в том числе российский, Иван Вирен, предложи-



Морской хронометр. Мастер Улисс Нарден.  
Швейцария. Начало XX в.





Карманные палубные часы. Мастер Пауль Дитцисгейм. Швейцария. Начало XX в.

ли большое количество конструкций балансов с дополнительной компенсацией. В 1878—1879 годах астроном Пулковской обсерватории Деллен и часовой мастер той же обсерватории И. Вирен разработали и изготовили баланс, позволяющий значительно уменьшить вторичную ошибку компенсации.

Баланс Вирена-Деллена не получил распространения. Возможно, виной тому сложность изготовления или регулировки баланса. Важные результаты в исследовании хронометров были получены в 1887 году астрономом обсерватории в Кронштадте В.Е.Фусом сов-

местно с мастером Пулковской обсерватории А.Эриксоном. Работа, проведенная с хронометрами, имеющими вторичную компенсацию, показала, что на них большое влияние оказывает изменение влажности, так как оно вызывает неожиданные скачки хода без всякой видимой причины. На основании результатов исследований В.Е.Фуса Морское ведомство России издало приказ заменить балансы у хронометров с дополнительной компенсацией на обычные, с традиционной компенсацией. В 1897 году фирма «А.Эриксон» была удостоена большой серебряной медали Министерства финансов за высокое достоинство столовых хронометров и за изобретение способа уменьшения влияния влажности на ход хронометров. В собрании Политехнического музея хранятся хронометры мастеров Пулковской обсерватории — Ивана Вирена, Бернгарда Пиля, Августа Эриксона.

Помимо хронометра и палубных часов на морских и речных судах множество часов на палубах, в каютах, других помещениях. Корабельные часы отличаются элегантною и надежностью. Конструкторы всегда помнят о том, что людям, на долгие месяцы оторванным от дома, необходимо создать хотя бы минимальный уют. Поэтому для корабельных часов делаются корпуса, способные украсить любое помещение. При этом они водонепроницаемы, а механизмы защищены от качки. Не забывают дизайнеры-часовщики и о терпящих бедствие моряках. Циферблаты некоторых современных часов снабжены специальной шкалой с «зоной молчания» от 15-й до 18-й минуты и от 45-й до 48-й минуты (три минуты молчания, когда на кораблях слушают сигналы «SOS»).

Политехнический музей располагает богатым собранием хронометров, палубных и морских часов XIX—XX веков работы российских и западноевропейских мастеров, а также советских часовых заводов, которое, без сомнения, может стать хорошим помощником коллекционеру этих замечательных приборов времени.

**Татьяна ФОКИНА**

Фото Игоря НАРИЖНОГО.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

## Впишутся ли морские часы в «новорусский» интерьер

О существовании рынка морских приборов в России можно говорить лишь гипотетически. В отличие от западных стран, где за подобные предметы ведутся настоящие аукционные бои, а владельцы магазинов морской старины позиционируются как элита антикварного бизнеса, в нашей стране морские приборы чаще встречаются на вернисаже и «блошиных рынках», а солидные антикварные салоны подобным добром как бы брезгуют. Да и продаются приборы по ценам, сопоставимым со стоимостью водолазного шлема конца шестидесятых.

Впрочем, это касается не только морских приборов, но и точных приборов в целом. Круг коллекционеров, которые специально подбирают эти предметы, очень узок. Дилеры в массе своей с подобными вещами не связываются: очень большая вероятность, что техника «зависнет».

Конечно, продавая технику за рубеж, можно рассчитывать и на сверхприбыль, но, по мнению антикваров-челноков, игра не стоит свеч — мороки и риска много. Однако в последнее время и на нашем рынке заметно некоторое оживление. Это связано отнюдь не с изменением настроений в собирательских кругах: морские приборы стали восприниматься как вполне самодостаточный предмет интерьера, особенно кабинета в загородном доме. Московский дилер С., специализирующийся на подборе подарочного фонда для богатых, в последние месяцы проявил изрядную активность именно в приобретении морских корпусных часов, барометров, анемометров, компасов и гирокомпасов... Пока серьезных конкурентов у него нет, и он покупает все эти предметы довольно дешево.

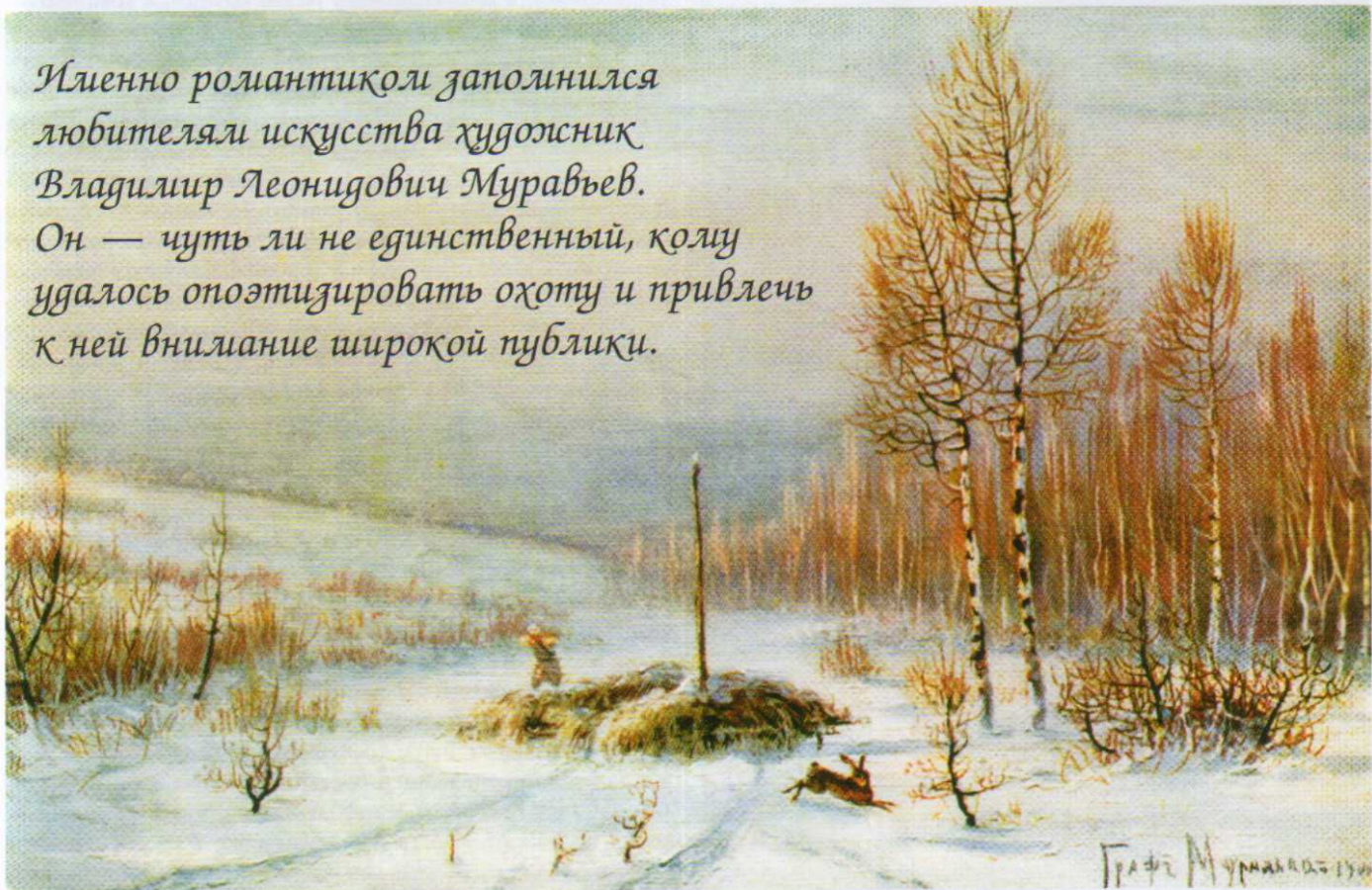
**Иван СИНЬКО**



# Певец русской охоты

*Именно романтиком заполнился любителям искусства художник Владимир Леонидович Муравьев.*

*Он — чуть ли не единственный, кому удалось поэтизировать охоту и привлечь к ней внимание широкой публики.*



**В** истории русской живописи немало полотен, изображающих охоту как барскую забаву или крестьянский промысел с множеством охотников, ружей, сворами охотничьих собак и непременными труппами животных. Некоторым современникам такие картины нравились, поскольку вызвали ностальгические воспоминания об охоте. Других, наоборот, отталкивали безграничной жестокостью по отношению к живой природе.

Однако охота — это не только способ добывания пищи. Это еще и единоборство. Чтобы быть настоящим охотником, нужно уметь слушать лес, распознавать следы животных, знать их повадки. Конечная цель — ничто по сравнению с этим единоборством. В выслеживании дичи скрыта особая охотничья романтика. А отстрел — уже суровая проза жизни. Художник Владимир Леонидович Муравьев был именно романтиком. Возможно, он — единственный русский художник, которому удалось поэтизировать охоту, привлечь к ней внимание широкой публики.

Дворянин, внук графа М.Н.Муравьева, получившего свой титул за подавление восстания в Польше, Владимир Муравьев с детства привык ни в чем себе не отказывать.

Бросив Пажеский корпус в 1881 году, он определился вольноприходящим учеником в пейзажный класс М.К.Клодта в петербургской Академии художеств. Помимо этого Муравьев посещал сеансы пейзажиста К.Я.Крыжицкого, на которых тот охотно делился опытом со всеми желающими.

Художественное образование Муравьева не отличалось систематичностью: положение вольноприходящего ученика ни к чему не обязывало, да и сам Муравьев не стремился совершенствовать свое мастерство. Повеса и гуляка, завсегдатай светских балов, он жил на широкую ногу, благо происхождение и деньги это позволяли. Ему не нужно было думать о хлебе насущном, поэтому искусство для него было лишь развлечением. В 1883 году, будучи еще безвестным, не вполне сформировавшимся художником, В. Муравьев женился на Вере Федоровне Комиссаржевской, в будущем знаменитой актрисе.

Супружеская жизнь у Муравьева не сложилась. Он полагал, что его жена — обычная женщина, склонная к ведению домашнего хозяйства. Она же хотела принимать

«Русак выскочил».





«Глухари».

участие в его становлении как художника, стать его другом и помощницей. Она хотела жить его интересами, сопровождать его на этюды, давать советы, но он полагал, что в искусстве, как и в охоте, женщине не место. Жена упрекала его в пристрастии к развлечениям, в том, что он не в состоянии отдать жизнь искусству и способен променять творчество на карты и гулянки. А он упрямо не хотел менять свои привычки, даже ради жены. Казалось, что дикарский образ жизни Муравьева, растрачивание состояния в ресторанах в большей степени способствовали его вдохновению, чем счастливая супружеская жизнь. Такой брак, основанный на непонимании, не мог длиться долго. Спустя два года Муравьев изменил жене. Его избранницей стала родная сестра Веры Федоровны. Это окончательно перечеркнуло пылкую и страстную в прошлом любовь начинающего художника и блестящей, талантливой женщины. Но и новый брак распался в 1890 году.

Барские замашки графа В. Муравьева, его крайняя жестокость по отношению к обоим супругам привели к тому, что Вера Комиссаржевская воспоминала о своем бывшем муже только в резко негативном тоне. Однако факт остается фактом: граф Муравьев — «отъявленный негодяй» в жизни и художник необыкновенно чистой души в своих картинах — вот два полюса его натуры.

Своеобразным итогом неудачной семейной жизни стала первая картина В. Муравьева, показанная на выставке в 1885 году. А год спустя в жизни художника появился новый кумир — Юлий Юльевич Клевер. Выгнанный из Академии художеств, Клевер сумел добиться признания в кругах петербургской знати благодаря новым сюжетам и виртуозной технике исполнения лесных закатов и зимней природы. Слава Клевера была столь велика, что Муравьев старался подражать маэстро во всем, даже в способе работы над картинами. Так, известно, что Клевер во время сеанса ставил на столик бутылку коньяка, клал на блюдечко моченую клюкву и бруснику, приговаривая: «Не надо пьянствовать, а маленький глоток хорошего вина бодрит». И в мастерской Муравьева на специальном столике всегда были рюмка, бутылка вина и бутерброд. Время от времени он отходил к столику, делал несколько глотков для вдохновения и вновь брался за кисть. Клевер мог в присутствии заказчика написать целую картину. Муравьев стремился к такому же профессионализму, и никакие житейские невзгоды не могли ему помешать. Клевер без конца тиражировал излюбленный мотив яркого заката в зимней лесной глуши. И на картинах Муравье-



«Глухари токуют».



ва — все те же пылающие закаты. Даже круг ценителей у Клевера и у Муравьева был примерно одинаков — их картины покупали в основном особы царской фамилии и их приближенные.

Искусство Муравьева не знало ни взлетов, ни падений. Он был вне моды и художественных течений: как и Клевер, он всегда писал картины в мастерской, часто по памяти или фантазируя во время сеанса. Модное увлечение пленэром не коснулось его. Композиции его картин обычно нарочито сценичны, что соответствовало академической традиции. Сюжеты не отличались разнообразием: сценки, иллюстрирующие охоту и повадки животных, часто дополнялись эффектными романтическими закатами и восходами солнца, реже — лунным освещением. Изредка художника интересовали переменчивые состояния природы, вроде наступления грозы.

Пейзажи Муравьева обычно предназначались для искушенного в охоте зрителя. Все нюансы каждого вида охоты почти невозможно изобразить в одной картине, поэтому художник игнорировал отдельные моменты и сосредотачивался на поэтической стороне темы, полагая, что знатоки охоты без труда вспомнят свои реальные впечатления. В самом деле, как, например, проиллюстрировать тягу вальдшнепов? Известно, что самец вальдшнеп взлетает над деревьями перед рассветом и начинает «тянуть», то есть издавать крик. Самка, находящаяся на земле, отвечает ему, после чего самец устремляется к ней. Отстреливать можно только летящего самца. Но всех этих нюансов на картине Муравьева нет. Его «Тяга вальдшнепов» — это поэтический пейзаж с березами, болотом и блеском солнца на воде.

Или же как изобразить в живописи охоту на глухарей? Известно, что когда глухари токуют, они не слышат ничего вокруг себя. И только в эти мгновения, не более трех-пяти секунд, можно приближаться к глухариному токовищу. Поиск глухарей может длиться достаточно долго, и только бесконечным терпением можно достичь результата. Увидеть поющего глухаря — мечта любого охотника. Вглядевшись в дореволюционные открытки — репродукции с картин художника — и поняв азы охоты, вы невольно заряжаетесь той романтикой охоты, о которой ранее даже не догадывались.

Иногда на полотнах Владимира Муравьева все же попадал стреляющий охотник, но главное место отводилось не ему, а его несчастным жертвам. Так, можно



«Медведь удирает».



«Охота на оленя».





«Тетеревиный ток».



невольно посочувствовать незавидной судьбе русака, выскочившего прямо под дуло ружья охотника, или же тетеревам, к которым он сумел подобраться так близко, что в следующий миг непременно выстрелит в них.

Но столь «жестокие» сцены охоты у Муравьева скорее исключение, чем правило. Для него важнее предвкушение охотничьего трофея, любование жизнью животных и даже, в какой-то мере, сопереживание им. С нескрываемым восторгом Муравьев вновь и вновь изображал тетеревиный ток.

Однако в отличие от Клевера, Муравьев не стремился к художественным званиям и наградам. В его сознании титул графа пере-

вешивал все другие возможные почести, которые существовали в России в то время для художника. С неизменным постоянством он подписывал свои картины: «Граф Муравьев». Со временем он выработал свой собственный живописный почерк: сначала писал маслом, а к началу XX века перешел на смешанную технику, часто используя гуашь. Его картины легко узнаваемы благодаря сюжетам, а также своеобразной фактуре. Стволы и ветки деревьев часто процарапывались пером либо рельефно выделялись красками. Для изображения заснеженных полей применялся широкий мазок. Подобное сочетание определяло естественность впечатления, благодаря которому и сегодня старые открытки, по которым, главным образом, известно творчество художника, неплохо смотрятся и пользуются неизменным успехом у филокартистов.

С другой стороны, многие открытки, воспроизводящие картины Муравьева, объективно достаточно редки и высоко оцениваются. Это объясняется тем, что большая их часть была выпущена перед Первой мировой войной в Лодзи (издание А.Островского) и в Нюрнберге (издательство TSN). С началом военных действий связь этих городов с Россией прекратилась и некоторые открытки, вероятно, так и не попали в Россию.

Муравьева считали самоучкой. Слишком узким был круг почитателей его искусства, слишком далек он был и от современной ему пейзажной живописи, и от бурной выставочной деятельности. Его искусство, казалось, было предназначено для избранных, его практически не знали критики. Он создал свой собственный мир художественных образов, и таких художников было не так уж много в России. Но его предприимчивость ограничивалась богемной жизнью. Это Клевер мог подготавливать общественное мнение, приглашать журналистов на

«Возвращение ночью».



## «Глухарь».

свои выставки и чуть ли не диктовать хвалебные статьи о своих картинах в ведущие газеты. Муравьев же не был способен постоянно привлекать к себе публику. Может быть, поэтому его творчество сравнительно редко освещалось в прессе.

Интересно, что после революции 1917 года жизнь и творчество Муравьева не закончились. Он не эмигрировал за границу, как многие другие, современные ему русские художники. Он не увлекся и социалистическим реализмом. Он жил, писал излюбленные им тетеревиные и глухаринные тока, подписывался просто «Муравьев», хотя его искусство советского времени гораздо менее известно, чем дореволюционное. Лихолетье Гражданской войны забросило его в Ростов-на-Дону. Графское происхождение несколько не мешало устройству художника в новой жизни: Муравьев представлялся потомком знаменитого декабриста.

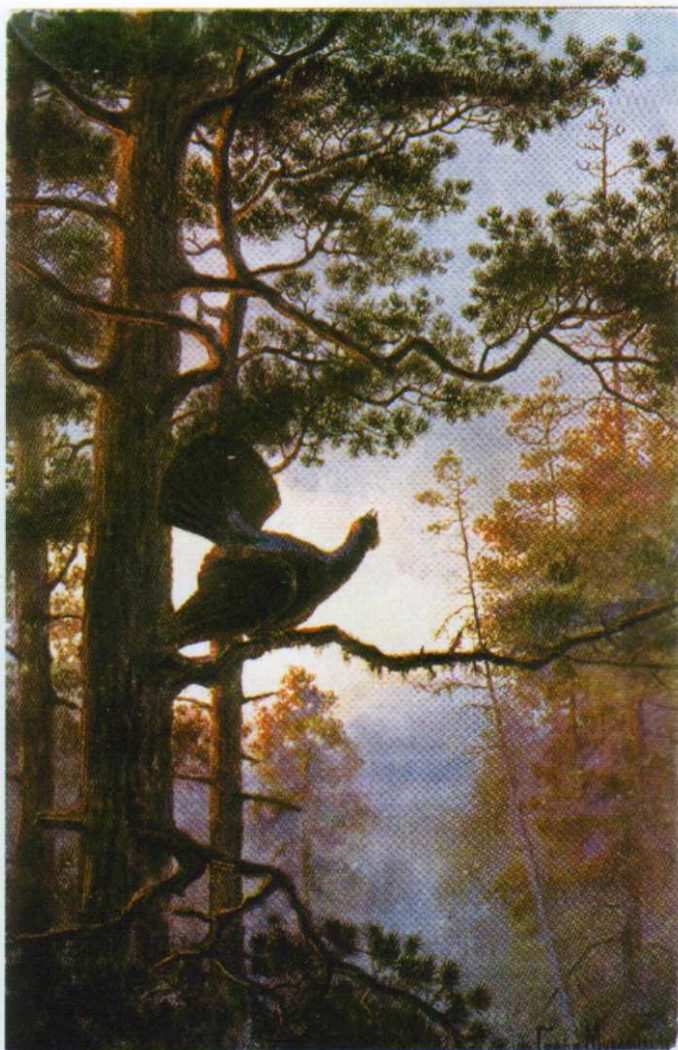
Но в условиях построения социалистического общества художник с каждым годом все больше и больше чувствовал свою ненужность. Богатых заказчиков больше не было, а рабочим и крестьянам нужны были символы светлого будущего. Среди коллег-живописцев, известных до революции и вставших под знамена нового искусства, у Муравьева не было друзей и знакомых, которые могли бы при случае похлопотать за «певца охоты» перед революционным начальством. Кто знает, может быть, его несложные охотничьи пейзажи могли бы понравиться советским вождям, которые, как известно, любили поохотиться.

Он писал все меньше и вынужден был сбывать свои изящные «охоты» по бросовым ценам на ростовском базаре. Всеми забытый, он умер в 1940 году.

Можно упорно отказывать художнику в профессионализме, свойственном настоящим художникам, называть зверей с его картин застывшими скульптурами. Можно до бесконечности обвинять Муравьева в распутном образе жизни и полностью оправдывать его жен. Можно без конца подчеркивать тот факт, что Муравьев так и не был удостоен художественных званий. Единственное, что остается непреложной истиной, — картины Муравьева всегда наполнены восторженным чувством искренней любви к родной природе. Может быть, именно поэтому открытки с репродукциями его картин пользуются неизменным успехом у филокартистов.

**Александр ШЕСТИМИРОВ**

Иллюстрации предоставлены  
П. Цукановым.



«Глухарь поет».



# Хрустальная затея князя Юсупова

*История хрустального завода в Архангельской коротка — всего 13 лет — и мало известна широкому кругу специалистов и собирателей, тем не менее она весьма интересна и преподносит немало сюрпризов.*



*Графин восьмиугольный, шлифованный. Хрустальное стекло; шлифовка, огранка. Завод в Архангельском. 1814—1816 г.*

**Р**убеж XVIII—XIX веков ознаменовался в России интенсивным усадебным строительством. Для убранства парадных апартаментов требовалось много разнообразных художественных изделий, вследствие чего возрос спрос на предметы прикладного и декоративного искусства. Повсеместно рядом с великолепными усадебными дворцами в ту пору устраивались полотняные, суконные и шелкоткацкие фабрики, кирпичные, стекольные или керамические заводы. Не остались в стороне от этих начинаний и владельцы усадьбы Архангельское — князя Н.А.Голицын и Н.Б.Юсупов. Среди прочих «заведений» в усадьбе построили хрустальный завод.

Первое упоминание о нем встречается уже в «Описи по селу Архангельскому строений», составленной в сентябре 1810 года в связи с покупкой этой подмосковной усадьбы князем Н.Б.Юсуповым. Из документов видно, что попытки производства и отделки хрустальной посуды предпринимались еще при прежнем владельце, князе Н.А.Голицыне.

В конце 1811 года началось строительство нового шатра с печью для варки хрусталя. Юсупов был настолько заинтересован в скорейшем введении в строй нового производства, что даже сам составлял требования на покупку материалов.

К сожалению, его планы были сорваны войной 1812 года. Архангельское тогда разграбили не только неприятельские войска, но и взбунтовавшиеся крестьяне. Завод разорили совершенно. Смотритель большого дома докладывал хозяину: «Все, находящееся при хрустальном заводе, как то: инструмент и прочие все перебито и переломано, а равно и материалы все растащены».

После отступления французов в усадьбе прежде всего принялись за восстановление большого дома, а первое упоминание о хрустальном заводе относится лишь к июню 1813 года. В августе того же года из Тулы в Архангельское приехал крепостной князя Юсупова, «стеклянный мастер» Алексей Муратов, который руководил заводом до окончательного его закрытия в 1826 году.

С января 1814 года развернулись активные работы по налаживанию производства, в первые летние месяцы началась варка «материи», а в августе Юсупову был послан первый отчет о 337 предметах разных сортов посуды. С этого времени хрустальный завод, состоящий из плавильного шатра с печью, шлифовальной и горшечной мастерских, начал полноценно работать, год от года наращивая мощность производства и расширяя ассортимент.

Сложившийся к лету 1814 года штат мастеров и учеников про-



существовал, практически в неизменном составе, до закрытия завода. Во главе стоял хрустальный мастер Алексей Муратов, владевший, очевидно, всеми тонкостями ремесла. Он либо сам закупал материалы и инструменты, либо выбирал образцы, по которым их закупала канцелярия. Без него не составлялась «материя» для варки так же, как и декоративной обработкой посуды подмастерья без него не занимались.

Подмастерьями на заводе состояли Ермолай Васильев и Василий Фролов — оба, как и Муратов, профессиональные хрустальщики. Однако князь Юсупов, желая иметь в Архангельском «все лучшее», не удовольствовался этим и в 1814 году отправил их на учебу на Императорский стекольный завод. Надо сказать, что Н.Б.Юсупов с 1792 по 1802 год заведовал этим предприятием и, вероятно, лично знал многих мастеров. Наставником для своих хрустальщиков он выбрал титулярного советника Семена Леонтьевича Левашева, который, к тому же, курировал производство в Архангельском. По крайней мере, в январе 1815 года он приезжал в усадьбу для «осмотра заводу и наставления мастеров в работе».

Работа завода была сезонной.

Собственно плавлением «хрустальной материи» занимались лишь в летние месяцы. Зимой обычно закупали материалы: песок, дрова для топки печи, осиновые и березовые кряжи для выделки форм. Весной приобретались компоненты для варки: «сурик, арсеник, марганец, антимония, шмельта» и прочее. В это же время начинали работать печники, столяры, вырезавшие формы, дроворубы, бочары. В течение одного или двух летних месяцев производилась плавка хрустальной материи и изготавливалась посуда, а все последующее время мастера — «хрустальщиков трое» — занимались декоративной обработкой или, по их выражению, «шлифовкой» изделий.

Мощность производства нарастала с каждым годом: в 1814 году было выполнено 337 предметов, в 1815 году — 443, а в 1816 году — уже 990. Ассортимент также расширялся и пополнялся новыми изделиями. В 1814 году были выполнены: чаши под варенье, ананасник, кружки с крышками, ремры, бокалы, водочные графины, различной формы стаканы и рюмки, пробки, разные банки и бутылки. В отчете за 1815 год уже появляются солонки, полоскательницы, пасхальные яйца, чашки и чернильницы. А в 1816 году была произведена посуда не только для буфета, но и для других нужд имения: стаканы и баночки — для сада, ступки с пестиками — для подлекаря, баночки и плошки — для кондитера, для живописцев — чашки и куранты, лампы и

лампады — для дома. Среди уже производившихся предметов появилось разделение на группы по назначению: рюмки водочные, столовые и шампанские, склянки для рома, графины винные, водочные и водяные. Из новых предметов появились молочники, сахарницы и урыльники. Вся произведенная посуда шла на нужды имения, а большая ее часть предназначалась для буфета князя.

Несмотря на очевидные успехи и рост производства, по решению князя плавильная печь в июле 1816 года была остановлена. С этого времени главным занятием мастеров стала шлифовка готового глядя: до августа 1818 года использовалось собственное, изготовленное летом 1816 года, а после — специально закупавшееся Муратовым в Москве.



Графин четырехугольный, гладкий. Хрустальное стекло; шлифовка, огранка. Завод в Архангельском. 1814—1816 г.



Графин восьмиугольный, гладкий. Хрустальное стекло; шлифовка, огранка. Завод в Архангельском. 1814—1816 г.





Бокал. Хрустальное стекло; шлифовка, огранка.  
Завод в Архангельском. 1814—1816 г.



Бокал. Хрустальное стекло; шлифовка, огранка («винтовая грань» ).  
Завод в Архангельском. 1814—1816 г.

В 1819 году работа завода заметно активизировалась: в августе, будучи в имении, князь вновь приказал «сделать на хрустальном заводе для плавления хрусталя малинкую печку», а в январе 1820 года в большом доме случился пожар.

Несчастье это привело к тому, что князь принял решение о закрытии хрустального завода. Возможно, причиной тому — дороговизна необходимых для варки хрусталя материалов, в то время как все средства шли на восстановление большого дома. Таким образом, декоративная обработка хрустального гладья окончательно стала основным делом хрустальных мастеров. Для этого было возведено новое здание шлифовальной мастерской, в котором для усовершенствования производства был устроен конный привод. Завершающим эпизодом, ознаменовавшим полное прекращение производства «хрустальной материи» в Архангельском, можно считать перестройку в октябре 1820 года маленькой печки для «плавления» хрусталя. Печники от подрядчика Ивана Башарина переделали ее для нужд мраморщиков — под обжиг алебаstra, необходимого в больших количествах для восстановительных работ в усадьбе.

Таким образом, хронологические рамки полноценной деятельности завода ограничиваются тремя годами — с 1814 до 1816. Именно в этот период в хрустальном «заведении» в Архангельском процесс изготовления хрустальной или стеклянной посуды проходил все стадии — от составления шихты (сыпучей смеси материалов для стекловарения) до декоративной обработки готовых предметов.

Судя по архивным документам, управляющие усадьбой и тем более писари не считали необходимым различать стекольное и хрустальное производство. Более того, сам князь Николай Борисович Юсупов не утруждался этим, называя завод попеременно то стекольным, то хрустальным. Поэтому о характере выпускавшейся посуды можно судить, только основываясь на списках компонентов, которые входили в состав «хрустальной материи».

По поводу характера выпускавшейся посуды существует достаточно распространенное мнение, озвученное еще в первой половине XIX века: «Только Императорский завод мог позволить себе выпускать хрусталь, по примеру заграничных, а владельцы крупных заводов, побуждаемые дорогою ценою главного материала, долго искали средств заменить свинцовый хрусталь другим составом простого стекла при пособии веществ гораздо чистейших, так что ныне весь хрусталь, выделяемый на больших частных наших заводах и продаваемый за хрусталь, не содержит и атома свинца и по составным частям своим приближается к известному во Франции под названием «стаканного».

На частном заводе в Архангельском ситуация была совсем иной. При просмотре списков употребленных для варки материалов становится очевидным, что предприятие выпускало именно хрустальные изделия: в 1814 и 1816 годах в смесь для плавки «хрустальной материи» неизменно включался сурик — оксид свинца, который входит в состав шихты хрусталя до сих пор.

Первая партия посуды была выполнена летом 1814



года. Поскольку это был первый опыт, готовые изделия были несовершенны, в частности, имели явный зеленоватый оттенок, на который указывала в своих отчетах канцелярия: «...разная зелень с хрустального завода получена».

В 1815 году по личному распоряжению Юсупова состав «материи» изменили. Очевидно, для улучшения качества посуды, князь прислал из Санкт-Петербурга стакан и рецепт о составе «цесарского хрусталя» с приказанием «против онаго делать таковой же». «Цесарская материя» — это бесцветное стекло, и действительно, в составе шихты 1815 года сурика не было — только вошли песок, поташ, селитра, арсеник и магнезия. (Автор выражает глубокую признательность мастерам кафедры художественного стекла МГХПУ им. С.Г. Строганова Б. В. Тумову и О.А. Чистяковой за помощь в ознакомлении со старинной рецептурой и особенностями технологии изготовления и обработки стекла.)

В 1816 году мастера вернулись к варке «хрустальной материи», более того, они впервые изготовили цветное стекло — в составе шихты упоминается кобальт, а среди посуды числятся фиолетовые стаканы, графины и баночки. Устройство печи с четырьмя горшками для плавки материи позволяло использовать одновременно несколько составов.

Готовая посуда в списках именовалась «гладкой» или «простой», то есть не имела декоративной обработки. Два графина из этой серии находятся в собрании музея-усадьбы «Архангельское» — четырехгранный (по описям, «квадратный», или «четырёхугольный») и восьмигранный («осмиугольной»). Понятие «гладкий» относилось прежде всего к тулову предмета, так как плечи графина, фестончатый край горлышка, да и сама пробка украшены хоть и самой незамысловатой, но все-таки гранью.

Часть гладья оставляли без декора, а некоторые вещи гранили. Возможность последующей обработки изделий предусматривалась заранее, так что в отчетах под них неизменно ставилась отметка «под шлифовку».

Следует заметить, что под шлифовкой хрустальщики понимали и гранение. Даже если в документах не говорится об огранке изделий, а употребляется термин «шлифовка», то списки материалов и инструментов позволяют сделать определенные выводы: в них постоянно упоминается резной инструмент и свинцовые белила с вишневым клеем для «рисовки по хрусталу», то есть для разметки предмета под огранку.

Хрустальщики Юсупова, прошедшие обучение на Императорском заводе, применили все полученные знания на предприятии в Архангельском. Влияние Императорского завода прослеживается во всем — в формах, размерах, декоре посуды. Из всех определяющих показателей не достигли они, пожалуй, лишь одного — качество самой хрустальной материи было значительно ниже. Указывая на этот недостаток, не стоит забывать, что плавка материи за всю историю завода производилась лишь трижды — по одному месяцу летом 1814, 1815 и 1816 годов. Только трижды мастера составляли шихту, высчитывая наиболее точные пропорции компонентов. Учитывая это, качество «материи», особенно



Рюмка. Хрустальное стекло, шлифовка, огранка. Завод в Архангельском. 1814—1816 гг.

той, что была выплавлена в 1816 году, можно считать достаточно высоким. Среди изделий завода наибольшей популярностью пользовались стаканы, рюмки, ремры, кружки и графины, а среди способов декоративной обработки — ступенчатая и алмазная грани.

Найденные в архивных документах данные о цвете хрусталя, видах выпускавшейся посуды и ее декоративной обработки, которые можно сопоставить с несколькими описями хрустальной посуды из буфета князя, позволили выделить из коллекции стекла Музея-усадьбы «Архангельское» группу вещей, с большой долей вероятности выполненных именно на местном заводе. На эти вещи в свое время указывала известный специалист Н.А.Ашарина: «...это ординарная посуда, выполненная из зеленоватого хрусталя со множеством пузырьков и свиелей».

Объединяют эти предметы, помимо качества «материи», их форма и декор, повторяющие изделия Импе-





Кружка. Хрустальное стекло, илифровка, огранка.  
Завод в Архангельском. 1814—1816 гг.

ракторского стеклянного завода первой четверти XIX века. Практически все они украшены гранью, которая в Англии получила название призматической, или ступенчатой. Возможно, ею просто в наилучшей степени владела мастера.

Грань представляет собой чередование глубоких, горизонтальных, V-образных прорезей, плотно прилегающих друг к другу. В описях посуды из буфета князя ее именуют «винтовой».

Хрустальщики, переняв этот прием, не стали, однако, слепо следовать образцам, а интерпретировали его по-своему. Если ступенчатую грань, как правило, располагают горизонтально, то декор изделий Архангельского завода решен иначе. Например, в средней части кружки выделен широкий рельефный пояс. По нему проложены крупные косые прорезы, а среди них — три широкие грани, внутреннее поле которых сплошь покрыто мелкой винтовой гранью, расположенной под прямым углом к основному рисунку. Орнамент достаточно необычен и своей лаконичностью придает небольшому предмету некоторую монументальность.

Бокалы и рюмка декорированы традиционно. Оба бокала имеют широкое полусферическое тулово, укрепленное на низкой граненой конусообразной ножке с круглым основанием, обратная сторона которого выполнена в виде розетки из расходящихся V-образных желобков. Тулово одного полностью покрыто призматической гранью, которая действительно создает впечатление винтовой нарезки (поэтому, возможно, мастера и дали этому способу декорирования столь меткое название). На втором чередование горизонтальных прорезей дополняется двумя поясками алмазной грани — сверху и чуть ниже средней части тулова.

Рюмка, возможно, относится к тому типу изделий завода, который в описях называется «шенпанскими» рюмками. Ее высокое тулово укреплено на конусообразной граненой ножке с профилированным основанием и фестончатым краем. Нижнюю часть тулова украшает

«винтовая» грань, а в верхней к ней присоединяются три пояса мелкой алмазной грани.

«Осмиугольной» графин украшен мелкими ступенчатыми горизонтальными прорезями по четырем «угловым» граням. Плечи его, как и «гладкого», покрывает незамысловатая вертикальная грань, напоминающая по форме лепестки цветка.

Наиболее оригинально выглядит графин, или «склянка для рому круглая». Во-первых, он значительно отличается по цвету и качеству самой «хрустальной материи», не зеленоватой, а стальной, с гораздо меньшим количеством дефектов. Возможно, это изделие было выплавлено в 1816 году. В списке тогда впервые были упомянуты круглые графины, а наряду с цветным хрусталем — «белый», то есть бесцветный. Мастера, вероятно, пытались максимально обесцветить материю, и поскольку печь вмещала четыре горшка для варки, возможность для эксперимента у них была. Среди подавляющего чис-



Графин («склянка для рому круглая»). Хрустальное стекло, илифровка, огранка. Завод в Архангельском. 1816 г. (?)



ла изделий по-прежнему зеленоватого хрусталя — «белые» предметы: стаканы, графины, баночки в итоговом регистре отмечены особо. Вряд ли мастерам удалось добиться полного обеспечивания материи — это была всего лишь третья и, к сожалению, последняя варка в истории завода. Возможно, «белые» изделия имели тот стальной оттенок, каким обладают два графина и стакан из коллекции стекла музея-усадьбы «Архангельское». Указанный графин декорирован весьма необычно: глубокие V-образные прорезы покрывают его тулово целиком, но расположены они не горизонтально, а продольно, от горла ко дну сосуда. Н.А.Ашарина особенно выделила этот предмет, заметив, что аналогий такого графина выявить не удалось.

Этот оригинальный прием мастера использовали и в дальнейшем. Так, в 1820 году, после окончательной остановки плавильной печи, Муратов закупил в Москве достаточно большое количество стеклянной посуды, в основном стаканов. Из отчетов о работе хрустальщиков видно, что эту посуду гранили «продольной гранью» — V-образными прорезами, идущими вдоль тулова от верха к низу.

Помимо винтовой грани мастера использовали алмазную, которую в описях называли «ананасной». В Англии она именовалась простым алмазом — при таком декоре глубокие прорезы образуют в итоге четырехсторонние пирамидки. Подобным образом украшены четыре грани тулова «осмиугольного» графина и один из бокалов с рюмкой, на которых пояса «ананасной» грани помещены в чередование «винтовых» прорезей.

Качество алмазной грани Архангельского завода очень высоко. Прежде всего, виден кропотливый труд разметчика, ни разу не ошибшегося при нанесении точных диагональных линий, в противном случае, при огранке плоскости пирамидок не сошлись бы столь идеально, образовав острую вершину. Сама грань проложена точно и уверенно, впрочем, как и призматические прорезы. То, что изделия такого уровня были сделаны на самых простейших станках, вызывает особенное восхищение.

Судя по отчетам, мастера свободно владели и другими известными и широко распространенными в то время способами огранки: камнями с насечкой (земляничный алмаз), райками, «кривой гранью» и другими.

Посуда, которую изготавливали на заводе в Архангельском, предназначалась для повседневного применения и вследствие этого дошла до наших дней в весьма ограниченном количестве. Да и общее количество выпущенных за три года изделий очень мало — всего 1170 штук. Предназначались они только для нужд имения, в первую очередь, для буфета князя, а также для многочисленных служб — садовников, кондитеров, врачей, живописцев. Несмотря на это некоторая часть вещей, очевидно, все же попала на рынок.

Сын князя, Борис Николаевич Юсупов, получил в наследство Архангельское с огромными долгами. Ради сохранения имения он упразднил все производства, не приносящие дохода. Хрустальный завод закрыл еще прежний владелец, его отец, но в усадьбе сохранилось много готовой посуды. Борис Николаевич, избравший



Стакан. Стекло; шлифовка, огранка. Гладье — неизвестный стекольный завод, огранка — завод в Архангельском. 1820 г. (?)

своей резиденцией знаменитый дворец на Мойке в Санкт-Петербурге, перевез туда большую и лучшую часть собрания Архангельского, в том числе и посуду. В то время составлялись многочисленные описи предназначенных для перевозки вещей. В одной из них сделана любопытная пометка: «Хрусталь Архангельского завода ... означенной к продаже».

Перечень «хрусталя» включал: рюмки — гладкие, стаканчиками, шлифованные, для мороженого, разной грани; бокальчики, ремеры, кружки, графины разной грани, молочник, чаши, стаканы разной грани и «склянки ромовые» разного фасона. Судя по описаниям, для продажи были предназначены предметы с характерным зеленоватым оттенком, среди которых — уже известные нам кружки и «гладкие» четырехгранные графины.

Как известно, по закону Российской империи изделия из стекла не клеймили, поэтому некоторые вещи можно атрибутировать лишь с помощью архивных документов. Педантичные управляющие и мастера завода в Архангельском составляли настолько подробные отчеты, что при изучении коллекции сопоставить экспонат с описанным предметом иногда не составляло особого труда. Посуда, сделанная на предприятии Н.Б.Юсупова, достаточно малочисленна, но нельзя исключить ее бытования в других коллекциях, тем более что некоторые вещи были выставлены на продажу.

Хотя история завода в Архангельском мало известна широкому кругу специалистов, она весьма интересна и преподносит немало сюрпризов.

С закрытием производства «хрустальной материи» предприятие не исчезло, но с этого момента корректнее говорить только о шлифовальной мастерской, изучение работы которой, возможно, подарит новые открытия.

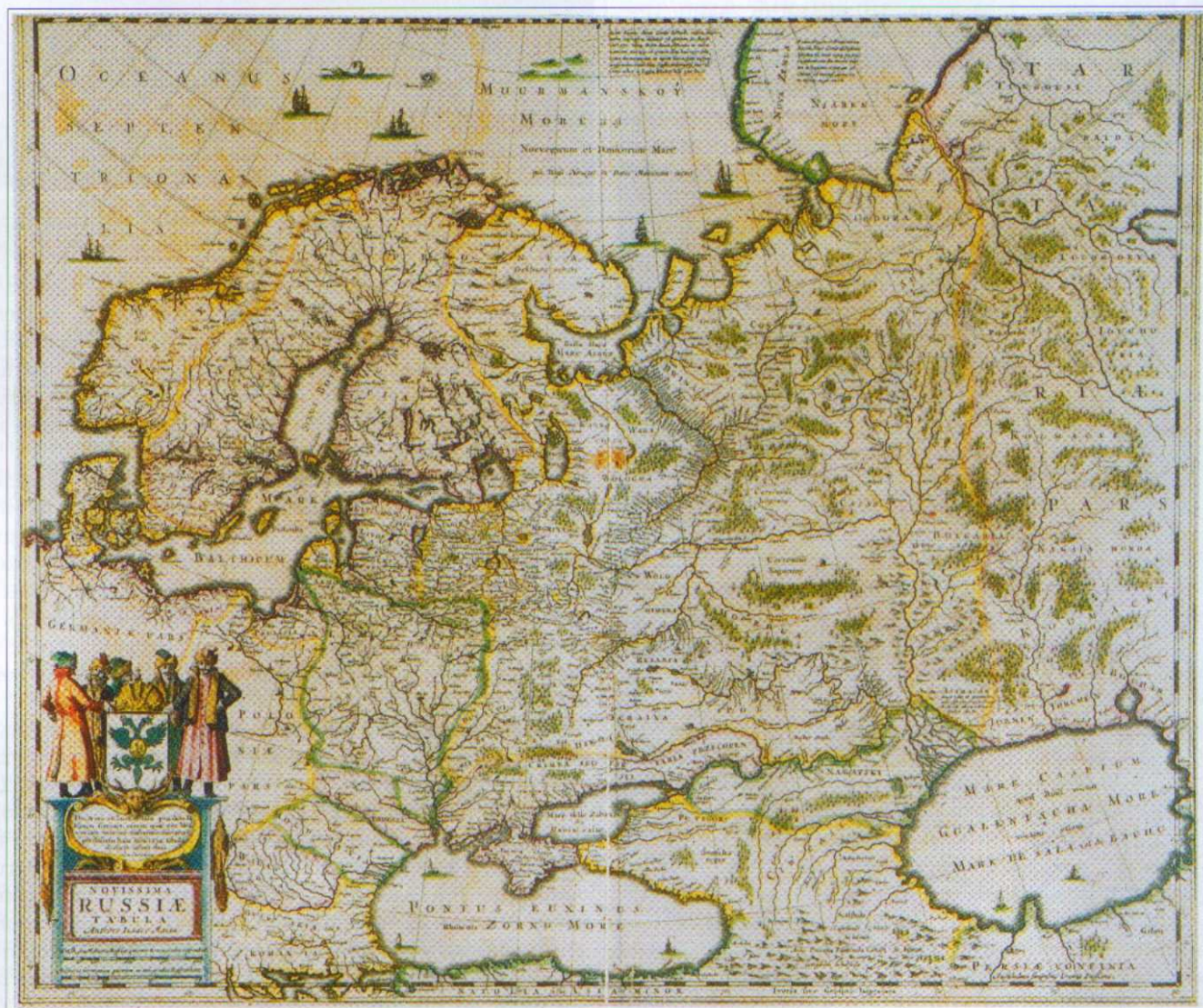
**Анастасия МОСКАЛЕВА**

Фото Игоря НАРИЖНОГО

В статье использованы материалы РГАДА. Ф.1290 и научного архива ГМУ «Архангельское».



# Старинные карты России И.Б.ХОМАННА и его преемников



*Географические карты XVII—XVIII веков необыкновенно красивы, от этих великолепных гравюр веет подлинной стариной. Против такого ни один истинный коллекционер не устоит! Создание коллекции старинных карт — дело невероятно интересное, увлекательное и выгодное.*



Первой такой картой, попавшей мне в руки, был знаменитый план Руси XVII века Исаака Массы. Это была роскошная гравюра, напечатанная на плотной бумаге с водяными знаками. На ней узнавалась — хотя и с большими, бросающимися в глаза неточностями, прежде всего в очертаниях рек и морей — территория Московского царства, только что шагнувшего за Уральский хребет, в Сибирь. От нее веяло подлинной стариной.

Еще десяток лет назад создание коллекции старинных карт казалось несбыточной мечтой: все карты, выполненные до конца XVIII века, сделаны в Западной Европе, поэтому в советские времена они были совершенно недоступны. Постсоветский антикварный рынок заново открыл старинные карты как объект собирательства. Очевидными, привлекательными сторонами этого направления является, во-первых, художественная ценность карт былых веков. Это — превосходно выполненные гравюры, офорты, как правило, раскрашенные от руки, подлинные произведения искусства. В их создании участвовали известные художники и графики своего времени — А.Дюрер, Г.Меркатор, П.Пикарт, А.Зубов и другие. Во-вторых, они — свидетельства великих географических открытий, по ним можно проследить этапы развития географической науки. И наконец, карта — бесценный исторический материал, документ, дающий наглядное представление о границах государств, менявших свои конфигурации в результате бесконечных войн. Кроме того, старинная карта способна украсить любой, даже самый изысканный кабинет.

Самые ранние из дошедших до нашего времени карт России относятся к XVI веку, времени правления Ивана Грозного. Их составили посол императора Священной Римской империи Сигизмунд Герберштейн и глава дипломатической миссии английской королевы Елизаветы I Антоний Дженкинсон. Условность, наивность и неточность этих схем — географическими картами их вряд ли можно назвать — у современного человека способны вызвать лишь улыбку.

Появление в XVII веке целого ряда сделанных в Европе планов Руси следует расценивать как результат повышенного интереса западных соседей к набиравшей силу и постоянно расширявшей свои владения Московии. Наиболее обстоятельные и достоверные карты того времени выполнил голландский купец Исаак Масса, много путешествовавший по Руси. Свой план, изданный в 1630-е годы, он назвал «Новейшие сведения о России». Текст памятника напечатан на латыни, официальном языке средневековой Европы. В картуше помещены название карты и герб Московского царства — двуглавый орел с «ездцом» на груди, увенчанный императорской короной. Этим автор хотел подчеркнуть высокий престиж Московского царства. Империей, как известно, Россия стала позже. С двух сторон от картуша — мужские фигуры, которые, видимо, должны были олицетворять «москвитов», но, на самом деле, больше походят на польских шляхтичей. Однако шкурки пушных зверьков — «мягкое золото» — у ног «москвитов» вполне уместны как наиболее знаменитый в средние века товар нашего Отечества.

Самое же примечательное в этом документе —

очертания границ государства во времена правления первых Романовых. Западная граница с княжеством Литовским — Речью Посполитой, раскинувшейся «от можа до можа», — проходит восточнее Смоленска, вернувшегося в границы Руси лишь в середине XVII столетия, так что выражение «загнать за Можай» (Можайск) в ту пору имело буквальный смысл. Полуденные рубежи вовсе не отмечены: не с кем было проводить демаркацию. То, что южнее Оки и «Резани», то есть Рязанской земли, обозначено латинскими буквами как «Дикая окраина», откуда на Русь много раз приходила беда. На востоке четко обозначены Камень, как в старину называли Уральские горы, река Обь, Западная Сибирь, приведенная «под руку» московского государя Ермаком «со товарищи». Одновременно с названиями традиционной русской земель — «Каргополья» и «Володимера» — на карту нанесены ареалы расселения других народов — «Мордовское поле», «Тунгусы», «Самоеды» и попавшее в сказку А.С.Пушкина «Лукоморье». В восточной части плана размашистая надпись: «TARTARIA PARS», страна Татария. Этим названием иностранные географы пользовались для обозначения областей проживания инородцев. В основном — это территории, отдаленные от коренной России. Контур берегов «Чорна моря» вполне соответствуют действительным, чего не скажешь о рисунке Каспийского моря, именно так и поименованного на карте. Гидронимы, как известно, переживают века и тысячелетия. Помимо упомянутого чертежа Русского государства, И.Массе принадлежат еще четыре региональных плана и два плана Москвы. Следует отметить, что вплоть до конца XVII века с ними, как наиболее обстоятельными и верными, сверялись, подготавливая другие публикации.



Слева — «Новейшие сведения о России», И.Масса, 1630-е гг.  
Вверху — фрагмент.





«Новейшая генеральная карта всей Московской империи» (№1),  
И.Б.Хоманн, Нюрнберг, 1710-е гг.

Петровская эпоха представлена множеством карт России, изданных в разных странах Западной Европы. Во многом это объясняется той ролью, которую наша держава стала играть в мировой политике. Изоляция и приграничные войны сменились активным участием в европейских коалициях, в том числе и военного характера, твердой позицией в отношении непреложных государственных и экономических интересов, дипломатическими акциями и демаршами. Благодаря прорубленному в Европу окну не только «москвиты» познакомились с европейцами, но и последние с удивлением и вниманием стали вглядываться в восточного соседа. В Нюрнберге в 1690-е годы Иоганн Баптист Хоманн открыл картографическое издательство, просуществовавшее до начала XIX века. За свои выдающиеся заслуги на этом поприще он был принят в члены Прусского королевского общества (Академия наук) и получил звание придворного географа Священной Римской империи. Хоманна связывали особые отношения с Россией: в 1722

году он был уполномочен представлять ее торговые интересы в вольном имперском городе Нюрнберге, с ним вел переговоры о подготовке Атласа империи ближайший сподвижник царя Петра, Яков Брюс, владелец одного из крупнейших собраний карт в Европе. Именно ему принадлежит заслуга публикации в 1699 году в Амстердаме первой русской карты. И.Б.Хоманн, очевидно, попал под обаяние личности Петра Великого и грандиозности проводимых им реформ. Подтверждением этому служат два плана России, напечатанные с небольшим временным интервалом. На первый взгляд может показаться, что между ними нет особой разницы, однако она существует, и поиск различий превращается в увлекательную игру с интересной интригой...

Заглавный текст обеих карт на латыни помещен в картуше в окружении аллегорических фигур и в переводе означает: «Новейшая генеральная карта всей Московской империи (на другой карте — «Российской империи» — примеч. автора), показывающая земли от арктического полюса вплоть до Японского моря и северных границ Китая, с Царским, ранее Посольским путем из Москвы через Татарию до Великой Китайской империи,





составлена трудами Иоганна Баптиста Хоманна в Нюрнберге». Карту со словом «Московская» будем далее обозначать № 1 и, соответственно, «Российская» — № 2. Упомянутые различия имеют принципиальное значение для датировки документов. Дело в том, что титул, преподнесенный Петру I Сенатом 22 октября 1721 года в ознаменование победы над шведами и подписания Ништадтского мира, звучит как «Император Всероссийский», а государство стало называться «Российская империя». Из этого следует, что экземпляр № 1 был издан до 1721 года, использование же наименования «империя» скорее комплимент, констатация размеров страны и ее роли в европейских делах. И еще, на карте № 1 царь изображен молодым человеком, что характерно для иконографии Петра I 1710-х годов вообще и для нумизматической — в частности. В группе персонажей, расположенных подле царя на первой карте, изображен некто в шляпе с высокой тульей и макетом парусного корабля в руках, кстати, его отсутствие во второй — единственное композиционное различие между ними. По мнению крупнейшего знатока и собирателя русской графики Д.А.Ровинского, это — царевич Алексей, умер-

«Новейшая генеральная карта всей Российской империи» (№2),  
изд. И.Б.Хоманна, Нюрнберг, 1730-е гг.

ший в тюремной камере 26 июня 1718 года при невыясненных обстоятельствах. Поэтому очевидно, что гравюра № 1 не могла появиться позже 1718 года. Если предположение о том, что фигура на карте № 1 — это царевич Алексей, верно, то становится понятно, почему она исчезла при повторном издании. Весьма примечательны и другие персоны вокруг самодержца. В лавровых венках триумфаторов — «птенцы гнезда Петрова». Внизу, у их ног, изображены глобус, схема крепости Петербург, пушка, подзорная труба и кадуцей — символ коммерции, жезл бога торговли Меркурия, стоящего в отдалении, слева от царя. Непосредственно рядом с ним, слева — самый примечательный персонаж с висячими усами и со слегка раскосыми глазами, в халате и меховой шапке, олицетворяющий собой инородцев-поданных России. Три женские фигуры в античных одеяниях, очевидно, персонифицируют: Веру (та, что с крестом и храмом в руках), Россию (сидящая со скипетром и опирающаяся на земной шар), богиню мудрости





Фрагмент карты И.Б.Хоманна №1.

рикой, открытого Семеном Дежневым в XVII столетии. Позднее этот пролив в честь великого мореплавателя был назван Беринговым. Таким образом, можно утверждать, что карта № 2 издана вскоре после 1730-го года. Присутствие же на картуше фигуры Петра I, к этому времени уже ушедшего из жизни (1725 г.), упоминание как составителя И.Б.Хоманна, умершего в 1724 году, очевидно, дань памяти им обоим.

Былинные названия необъятных территорий: — Лукоморье, Тартария, Даурия, Тунгусия, Пестрая Орда с отдаленными друг от друга на сотни и тысячи кило-

метров городками-острогами: Верхоленском, Нерчинском, Краснояром, Якутском, Удинском и другими форпостами русской колонизации и цивилизации на просторах Сибири и Дальнего Востока — также присутствуют в карте № 2, как и в более старых публикациях.

Дело Иоганна Баптиста Хоманна после его кончины продолжил сын — Иоганн Христофор, лишь на несколько лет переживший отца, и его зятя — Иоганн Георг и Иоганн Михаэль. Двое последних не только подняли на новый уровень престиж издательства, но и организовали «Космографическое общество в Нюрнберге», ставившее перед собой научные цели.

В 1739 году, продолжая традиции и демонстрируя преемственность как в стилистическом отношении, так и в плане комплиментарности правящему монарху и почтения к его державе, наследники Хоманна издали новую карту «империи Русской и Татарии универсальной...» Но если на двух предшествующих был изображен император Петр Великий в динамичной позе, в на-

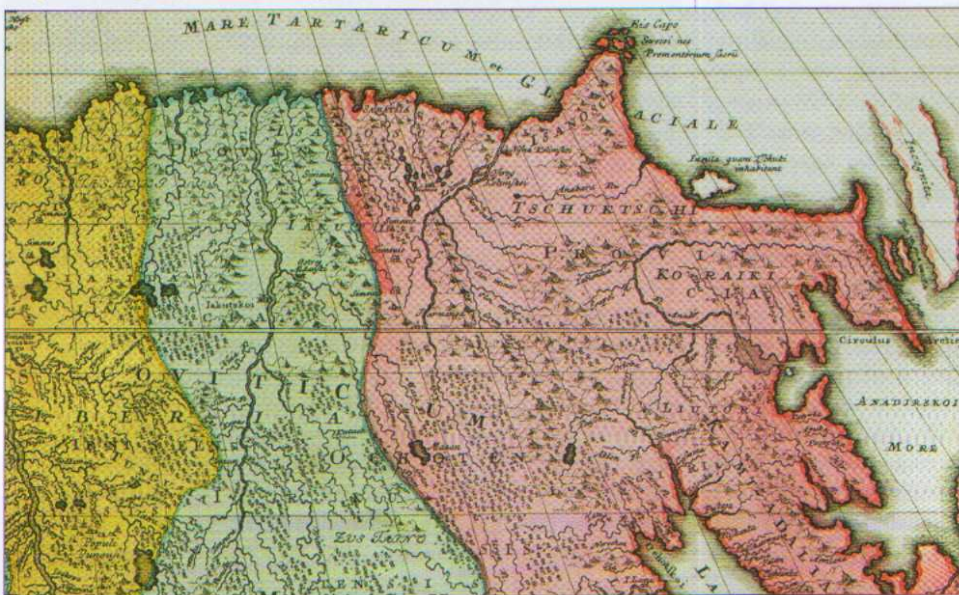
рядных латах, что должно было свидетельствовать о его ратных победах, то на этом экземпляре — лишь статичный бюст Анны Иоанновны в глубоко декольтированном платье. Ее голову триумфаторским венком венчает трубящий ангел. Слева и справа от императрицы — аллегорические фигуры, попирающие ногами поверженных врагов. Фоном для этой группы служат глобус, циркуль, обелиск — олицетворение прочности, фрагмент колонны — символ торжества закона, сова — государственная мудрость, кадуцей — жезл бога торговли Меркурия. Помимо официальных титулов го-

Фрагмент карты И.Б.Хоманна №2.

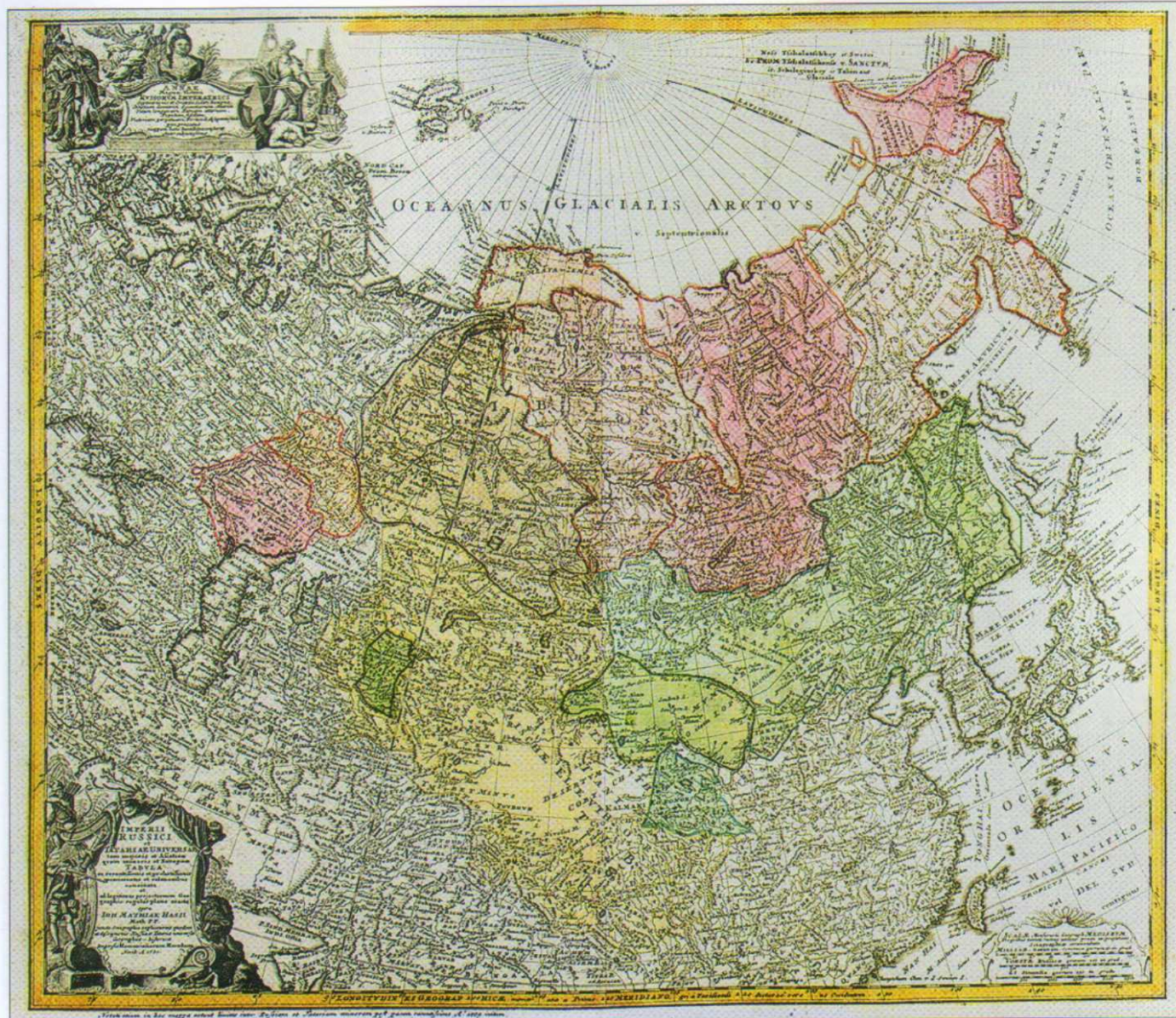
и воинственности Афины (с копьем и в шлеме).

В левом верхнем углу идентичные для обеих карт сценки — с парусниками и охотниками на шляпках, вонзившими гарпуны в кита и нарвала, — характерные для старинных изданий карт.

Наиболее интересными представляются северные и дальневосточные пределы государства. На первом экземпляре бросается в глаза неисследованность части Новой Земли и отсутствие Чукотки, Камчатки и острова Сахалин, зато верно очерчен Корейский полуостров, до которого европейцы уже добрались в своих странствиях. На втором экземпляре, хотя и с большими неточностями, эти территории уже обозначены. Более того, хотя и условно, но все же изображен фрагмент Аляски, имеющий надпись: «INCOGNITA». По повелению императора Петра I, для изучения Тихоокеанского побережья России в 1725 году отправилась в плавание экспедиция В.Беринга. В докладе 1730 года по результатам путешествия командор подтвердил наличие пролива между Евразией и Аме-







сударыни в названии карты содержится пространный перечень льстивых эпитетов: постоянная победительница, народу верная, блистательная, врагов усмирительница, любимица фортуны и так далее. Картуш в левом нижнем углу украшен фигурами двух охотников: один в камзоле, чулках и треуголке целится из ружья, другой — натягивает тетиву лука. Целью они выбрали мохнатого зверя неопределяемого вида и маленького пушного зверька.

Сравнивая описанные карты, можно составить некоторое представление о развитии географической науки и об интенсивности колонизации отдаленных территорий империи, приобретшей привычные очертания 1/7 части суши Земли. Появились отсутствовавшие на прежних картах населенные пункты. Поражает оперативность, с которой работали картографы: например, на этой карте уже отмечен Оренбург, основанный всего четырьмя годами раньше, в 1735 году. В междуречье Дона и Волги обозначено пространство, населенное казаками, — «COSAKI». Впрочем, и эта карта грешит неточ-

Карта «империи Русской и Татарии...», издательство И.Б.Хоманна, 1739 г. Внизу — фрагмент карты.







Карта «Русской империи», К.Лоттер, 1740—1750-е гг.

ностями: особенно это относится к береговой линии Ледовитого и Тихого океанов, где по-прежнему «белым пятном» остается Новая Земля и вовсе отсутствуют Северная Земля и Новосибирские острова.

Георг Зойтер, один из учеников И.Б.Хоманна, основавший собственную картографическую мастерскую в вольном городе Аугсбурге, известен тем, что привнес в оформление карт несколько новшеств, применяемых и поныне. Как и его учитель, Г. Зойгер уделял внимание русской теме. В конце правления Анны Иоанновны он издал карту России, на полях которой в овалах помещены портреты самой императрицы и родителей-регентов грудного младенца-царя Иоанна Антоновича — Анны Леопольдовны и Антона Ульриха. Зять картографа Тобиас Конрад Лоттер в 1740—1750-е годы тоже напечатал план «Русской империи». Среди декоративных элементов этой великолепной гравюры выделяется аллегорическая фигура женщины в античном одеянии со щитом и копьем, очевидно, персонификация России, над ней —

одно из первых на картах изображение государственного герба: двуглавого орла со щитами-гербами земель, входивших в состав империи. Подле картуша помещены, как это было принято, два аборигена: видимо, по мнению художника, так должны были выглядеть русские. Один из них вооружен прямым полумечом с круглой гардой, очень похожей на японскую катану. Таких забавных ошибок на старинных картах множество, хотя, может быть, они и придают им особое очарование. Лоттеровская гравюра грешит характерными для того времени неточностями: американский континент со стороны Чукотки изображен в виде группы островов, чрезмерно укрупнена Камчатка и отсутствует Сахалин, как и острова в Ледовитом океане. Новая Земля здесь выглядит островом, хотя в его очертаниях допущены ошибки.

Близкая к лоттеровской — по времени появления — карта Азии, имеющая точную дату издания — 1744 год, подготовлена несколькими картографами на средства наследников Хоманна. На ней Российская империя, особенно ее сибирские владения, смотрится весьма внушительно. Документ этот примечателен тем, что позво-





Карта Азии, 1744 г.

ляет сопоставить уровень географических познаний о различных частях этого континента. И даже при беглом анализе становится ясно, что Русский Север и Дальний Восток из-за своей труднодоступности были несравнимо менее изучены, чем Индонезия или Филиппины.

К концу XVII века декоративное оформление карт изменилось. Примером тому может служить изданная в 1786 году уже третьим поколением династии Хоманнов карта «Русской империи и Татарии». Картуш оформлен в строгом классическом стиле, сменившем характерное для более ранних гравюр легкомысленное барокко, да и декор самой карты ограничивается изображением парусного трехмачтового корабля — это дань уважения мореплавателям, изучавшим дальние земли и моря. Безусловно, это издание — свидетельство новых успехов в освоении труднодоступных районов империи. Впервые Новая Земля приобрела правдоподобные очертания. Аляска выглядит частью Северной Америки, а не группой островов, как прежде, пролив же, отделяющий ее от Азии, назван по-современному — Беринговым, правда, с несохранившимся в употреблении добавлением —

Кука. Примечательно и то, что Крымский полуостров на карте окрашен в тот же цвет, что и территория всей империи: таким образом, отмечен факт присоединения Крымского ханства к России. Это была важнейшая победа, покончившая с опустошительными набегами, терзавшими страну несколько сотен лет. На прежних невольничьих рынках в Каре и Суроже, где были проданы тысячи рабов-христиан, стали торговать виноградом, дынями и арбузами.

Сравнение разновременных изданий — дело очень увлекательное, но не только это интересно в старинных картах. Минули столетия с тех пор, как были напечатаны эти великолепные гравюры. Старинные карты, конечно же, не могут сравниться с современными по точности, но ведь каждая из них — плод коллективных усилий освоения огромных неизведанных пространств русских землепроходцев и мореплавателей, как известных, чьи имена увековечены в географических названиях, так и отставшихся безвестными. И все они труди-



Carte de l'Empire de RUSSIE & de la Grande Tatarie, dressée avec soin par F.L. Grisebald & publiée par les Heris de Homann, l'an 1786.



лись ради умножения знаний о родной стране и освоения ее богатств на благо живущих и грядущих поколе-

Карта «Русской империи и Татарии», изд. И.Б. Хоманна, 1786 г.

ний, ради того, чтобы каждое следующее издание карты было бы полнее и точнее.

**Владимир КОТОВ**

Иллюстрации предоставлены автором.

#### МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

В России собирание старинных карт — новый, но быстро развивающийся вид коллекционирования, привлекающий к себе все больше приверженцев. Появление старинных карт на антикварном рынке связано с появлением возможности выезда за рубеж и конвертируемостью валют. В Европе продажей картографических материалов занимаются, как правило, букинисты или магазины, торгующие графикой. Такая специализация распространена и характерна для Запада, что обусловлено, очевидно, известной массовостью и демократичностью данной продукции, поэтому и цены на нее вполне доступные, хотя бы в сравнении с масляной живописью. Старинные карты — очень красивые и разнообразные по тематике гравюры. Их все чаще покупают в подарок для украшения офисных интерьеров: желание «быть на уровне», стремление к респектабельности побуждает многие фирмы приобретать интерьерный антиквариат, и графика, в том числе и карты, здесь на первом месте. Этим обстоятельством и обусловлен спрос на старинные карты на антикварном рынке. Действительно, что может

быть лучшим подарком (со значением!) ответственному работнику по случаю избрания или назначения на высокий пост, чем карта петровского периода, да еще с прижизненным изображением самого самодержца — реформатора! Старинные же планы городов и их виды и у нас, и за границей имеют, пожалуй, самый высокий ценовой рейтинг. В Москве известно несколько собраний карт, частных и корпоративных. Одно из них принадлежит издательству «Известия».

Все перечисленные свойства старинных карт и определяют их стоимость на антикварном рынке. Если в начале 90-х годов эти цены выражались трехзначными цифрами в долларовом исчислении, то в наши дни они выросли на порядок и теперь уже выражаются четырехзначными цифрами. С большой долей уверенности можно предположить, что цены будут стремительно расти и дальше. В пользу этой тенденции свидетельствует повышенный интерес к монархическому наследию, предметам, олицетворяющим державное величие России.

**В.К.**



## Департамент по сохранению культурных ценностей Министерства культуры Российской Федерации разыскивает:

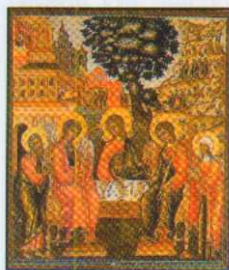
Восемь икон, включенных в Государственный регистр культурных ценностей как похищенные в 1994 г. из музея краеведения г. Устюжны (Вологодская область) и до декабря 1995 г. из музея г. Грозного (Чеченская Республика).

**Иконы, похищенные в 1994 г. из музея краеведения г. Устюжны, Вологодская область:**



1. «Святой Николай Чудотворец Зарайский с житием и чудесами», XVI век, доска липовая — В. 150, Ш. 110 (140 ?); после реставрации (1968—1980), фото из книги: Рыбаков А.А. «Устюжна, Череповец, Вытегра», Л.: «Искусство», 1981.

2. «Богоматерь Одигитрия Смоленская с житием», XVI век, доска с двойным ковчегом — В. 127,5, Ш. 97,5; после реставрации (1962—1968), фото из книги: Рыбаков А.А. «Устюжна, Череповец, Вытегра», Л.: «Искусство», 1981.



3. «Троица Ветхозаветная в бытии с хождением», Уланов Кирилл, Корнелий (прозв., иконописец), XVI век, доска липовая — В. 142, Ш. 123; после реставрации (1973—1980), фото из книги: Рыбаков А.А. «Вологодская икона», М.: «Галарт», 1995.

4. «Чудо Георгия Победоносца о змие с житием», XVI век, доска липовая с двойным ковчегом — В. 115 (115,5), Ш. 86 (85,5); после реставрации (1979—1980), фото из книги: Рыбаков А.А. «Устюжна, Череповец, Вытегра», Л.: «Искусство», 1981.



Департамент по сохранению культурных ценностей Минкультуры России благодарит Государственный Русский музей, ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря за предоставленные материалы и будет благодарен гражданам и организациям, если они окажут аналогичную помощь в пополнении информационной базы данных по культурным ценностям, принадлежавшим до 1991 г. музеям г. Грозного и Чечено-Ингушской АССР.

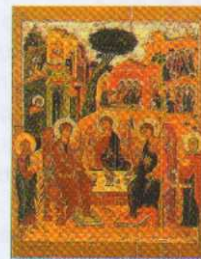
В случае поступления на экспертизу, оценку, реставрацию, реализацию предметов, которые могут быть идентифицированы с указанными, необходимо сообщить Департаменту по сохранению культурных ценностей или в правоохранительные органы.  
Департамент по сохранению культурных ценностей — 924-34-58; факс 928-57-50.  
МВД России — 239-60-71; факс 239-53-56.  
МУР 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.

5. «Святая Параскева Пятница с житием», XVI век, доска с двойным ковчегом — В. 141, Ш. 115; после реставрации (1974—1980), фото из книги: Рыбаков А.А. «Вологодская икона», М.: «Галарт», 1995.



6. «Троица Ветхозаветная в бытии с хождением», XVI век, Истомин Назарий (круг, приписано), доска липовая — В. 121,5 (129), Ш. 95,5 (101); после реставрации (1976—1980), фото из книги: Рыбаков А.А. «Вологодская икона», М.: «Галарт», 1995.



**Иконы, похищенные до декабря 1995 г. из музея г. Грозного, Чеченская Республика:**

7. «Богоматерь из Деисуса», доска — В. 31,5, Ш. 19,6; после реставрации (1958), фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря



8. «Святой Иоанн Предтеча Креститель из Деисуса», доска — В. 31,5, Ш. 19,6; после реставрации (1958), фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря



# Вино мудрости и веселья

*«Добрый херес производит двойное действие: во-первых, он ударяет вали в голову и разгоняет все скопившиеся в мозгу пары глупости, мрачности и грубости, делает ули восприимчивыми, лживыми, изобретательными, полными легких, пылких, игривых образов, которые передаются языку, отчего рожатся великолепные шутки. Второе действие славного хереса состоит в том, что он согревает кровь...»*



*В. Шекспир. «Генрих IV»*



Эту многословную хвалу хересу в пьесе Шекспира произносит сэр Джон Фальстаф, а уж он-то знал толк в вине. Незабываемый аромат, мощь, великолепный вкус, долгое, согревающее послевкусие — и все это херес! Рожденный на юге Испании, он, несомненно, — одно из лучших вин мира. Над его созданием потрудились многие народы — финикийцы, принесшие на эту землю культуру виноградарства и виноделия, греки и римляне, развившие эту культуру, мавры, благодаря которым в херес стали добавлять винный спирт, и англичане, закуповавшие в иные годы до 90% произведенного вина.

Особенности любого вина начинают формироваться в виноградной лозе: качество винограда целиком и полностью зависит от климата и почвы, на которой она растет.

В прежние времена для производства хереса применялось более 10 сортов, в настоящее время используются только три сорта: Паломино — основной, занимающий 95% всех виноградников, из которого вырабатывают все класси-

ческие сухие хересы, Педро-Хименес и Мускатель — в основном вспомогательные, применяются для производства ликерных вин и купажей.

Климат Андалузии — 320 солнечных дней в году — способствует накоплению большого количества сахара в виноградной ягоде. А если в винограде много сахара, то и вина получаются довольно крепкими: 1% сахара при брожении дает примерно 0,6% спирта, то есть 20% сахара в винограде способны дать 12%-е содержание спирта в вине.

Правда, при излишне жаркой погоде солнце убивает ароматы и снижает кислотность, вина получаются плоскими, с нейтральным вкусом, то есть никакими. Для регулирования уровня кислотности еще греки использовали гипсование. Одной из характерных особенностей технологии производства хереса также является гипсование земель, на которой и растет виноград в окрестностях города Херес-де-ла-Фронтейра. Процесс этот называется «jeso», в его результате кислотность повышается на 2—2,5%, появляются легкая солоноватость и приятная горчинка во вкусе, ускоря-



ется процесс брожения, и сахар в сусле выражается полностью.

Исследователи много спорят о воздействии «jeso» на вино, а местные виноделы просто следуют многовековой традиции и уверены в пользе этого технологического приема. По всей вероятности, идея добавления земли в сусли возникла эмпирическим путем — просто выяснилось, что из грязного винограда вино получается лучшего качества.

Традиционно сбор винограда начинался в первой половине сентября. Виноград, привезенный в винодельню, раскладывали на плетеных половиках и подвяливали на солнце. Время выдержки на солнце зависело от погоды, обычно хватало одного дня. К переработке приступали только ночью, когда спадала жара. Весь процесс производства и выдержки осуществлялся и осуществляется в бodegaх — наземных винных подвалах. Это довольно большие помещения с толстыми и высокими крышами, которые для защиты от солнечного нагрева часто изолировали пробковыми полосами. В толстых стенах, сложенных из камня, под самой крышей делали небольшие окна для проветривания, которые с солнечной стороны всегда были закрыты ставнями. Вдоль стен на низких ножках стоял ряд деревянных платформ для прессования с бортами по краям. На эти платформы насыпали виноград слоем толщиной примерно в 40—50 см, затем двое рабочих в специальных ботинках с гвоздями на подошвах и каблуках начинали его давить. К стоку ставили бочку, куда стекало сусло-самотек. Далее проводилось «гипсование» — мезгу посыпали землей и приступали к прессованию. Устройство пресса было довольно примитивным — в центре платформы находился железный или деревянный винт с прикрепленными к нему двумя брусками. Сусли, полученное в результате прессования, собиралось отдельно. Торговые фирмы Хереса принимали от виноградарей только самотек и сусли первого давления. После получения сусла высшего качества в мезге еще оставалось сусло, которое отжимали, предварительно облив ее водой прямо на прессе. Смесь сусла с водой в дальнейшем применяли для пригото-

вления дешевого вина — пикета, которое оставляли для работников и собственного потребления.

Вино в бочках быстро начинало бродить, на поверхности образовывалась пена светло-шоколадного цвета, которая, с точки зрения виноделов, способствовала более быстрому равномерному брожению и более полному разложению сахара. Первая стадия брожения продолжалась от нескольких дней до трех недель. Затем вино медленно дображивало и самоосветлялось. Месяца через 2-3 его переливали в чистые бочки, где оно выдерживалось с доступом воздуха. Ранней весной вино вновь переливали и после этого тщательно следили за каждой бочкой в отдельности, отмечая, как оно развивается. Во время второй переливки проводили спиртование, которое предохраняло молодое вино от опасности уксусного скисания. Крепление проводили смесью виноградного спирта с выдержанным вином хорошего качества общей крепостью 45—50% об.

С этого момента с вином начинали твориться чудеса: на поверхности некоторых бочек появлялся белый налет, образуемый дрожжами при контакте вина с воздухом, который из небольших островков постепенно превращался сначала в нежную пленку, а затем — в довольно плотную корку. При этом, чем толще была пленка, «flog» или «цветок», тем тоньше получался херес. Появление «цветка» на поверхности вина в неполных бочках до сих пор не вполне понятный процесс: в совершенно одинаковых бочках с одинаковым вином «цветок» может либо появиться, либо нет.

Развитие вин с «цветком» на поверхности далее происходит по оригинальной системе, получившей название «солера». Вот как описывает ее один из российских чиновников, в 1900 году изучавший производство крепких и ликерных вин в Испании и Португалии: «Летом этот «цвет вина» высыхает, а затем опускается на дно бочки, где он понемногу с осадком вина и образует солера, или «матку вина». Этот «цвет» появляется на поверхности такого вина 5—6 лет кряду, но потом вино это необходимо освежить другим, более мо-

лодым, а то он более не будет появляться. Такое вино называют «выгоревшим» и считают вполне зрелым для розлива в бутылки. Если желают, чтобы солера развивалась в вине и долее, то на пятый год бочки со зрелым вином с помощью сифона через верх наполовину опорожняют и наполняют свежим, более молодым, которое в свою очередь принимает характер уже начавшей образовываться солера. Далее подобная операция повторяется уже каждый год, и тогда «цвет» появляется на поверхности таких вин еще много лет, но с каждым следующим годом все менее и менее, пока, наконец, совсем не прекратится. Такая солера переходит в разряд старых, которые только изредка освежаются другим вином, но уже старым. Вообще, чем старше солера, тем старше должно быть вино, которым она освежается. Между солера и наливаемым на нее вином не должно быть более 5—6





лет разницы. Солера рас-  
пределяются на классы, и  
воспитывающееся на них  
вино проходит целую школу,  
поступая сначала на самую  
молодую солера и последо-  
вательно переходя на более  
старшие.

Этот интересный способ  
передавать молодым винам  
качества старых дает воз-  
можность получать вина из  
года в год с качествами ка-  
кого-нибудь определенного,  
замечательно удачного  
вина, передавая им букет и  
характер вина урожая, может  
быть, выращенного 100 лет  
тому назад».

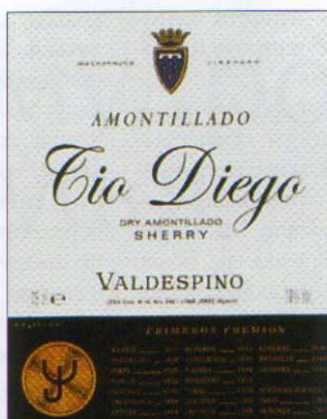
Кроме системы солера многие  
фирмы применяли другой  
способ, при котором вина в  
тех же бочках, в которых  
проходило брожение, оста-  
вались на все время выдер-  
жки, продолжавшейся 4—6  
лет.

Основные принципы и за-  
кономерности традиционной  
технологии сохранились и в  
современном производстве.

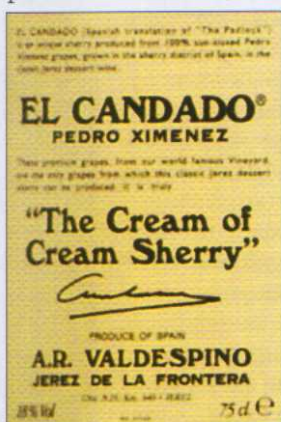
Что касается определения  
типов хересов, то, во-первых,  
их не так уж мало, а во-вторых,  
под одинаковыми названиями  
в разных странах не всегда  
имеют в виду одно и то же  
вино, к тому же и с течением  
времени многое менялось.

Для начала обратимся к  
справочнику Таирова 1940  
года. Вот что там говорится  
о хересе:

«Известнейшее вино, произ-  
водимое в Испании в окрест-  
ностях города Хереса-де-ла-  
Фронтера (в провинции Ка-  
дикс) и в других местностях  
республики. Сорты винограда:  
Паломино бианко, который  
созревает раньше всех и дает  
первоклассные вина; два  
вида Мантуо, которые достав-  
ляют недурное вино и идут  
хорошо на песчаных почвах  
с известковой или меловой  
подпочвой; два вида Моллар,  
Альбилю и Перруно, из ко-  
торых выделяют сухие вина,  
особенно ценные за их букет;  
Педро-Хименес, Мускатель  
и Тинтилла-де-Рота достав-  
ляют сладкие вина высшего  
качества. Основных типов  
хереса два: сухой (сессо),  
идущий главным обра-



зом в Англию под названием  
«dry sherry», и сладкий (dolce).  
По цвету различают три сорта:  
паха — соломенно-желтого  
цвета, оро — золотисто-  
желтого цвета и оскуро —  
темно-бурого цвета. Затем  
имеется деление на классы:  
корриентес — вина обычного  
потребления, суперiores —  
вина старые и солерас —  
очень старые и тонкие вина.  
К числу сухих вин относятся  
следующие типы хереса: пасто,  
олорозо, амонтилладо, монти-  
лла, фино, манзанилла; к  
сладким хересам причисляют-  
ся: педро-хименес, москатель,  
пахарет, тинтилла-де-рота.  
В течение первых трех лет  
вина, получаемые с известко-  
вых почв, мало отличающиеся  
от получаемых с глинистых,  
носят название манзанилла;  
в возрасте от 3 до 6 лет они  
называются амонтилладо;  
пьют их под общим наимено-  
ванием санта-мария, причем  
по мере старения они приобре-  
тают те качества, которые достав-  
ляют извест-



ность хересам: цвет становится  
янтарным, они чрезвычайно  
приятны по вкусу и букету,  
обладая, обычно, крепостью  
от 15° до 20°; содержат в  
возрасте свыше 15—20 лет  
до 24° алкоголя».

В старых описаниях хереса  
присутствует еще целый ряд  
категорий для классификации  
виноматериалов по аромату,  
вкусу и окраске, производимой  
весной при второй переливке:

«Пальма — это наиболее тон-  
кие, нежные с золотистой  
окраской вина, обычно из  
сорта Паломино, с мергели-  
стых почв.

Пало-кортадо — вина с  
темно-золотистой окраской,  
вкусом орешка, из сортов  
Мантуо и Перуна с песчаных  
почв. Вина эти являются наи-  
более характерными винами  
Хереса.

Райя делится на три раз-  
ряда: I райя, II райя, III райя.  
Все эти вина уступают винам  
первых двух категорий. При  
дальнейшей выдержке они  
идут в купаж.

Порилля — терпкие гру-  
бые вина, получающиеся от  
последнего прессования с  
добавлением воды».

Далее автор продолжает:

«В чистом виде вино не  
разливается в бутылки и не  
идет в продажу. Каждый раз  
при выпуске партий вина  
производится купаж, который  
составляется из вин, различ-  
ных по качеству и по возрас-  
ту, в зависимости от требова-  
ний, предъявляемых к каче-  
ству выпускаемого в продажу  
хереса.

Часть вин, идущих в даль-  
нейшем в купаж, по преиму-  
ществу вина невысокого  
качества (райя и порилля),  
выдерживаются на солнце.  
Практика показывает, что в  
результате выдержки этих  
вин на солнце в течение 6—8  
теплых месяцев они очень  
сильно изменяются в сторо-  
ну улучшения и в даль-  
нейшем служат хорошим  
материалом для купажа  
некоторых марок хереса.  
Купажными материалами  
служат:

1. Солеры разных возрастов.
2. Вина райя, о которых упоми-  
налось выше.
3. Вина пониженного качества  
(в том числе порилля), выдер-  
жаные на солнце.
4. Педро-Хименес — сладкое  
вино, приготовляемое из  
сорта винограда того же  
названия, поздно собранного  
и завяленного.
5. Мускатель, также сладкое  
вино из сорта того же  
названия, изготовляемое  
из завяленного винограда.
6. Вина типа малаги из  
сорта Педро-Хименес,  
изготавливаемые с до-  
бавлением материала,  
уваренного на голом  
огне».

Таким образом, можно  
сказать, что в добрые  
старые годы жесткой  
классификации хересов  
практически не существовало,  
то есть распо-



лагая всеми указанными материалами, винодел может изготовить самые разнообразные по качеству хересы, руководствуясь вкусом потребителя».

**С**овременная классификация категорий хересов — более стройная, по крайней мере, потребитель по этикетке может составить себе представление о том, что его ожидает, когда он откупорит бутылку.

Итак, до выдержки все хересы почти одинаковы, поэтому основные различия характера определяются применением различных способов старения: именно этот технологический прием лег в основу классификации.

Биологическое старение проводится под пленкой хересных дрожжей, в результате чего получаются самые тонкие вина:

**1. Фино** — светло-соломенного цвета, тонкий, легкий, достаточно терпкий херес с миндальным тоном, сухой, спирт: 15,5—17%.

**Манзанилья** — разновидность фино, производится в Санлукар де Баррамеда, более мягкое, чем фино, во вкусе и аромате — ромашка, сухое, легкое, нежное, с привкусом горечи, легкой солоноватостью, в конце технологического процесса не подспиртовывают, содержание спирта: 15,5—17% об.

**Манзанилья Пассада** — более старое, крепкое вино, до 20% об.

**Пейл крим** — вариант подслащенного фино, бледное, мягкий вкус, деликатный аромат, 17,5% об.

**2. Амонтильядо** — смешанное старение: сначала выдерживается под хересной пленкой, как фино, а затем, как оlorосо, — без пленки, которая исчезает или ее убивают дополнительным спиртованием, характерна большая выдержка, аромат лесных орехов, сухое, глубокого янтарного цвета, мощное, тельное, спирт: 16—18% об., при более длительной выдержке — более 20% об.

**3. Оlorосо** — небиологическое старение, то есть выдержка осуществляется без хересной пленки, которая не появляется вовсе или ее уничтожают дополнительным спиртованием, темный янтарный цвет, содержание спирта 18% об. и более,

в аромате и вкусе — концентрированный грецкий орех, карамель, дуб. Возможно подслащивание сладким вином из Педро-Хименес.

Разновидностей оlorосо очень много — от сухого до очень сладкого.

**Пало Кортадо** — редкая разновидность оlorосо с некоторыми характерными чертами амонтильядо, сухое, но богатое и мягкое, темное, ароматное, 18% об.

**Райя оlorосо** — более грубое вино; полнотелое, интенсивной окраски, минимум 18% об.

**Педро-Хименес** — сортовое вино, производится из вялившегося перед прессованием в течение 2—3 недель винограда, темное, мягкое, сладкое с изюмными тонами, 17% об.

**Москатель** — сортовое вино, подвяливание длится несколько меньше, чем у Педро-Хименес, с характерным сортовым ароматом, сладкое.

**Абокадо** — смесь сухого и сладкого оlorосо.

**Аморосо** — мягкое, сладкое, в купаже используется Педро-Хименес.

**Медиум** — купаж различных хересов, сладкое, во вкусе и аромате напоминает амонтильядо.

**Крим** — темное, сладкое (с добавлением сахара).

Еще необходимо сказать о такой разновидности хереса, как **Альмасениста**. Небольшие предприятия покупают молодое вино у виноградарей, выдерживают и продают его крупным фирмам для купажа. При этом немного вина оставля-

ют себе и продают местным знатокам. Таким образом, **Almacenista** — индивидуально выдержанный, но не купаженный херес, обычно темное, сухое вино для ценителей, часто великолепного качества.

Как видите, выбор хересов достаточно широк — от сухих, элегантных, легких Манзанилья до очень мощных, сладких Крим. Выбирайте!

В завершение можно лишь напомнить совет Фальстафа: избегайте водянистых напитков, пейте как можно больше хереса! И будьте здоровы!





**Основные производители хереса:**

**Diez Merito** — лучшие хересы: Fino Imperial, Oloroso Victoria Regina, Don Zoilo.

**Emilio Lestau** — некупажные Альмасенистас.

**Gonzales Byass** — самая крупная фирма по производству и продаже хереса, самые известные из них — Tio Pepe (fino), Amontillado del Dugue, Matusalem (oloroso), Apostoles, Hidalgo La Gitana manzanilla, Jerez Cortado, La Pastrana.

**Pedro Domecq** — La Ina (fino), Double Century Original oloroso, Celebration Cream, Botaina (old amontillado), Rio Viejo (dry oloroso), Sibarita.

**Sandeman Hermanos** — наиболее продаваемый Medium dry amontillado, Don Fino, Armada Cream, de luxe Royal Corregidor.

**John Harvey & Sons** — Bristol Milk, Bristol Cream (первое место по продажам среди Cream), Bristol Dry, Club Amontillado, Luncheon Dry, Fine Old amontillado, Palo Cortado, Rich Old oloroso.

**Croft Jerez** — Croft Original (pale cream), Delicado (fino), Particular (medium)

**Garvey** — San Patricio, Tio Guillermo dry amontillado, Ochavico dry oloroso, San Angelo medium amontillado, Bicentenary pale cream.

**Osborne** — Fino Quinta,

Osborne Cream, Coquintero dry amontillado, 10 RF medium oloroso, серия прекрасных хересов Rare с номерными бутылками.

**Antonio Barbadillo** — крупнейшая фирма по производству Манзанильи. Sanlucar fino, Solera manzanilla pasada, Fino de Balbaina, Principe dry amontillado, Saca de Invetro manzanilla.

**Williams & Humbert** — Pando (fino), Dry Sack amontillado, Canasta Cream, Dos Cortados.

**Valdespino** — Fino Inocente, Don Tomas amontillado, Tio Diego amontillado, Solera 1842 (oloroso), El Candado (the cream of cream).

**Лучшие хересы** (Hugh Johnson's Pocket Encyclopedia of Wine):

*Barbadillo manzanillas*

*Blazquez Carta Blanca fino*

*Domecq La Ina fino, Rio Viejo oloroso, Sibarita palo cortado*

*Gonzalez Byass Tio Pepe fino, Amontillado del Duque, Matusalem and Apostoles sweet and dry olorosos*

*Hidalgo La Gitana manzanilla fino, Jerez Cortado, La Pastrana*

*Lustau Almacenista range*

*Osborn Fino Quinta Rare range (esp. Alonso del Sabio)*

*Medina Don Zoilo fino*

*Sandeman Don fino, Royal Corregidor sw oloroso*

*de Soto Soto fino*

*Valdespino Inocente fino, Don Tomas amontillado*

*Williams & Humbert Pando fino and palo cortado*

**Андрей ЗИМИН**

Иллюстрации предоставлены автором.





## Награды Федерального агентства правительственной связи и информации при Президенте Российской Федерации

**Ф**едеральное агентство правительственной связи и информации при Президенте Российской Федерации организовано 24 декабря 1991 года и упразднено 11 марта 2003 года.

За время существования Федеральным агентством правительственной связи и информации (ФАПСИ) и его подразделениями было учреждено большое количество наградных и памятных знаков.

22 мая 1996 года Федеральным агентством правительственной связи и информации были учреждены три ведомственные награды для поощрения сотрудников федеральных органов правительственной связи и информации, других лиц за успешное выполнение задач, возложенных на эти органы:

- медаль «За отличие в военной службе» трех степеней;
- медаль «За укрепление боевого содружества»;
- нагрудный знак «За честь и достоинство в службе Отечеству».

Медалью ФАПСИ «За отличие в военной службе» награждались военнослужащие федеральных органов правительственной связи и информации за добросовестную военную службу и имеющие соответствующую выслугу лет в календарном исчислении.

Медаль «За отличие в военной службе» I степени предназначалась для награждения военнослужащих, имеющих выслугу 20 и более лет в календарном исчислении, II степени — 15 лет и более, III степени — 10 лет и более. Высшей степенью медали является I степень.

Награждение медалью производилось последовательно, от низшей степени к высшей, причем награждение медалью более высокой степени не допускалось без награждения медалью предыдущей степени, исключение

составляли военнослужащие, ранее награжденные медалью «За безупречную службу» в Вооруженных Силах СССР или КГБ СССР II и III степени.

Медаль «За отличие в военной службе» I степени изготавливалась из нейзильбера, II степени — из латуни, III степени — из латуни, покрытой бесцветной эмалью.

На лицевой стороне медали помещено рельефное изображение щита на фоне скрещенных мечей, крыльев и якоря. В центре щита помещена римская цифра, обозначающая степень медали, — I, II или III.

Вдоль нижнего края медали полукругом помещена надпись: «За отличие в военной службе».

На оборотной стороне медали помещена надпись: «ФАПСИ».

Все изображения и надписи на медали выпуклые.

Медаль с помощью ушка и кольца крепится к пятиугольной колодке, обтянутой красной муаровой лентой с желтыми полосами по краям. Посередине ленты расположены зеленые полосы: одна — для медали I степени, две — для медали II степени, три — для медали III степени. Ширина ленты — 24 мм, ширина полос по 2 мм каждая.

Встречаются медали II и III степени, изготовленные из сплавов с бронзовым или медным покрытием, которые являются кустарно изготовленными копиями (чаще всего методом гальванопластики). Иногда на вышеуказанных копиях стоят клейма Московского или Санкт-Петербургского монетного двора, при более внимательном изучении, которых можно заметить, что они отличаются от подлинных клейм, используемых монетными дворами.

Медаль ФАПСИ «За укрепление боевого содруже-



Медаль «За отличие в военной службе» первой, второй и третьей степени.



ства» предназначалась для награждения военнослужащих (кроме проходящих военную службу по призыву) и лиц гражданского персонала федеральных органов правительственной связи и информации за заслуги в укреплении боевого содружества и сотрудничества, за большой личный вклад в укрепление боевой и мобилизационной готовности федеральных органов правительственной связи и информации, за особые отличия на учениях, маневрах и другие заслуги перед Федеральным агентством правительственной связи и информации. В отдельных случаях медалью награждались другие граждане Российской Федерации и иностранных государств за конкретную помощь федеральным органам правительственной связи и информации в решении возложенных на них задач.

Медаль «За укрепление боевого содружества» изготавливалась из томпака золотистого цвета.

На лицевой стороне медали помещено изображение щита и двух скрещенных мечей. На щите размещена в пять строк надпись: «За/укрепление/боевого/содруже/ства». В нижней части медали полукругом изображены дубовые листья. На оборотной ее стороне — надпись: «ФАПСИ».

Все изображения и надписи на медали выпуклые.

Медаль с помощью ушка и кольца крепится к пятиугольной колодке, обтянутой красной муаровой лентой шириной 24 мм. Вдоль краев ленты расположены продольные голубые полосы шириной 5 мм, посередине ленты — красная полоса шириной 5 мм. Между голубыми и красной полосами — две зеленые полосы шириной 4,5 мм.

Нагрудный знак Федерального агентства правительственной связи и информации «За честь и достоинство в службе Отечеству» учрежден для награждения:

военнослужащих (кроме проходящих военную службу по призыву), лиц гражданского персонала федеральных органов правительственной связи и информации, а также других граждан Российской Федерации:

сотрудников федеральных органов правительственной связи и информации — за добросовестную службу, отличное выполнение специальных заданий руководства Федерального агентства и проявленные при этом инициативу, настойчивость и профессиональное мастерство;

других лиц — за конкретную помощь федеральным органам в выполнении возложенных на них обязанностей.

Повторное награждение нагрудным знаком не производилось.

За поступки, порочащие честь и достоинство сотрудника федеральных органов правительственной связи и информации, или упущения по службе награжденный мог быть лишен нагрудного знака.



Медаль «За укрепление боевого содружества».

надпись: «ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ». На нижних витках ленты — девиз: «ЗА ЧЕСТЬ И ДОСТОИНСТВО В СЛУЖБЕ ОТЕЧЕСТВУ».

На основании щита изображена часть земного шара, покрытая голубой эмалью, с размещенной на ней эмблемой службы связи.

Нагрудный знак увенчан двуглавым российским орлом золотистого цвета.

Размер знака — 55x35 мм.

На оборотной стороне знака — порядковый номер и клеймо изготовителя фирмы «Орел и К<sup>о</sup>».

Второй вид знака был утвержден 7 мая 1999 года и имеет вид черного с белой опушкой равноконечного креста с расширяющимися концами, вписанного в окружность диаметром 46 мм. Опушка имеет узкую золотую кайму.

На крест наложен круглый медальон. В поле медальона цветов государственного флага Российской Федерации помещена эмблема ФАПСИ. Медальон имеет серебряную кайму с надписью прямыми литерами: «ЗА ЧЕСТЬ И ДОСТОИНСТВО ФАПСИ».

Крест наложен на золотой венок из лавровых и дубовых веток.

Между концами креста помещены перекрещенные серебряные протазаны.

На оборотной стороне знака — порядковый номер. Знак изготовлен из латуни с использованием позолоты, серебра и холодной эмали.



Знак «За честь и достоинство в службе Отечеству» первого и второго вида.



Знак «Почетный сотрудник федеральных органов  
правительственной связи и информации»  
первого и второго вида.

18 февраля 1997 года был учрежден знак «Почетный сотрудник федеральных органов правительственной связи и информации».

Нагрудным знаком награждались сотрудники федеральных органов правительственной связи и информации, безупречно прослужившие (проработавшие), как правило, не менее 10 лет в системе федеральных органов правительственной связи и информации и в подразделениях, на основе которых созданы федеральные органы правительственной связи и информации.

Награждение нагрудным знаком производилось:

за конкретные результаты в служебной и производственной деятельности, проведении научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ, за успешное выполнение заданий руководства ФАПСИ и проявленные при этом инициативу, настойчивость и профессиональное мастерство;

за успехи, достигнутые в боевой и профессиональной подготовке личного состава, воспитании и обучении кадров, подготовке и переподготовке специалистов, укреплении воинской и трудовой дисциплины, в организации финансового, материально-технического и кадрового обеспечения оперативно-служебной деятельности федеральных органов правительственной связи и информации.

Лица, не являющиеся сотрудниками федеральных органов правительственной связи и информации, могли быть награждены знаком за оказание эффективного содействия федеральным органам правительственной связи и информации и большой личный вклад в решение задач, возложенных на федеральные органы правительственной связи и информации.

Было изготовлено два вида знака.

Знак первого вида выполнен в виде бронзового щита, наложенного на стилизованную золотистую пятиконечную звезду. В центре щита расположена эмблема войск связи с красной эмалевой звездочкой посередине.

В верхней части щита изображен эмалевый развевающийся российский флаг. Нижняя половина щита обвита красной лентой с надписями: «Почетный» «сотрудник» — по бокам и «ФАПСИ» — в нижней части.

Размер знака — 50x40 мм.

Знак изготовлялся из металла золотистого цвета.

Знак первого вида встречается крайне редко. Это связано с тем, что первоначально было изготовлено лишь небольшое количество знаков, а после первого награждения было решено изменить его дизайн.

Знак второго вида представляет собой полувенок из лавровых и дубовых листьев цвета старого серебра с наложенным на него щитом, поле которого разделено на равные полосы белого, синего и красного цвета. В нижней части нагрудный знак перевит в трех местах лентой золотистого цвета, поверх которой нанесена эмаль крас-



ного цвета. На ленте располагается рельефная надпись: «Почетный сотрудник ФАПСИ».

В центре щита помещено накладное изображение российского орла золотистого цвета, обрамленного снизу рельефными лавровыми и дубовыми ветвями золотистого цвета.

В центре орла — геральдический щит красного цвета с изображением скипетра, обвитого молниями золотистого цвета.

Нагрудный знак изготовлен из латуни. Размер знака — 50x40 мм.

14 июля 2000 года была учреждена медаль ФАПСИ «За отличие в труде» для стимулирования трудовой деятельности сотрудников федеральных органов правительственной связи и информации из числа гражданского персонала.

Медалью «За отличие в труде» награждались лица гражданского персонала федеральных органов правительственной связи и информации за конкретный вклад в решение задач, возложенных на федеральные органы, высокие показатели в трудовой деятельности, долголетний и добросовестный труд и имеющие трудовой стаж не менее 15 лет, в том числе проработавшие не менее 5 лет в федеральных органах или организациях и воинских частях, вошедших в состав федеральных органов, а также работники подведомственных Федеральному агентству предприятий, учреждений и организаций, имеющие трудовой стаж не менее 15 лет, в том числе проработавшие в организациях не менее 5 лет.

Медаль «За отличие в труде» изготовлялась из металла золотистого цвета.

На лицевой стороне медали помещено рельефное изображение медальона с эмблемой ФАПСИ на фоне равноконечного креста с расширяющимися закругленными концами. Крест наложен на лавровый венок.

На оборотной стороне — надпись в пять строк: «За/отличие/в/труде/ФАПСИ». В нижней части — полувенок из лавровых листьев.

Все изображения и надписи на медали выпуклые.

Медаль при помощи ушка и кольца крепится к четырехугольной фигурной колодке, обтянутой муаровой





Медаль «За отличие в труде».  
Первый и второй варианты.

— лавровые, слева — дубовые) наложена червлёная надпись — «70».

Размер знака — 50x28 мм.

Памятный нагрудный знак «80 лет криптографической службе» был учрежден для награждения сотрудников и ветеранов федеральных органов правительственной связи и информации, прослуживших (проработавших) в органах государственной безопасности и федеральных органах не менее 15 лет, а также других граждан Российской Федерации.

Сотрудники федеральных органов представлялись к награждению памятным нагрудным знаком «80 лет криптографической

лентой темно-синего цвета с двумя желтыми и одной черной полосками по краям ленты. Ширина ленты — 24 мм, полосок — по 1 мм.

Медаль изготавливалась в двух вариантах, которые различались между собой размером медальона на лицевой стороне.

28 апреля 2001 года были учреждены два памятных нагрудных знака ФАПСИ:

нагрудный знак «70 лет правительственной связи» и нагрудный знак «80 лет криптографической службе».

Памятный нагрудный знак «70 лет правительственной связи» предназначался для награждения сотрудников и ветеранов федеральных органов правительственной связи и информации, прослуживших (проработавших) в органах государственной безопасности и федеральных органах не менее 15 лет, а также других граждан Российской Федерации.

Сотрудников федеральных органов награждали памятным нагрудным знаком «70 лет правительственной связи» — за конкретные результаты в службе (труде), отличное выполнение задач по обеспечению правительственной связи, проявленные при этом инициативу, настойчивость и профессиональное мастерство;

других граждан Российской Федерации — за большой личный вклад в развитие правительственной связи и конкретную помощь федеральным органам правительственной связи и информации в решении возложенных на них задач.

Знак представляет собой треугольный вытянутый щит с вырезанными полукругом верхними углами и широкой каймой, на которую наложен стальной меч — острием вниз, с золотой рукоятью. Поверх меча, в пределах поля щита, размещен золотой двуглавый орел с поднятыми вверх расправленными крыльями, увенчанный одной короной, на груди орла — червлёный щит с вертикально расположенным огненным мечом, переплетенным золотыми молниями.

В правой лапе орла — серебряный меч, в левой — держава. Золотой двуглавый орел окаймлен снизу червлёной лентой с надписью: «Правительственная связь».

В нижней части щита на золотые листья (справа

нагрудным знаком «80 лет криптографической службе» за конкретные результаты в службе (труде), отличное выполнение специальных задач и проявленные при этом инициативу, настойчивость и профессиональное мастерство;

другие граждане Российской Федерации — за большой личный вклад в развитие специальной службы и конкретную помощь федеральным органам правительственной связи и информации в решении возложенных на них задач.

Знак представляет собой треугольный вытянутый щит с вырезанными полукругом верхними углами и широкой каймой, на которую наложен, острием вниз, стальной меч с золотой рукоятью. Поверх меча, в пределах поля щита, расположен геральдический знак (эмблема федеральных органов правительственной связи и информации), окаймленный снизу червлёной лентой с надписью: «Криптографическая служба».

В нижней части щита на золотые листья (справа — лавровые, слева — дубовые) наложена червлёная надпись — «80».

Размер знака — 50x28 мм.



Знак «80 лет  
криптографической службе».

Знак «70 лет  
правительственной связи».





Нагрудный знак «10 лет ФАПСИ».



Нагрудный знак «Ветеран федеральных органов правительственной связи и информации».

11 июля 2001 года, в ознаменование 10-летия Федерального агентства правительственной связи и информации, был учрежден памятный нагрудный знак «10 лет ФАПСИ».

Знаком награждались сотрудники и ветераны федеральных органов правительственной связи и информации, прослужившие (проработавшие) в органах государственной безопасности и федеральных органах правительственной связи и информации не менее 10 лет, а также другие граждане Российской Федерации и иностранных государств за конкретный вклад в решение задач, возложенных на федеральные органы.

Памятный нагрудный знак «10 лет ФАПСИ» представляет собой треугольный вытянутый щит с вырезанными полукругом верхними углами и широкой каймой, на которую наложен, острием вниз, стальной меч с золотой рукояткой.

На верхнюю часть щита и меча наложен золотистого цвета стилизованный веночек из дубовых и лавровых листьев, в бело-сине-красном поле которого расположен геральдический знак — эмблема федеральных органов правительственной связи и информации.

Под нижней частью картуша — лента, окаймляющая меч, развевающаяся, сложенная втрое, василькового цвета с золотистой каймой и надписью золотистого цвета: «1991», «2001», «ФАПСИ», наложенная на меч цифра «10» — золотистого цвета.

Размер знака — 50x25 мм.

18 января 2002 года был учрежден нагрудный знак «Ветеран федеральных органов правительственной связи и информации» для награждения ветеранов, прослуживших (проработавших) не менее 20 лет в федеральных органах правительственной связи и информации (органах государственной безопасности), за активное участие в героико-патри-

отическом воспитании и профессиональном обучении молодых сотрудников федеральных органов правительственной связи и информации.

Знак представляет собой каплевидный (русский) щит золотистого цвета с широкой приклепанной каймой, наложенный на меч золотистого цвета. В верхней части щита в бело-сине-красном поле расположен геральдический знак — эмблема федеральных органов правительственной связи и информации.

Нижнюю часть щита окаймляют золотистого цвета лавровая ветвь и развевающаяся зигзагообразная лента с надписью: «Ветеран».

Знак изготавливался из металла золотистого цвета с использованием эмали.

Размер знака — 48x35 мм.

24 сентября 2002 года для награждения военнослужащих за отличия при выполнении воинского долга была учреждена медаль «За воинскую доблесть» двух степеней. Высшей степенью медали является I степень.

Медаль I степени изготавливается из металла золотистого цвета, II степени — из металла серебристого цвета.

На лицевой стороне медали изображена эмблема федеральных органов правительственной связи и информации. По окружности — картушный веночек из дубовых ветвей. Все изображения на лицевой стороне рельефные.

На оборотной стороне — надпись рельефными буквами в две строки: «ЗА ВОИНСКУЮ ДОБЛЕСТЬ», ниже — «ФАПСИ». Надпись обрамлена рельефным венком из лавровых ветвей.

Медаль при помощи ушка и кольца соединяется с пятиугольной колодкой, обтянутой шелковой муаровой лентой. Ширина ленты — 24 мм. Левая половина ленты синяя, правая — красная. Вдоль левого края ленты — желтая продольная полоска шириной 1,5 мм. Лента медали I степени имеет в центре красной полосы одну белую полоску шириной 1,5 мм, II степени — две белые полоски шириной по 1,5 мм.

11 января 2003 года, в честь 60-летия войск правительственной связи, был учрежден последний наградной знак ФАПСИ — памятный нагрудный знак «60 лет войскам правительственной связи», который предназначался для награждения наиболее отличившихся сотрудников и ветеранов федеральных органов правительственной связи и информации, прослуживших (прора-



Медаль «За воинскую доблесть» первой и второй степени.





Нагрудный знак  
«60 лет войскам  
правительственной связи».

ботавших) не менее 10 лет в федеральных органах (органах государственной безопасности), на предприятиях, в учреждениях, организациях и воинских частях, вошедших в систему федеральных органов, а также других граждан Российской Федерации и граждан иностранных государств.

Сотрудники федеральных органов представлялись к награждению памятным нагрудным знаком «60 лет войскам правительственной связи» за большой личный вклад в решение задач, возложенных на войска правительственной связи, конкретные результаты в службе (труде), проявленные при этом инициативу, настойчивость и профессиональное мастерство;

другие граждане Российской Федерации и граждане иностранных государств — за большой личный вклад в развитие войск правительственной связи, конкретную помощь войскам правительственной связи в решении возложенных на них задач.

Знак представляет собой треугольный вытянутый васильковый щит с вырезанными полукругом верхними углами и широкой каймой, на которую наложен, острием вниз, стальной меч с серебряной рукоятью. Поверх меча, в пределах поля щита, размещен золотой двуглавый орел с поднятыми вверх расправленными крыльями, увенчанный одной короной, на груди орла — пурпурный щит с вертикально расположенным огненным мечом, переплетенным золотыми молниями. В правой лапе орла — золотой меч, в левой — держава. Золотой двуглавый орел окаймлен снизу красной лентой с надписью: «Войска правительственной связи».

В нижней части щита на золотые листья (справа —



лавровые, слева — дубовые) наложена красная цифра «60».

Наиболее редким, практически раритетом, считается памятный знак ФАПСИ, который вручался политическим и общественным деятелям, внесшим большой вклад в развитие правительственной связи.

Было выпущено два вида знака.

Первый вид знака выполнен в виде бронзового венка из лавровых и дубовых ветвей (справа — лавровые, слева — дубовые), перевязанных в основании лентой цветов российского флага. На венок наложено изображение золотого равностороннего креста, стороны которого покрыты белой эмалью. Между сторонами креста помещены изображения золотых мечей, а верхняя сторона креста увенчана золотой императорской короной. В центре креста помещен золотой российский двуглавый орел. В центре орла находится пятиугольный щит, покрытый красной эмалью, с золотой символикой ФАПСИ.

Знак был изготовлен московской фирмой «ОРЕЛ и КО», о чем свидетельствуют клейма фирмы на выполненных из меди подложке и гайке знака.

Знак вручался в коробке, обтянутой бордовым бархатом. Коробка — квадратная, размером 90x90 мм, высотой 40 мм. В основании внутренней стороны крышки, обтянутой белым атласом, находится прямоугольная пластинка из полированного металла размером 50x10 мм, с надписью: «ФАПСИ при Президенте России».

Размер знака — 60x58 мм.

Второй вид знака был выполнен в виде венка золотистого цвета из лавровых и дубовых ветвей (справа — лавровые, слева — дубовые), перевязанных в основании лентой в виде банта. На венок наложено изображение золотого равностороннего креста, стороны которого покрыты белой эмалью. Между сторонами креста помещены изображения золотых мечей, а верхняя сторона креста увенчана золотой императорской короной. В центре креста помещен пятиконечный щит цвета российского флага с золотым двуглавым орлом посередине. В центре орла находится пятиугольный щит, покрытый красной эмалью, с золотой символикой ФАПСИ.

Знак вручался в коробке, обтянутой синим бархатом. Коробка — прямоугольная, размером 140x100 мм, высотой 35 мм. В центре внутренней стороны крышки, обтянутой белым атласом, находится фигурная пластинка из полированного металла размером 63x25 мм с надписью в пять строк: «Федеральное агентство/правительственной связи/и информации при/ПРЕЗИДЕНТЕ/Российской Федерации».

Края пластинки обрамлены золоченой полоской шириной 2 мм.

Размер знака — 63x57 мм.



Памятный знак ФАПСИ  
первого и второго вида.





**Памятные знаки:**  
 1. Знак «В честь 10-летия ГУП НТЦ «Атлас»»  
 2. Знак «75 лет мобилизационным органам»  
 3. Знак «50 лет войскам спецсвязи»  
 4. Знак Центральной ремонтной базы ФАПСИ  
 5. Знак «65 лет правительственной связи ФАПСИ»  
 6. Знак «55 лет Победы (для ветеранов-фронтовиков)»  
 7. Фронтальные знаки

Знаки обоих вариантов предназначались для вручения политическим и общественным деятелям высокого ранга и были изготовлены в небольшом количестве (всего за время существования ФАПСИ было вручено менее 100 знаков обоих вариантов).

Каждый знак изготовлялся вручную, на высоком художественном уровне, поэтому размеры знаков могут немного отличаться от приведенных выше.

В заключение хочется отметить, что медали и наградные знаки ФАПСИ в настоящее время уже являются редкостью, способной украсить любую коллекцию.

**Алексей ДЕДНЕВ**

Иллюстрации предоставлены Залом славы Главного управления правительственной связи ФАПСИ.

### Цены на награды Федерального агентства правительственной связи и информации при Президенте Российской Федерации

(по состоянию на 1 мая 2003 года)

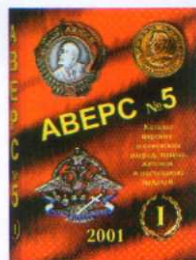
Наименование	Цена USD
Медаль «За укрепление боевого содружества»	25-45
Медаль «За отличие в военной службе» (комплект из 3-х степеней)	60-80
Медаль «За отличие в труде»	35-60
Медаль «За воинскую доблесть» (каждая степень)	40-90
Знак «За честь и достоинство в службе Отечеству»	40-80
Знак «Почетный сотрудник федеральных органов правительственной связи и информации»	10-25
Знак «70 лет правительственной связи», Знак «80 лет криптографической службе»	15-25
Знак «10 лет ФАПСИ»	15-20
Знак «Ветеран федеральных органов правительственной связи и информации»	10-30
Знак «60 лет войскам правительственной связи»	10-25
Знак для вручения политическим и общественным деятелям	90-150
Памятные знаки ФАПСИ	3-40



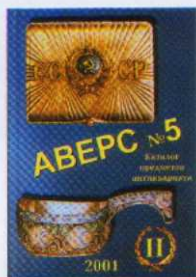


**А. Володин, Н. Мерлай.**  
**Медали СССР.**  
Санкт-Петербург, 1997.  
550.00 руб.

Книга содержит сведения о государственных наградах СССР — медалях, истории их учреждения и создания; приведены некоторые проектные рисунки художников, выдержки из положений о медалях, подробное описание знаков медалей СССР, иллюстрированное более чем 290 цветными фотографиями. В приложениях изложены основные законодательные акты об учреждении медалей, правила ношения государственных наград, советы по уходу за ними и хранению, другие сведения.



**В.Д. Кривцов.** Аверс №5, т.1.  
Каталог царских и советских наград, знаков, жетонов и настольных медалей.  
М., 2001, 463 с., ил., переплет. 599.00 руб.



**В.Д. Кривцов.** Аверс №5, т.2.  
Каталог предметов антиквариата.  
М., 2001, 449 с., ил., переплет. 599.00 руб.



**Уральский фотокаталог советской фалеристики. Часть 1.**  
Екатеринбург, 2002, 116 с., 763.00 руб.

Основной материал, публикуемый в книге, относится к самому интересному периоду в истории советской фалеристики, а именно — с 1920 по 1933 год, когда производство наградных знаков за трудовые успехи не было жестко регламентировано со стороны государства.

Многие знаки изготавливались различными частными мастерскими и артелями по заказам молодых советских фабрик, заводов и строек.

Несмотря на преобладание пролетарской символики, они продолжают традиции русского ювелирного и прикладного искусства. Особенно это касается серебряных знаков с эмалью, нанесенными горячим способом. Некоторые снимки редких знаков публикуются впервые.



**Боевые награды Германии 1933—1945.**  
2002, 160 с., 350.00 руб.

В книге подробно рассматриваются наградная система Третьего Рейха, практика награждения и боевые награды, а также металл, клейма мастерских и примерные цены на рынке в соответствии с известными каталогами. Издание рассчитано на научных работников, сотрудников музеев, коллекционеров, на всех читателей, интересующихся историей Второй мировой войны.



**Уральский фотокаталог советской фалеристики. Часть 2.**  
Екатеринбург, 2003, 120 с., 400.00 руб.

Основной материал данной части каталога посвящен дальнейшему развитию советской наградной системы в 1930—1940-е годы, точнее, трудовым ведомственным знакам отличия — нагрудным знакам общесоюзных органов управления экономикой (наркоматов).

Цветные фото, таблицы, описывающие каждый знак, цены внутреннего рынка.



**С.Б. Патрикеев, А.Д. Бойнович.**  
**Нагрудные знаки России/ Badges of Russia.**  
Москва-Петербург, двухтомник. 9603.00 руб.  
Все тексты на двух языках: русском и английском.

Сотни цветных фотографий знаков.

1-й том — 1995, 388 страниц.  
Знаки всех типов учебных заведений как гражданских, так и военных, знаки благотворительных организаций, знаки государственных учреждений, различных обществ, союзов, комитетов всех направлений, а также юбилейные и памятные знаки.

2-й том — 1998, 508 страниц.

Полковые знаки, т.е. знаки, носимые офицерами пехотных, кавалерийских, гренадерских полков, артиллерийских батарей и крепостных формирований, всех специальных подразделений Российской армии.



**Знаки оборонных обществ СССР. Фотокаталог советской фалеристики. Часть 3.**  
2002, 108 с., 360.00 руб.

Третья часть каталога по советской фалеристике посвящена знакам ГТО, значкам «Ворошиловский стрелок», значкам ПВХО и ПВО, а также значкам и почетным знакам общества Красного Креста. Это первая в отечественной фалеристике попытка дать полный свод значков оборонных обществ СССР с 1925 по 1981 год, включая разновидности и крайне редкие знаки. Фотокаталог снабжен специальными таблицами, описывающими каждый знак. Впервые представлены реальные цены внутреннего рынка на эти знаки, что делает этот богатый иллюстрированный справочник незаменимым пособием для всех фалеристов, которые занимаются советским периодом.



**А. Куценко, Ю. Смирнов.**  
**Ордена советских республик.**  
Донецк. 400 с., 1350.00 руб.

Сборник кратких очерков, рассказывающих о существовании в советской истории республиканских орденов. В книге освещается начальный этап становления системы государственных наград СССР.

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





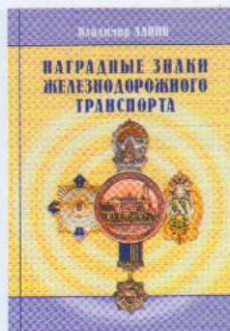
**И.С. Сметанников.**  
**Гербы и флаги субъектов Российской Федерации.**  
2003, 112 с., 150.00 руб.

Цветные рисунки гербов и флагов субъектов Российской Федерации, их описания, даты утверждения, сведения об авторах. Избранная библиография по предложенной теме. Многие гербы и флаги публикуются впервые.



**В.В. Уздеников.**  
**Монеты России 1700-1917.**  
Москва, 1992, 678 с., рис. 165.00 руб.

Основные направления развития монетной системы России XVIII — начала XX в., а также обширный справочный аппарат и полное описание 4880 монет, сопровождающееся большим количеством иллюстраций.



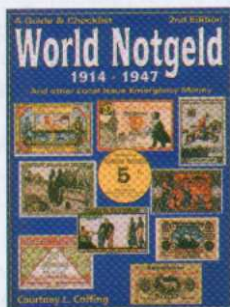
**В. Лапин.** **Наградные знаки железнодорожного транспорта.**  
Киев, 2003, 131 с., илл. 310.00 руб.

Нагрудные знаки и наградные документы к ним НКПС, МПС СССР, знаки железных дорог Украины, Белоруссии, регионов России до Волги, Урала.



**А. Кузнецов.** **Энциклопедия русских наград.**  
Москва, 2001 г. 512 с., ил. 280.00 руб.

Книга воскрешает традиции российской символики в отечественных наградах. История возникновения русских орденов, крестов и медалей. Подробные сведения о самых первых в России наградах, о личностях, удостоенных того или иного знака отличия вплоть до наших дней. Самая полная книга о русских наградах.



**World Notgeld 1914-1947.**  
**A Guide & Checklist.**

Каталог-определитель по заменителям банкнот 1914—1947 гг. На англ. яз., 399 с., гляцевая обложка, альбомный формат. Издательство Краузе. 1133.00 руб.

Каталог-определитель для коллекционеров. Исследуются все заменители банкнот за период между мировыми войнами.

**Е.С. Шукина.**  
**Два века русской медали. Медальерное искусство в России 1700-1917 гг.**  
2000, 272 с., илл. 187.00 руб.

Уникальное иллюстрированное издание, посвященное развитию медальерного искусства России. Многие материалы, собранные автором, сотрудницей Эрмитажа, публикуются впервые. Книга представляет исключительный интерес для специалистов.



**Б.И. Лившиц.**  
**Деньги России.**  
Альбом-каталог. 2000, 440 с., 2350.00 руб.

Векселя, ассигнации, банкноты. Кредитные билеты, расчетные знаки, чеки. Новые деньги России. Юбилейные и памятные монеты, бонны, монеты из драгоценных металлов. Среди появившихся в изобилии за последние годы книг на эту тему труд Лившица безусловно выделяется в лучшую сторону. Стройность в изложении материала, научная выверенность, главное, абсолютно неизвестные до сих пор факты несомненно привлекают внимание читателя.

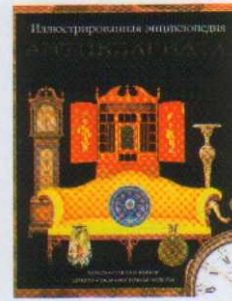


**О. Соколов.**  
**Армия Наполеона.**  
Санкт-Петербург, 1999, 586 с., илл. 1750.00 руб.

Первая книга об армии Наполеона на русском языке. Исследование армии Наполеона на основе неопубликованных документов и печатных источников.

Книга снабжена множеством зарисовок художников того времени, имевших возможность работать непосредственно в гуще событий, репродукциями картин из знаменитейших музеев, фотографиями оружия и униформ, схемами боевых действий.

В приложении дается описание униформ того времени, знамен и штандартов, символики, наград, титулов, чинов и званий; краткая история полков армии Наполеона, штатное расписание армии на 1805 г., краткие биографии маршалов, генералов, и множество любопытных материалов и документов.



**Атерберри, А.Тарп.**  
**Иллюстрированная энциклопедия антиквариата: мебель, стекло и фарфор, серебро, часы, восточные изделия.** Альбомный формат, суперобложка, 332 с. 1540.00 руб.

Более 1100 красочных фотографий, комментарии экспертов о целом ряде лучших образцов антиквариата со всего света. Книга разбита на шесть разделов: глиняные изделия и фарфор, стекло, серебро, мебель, часы и восточные изделия. Каждый раздел начинается с исторического обзора, после чего следуют примеры, иллюстрирующие развитие периодов и стилей.



**П. Дэвидсон.**  
**Справочник коллекционера антиквариата.** Периодизация по деталям. Твердый переплет, суперобложка. 224 с., 803.00 руб.

Красочные иллюстрации, рисунки с подробными комментариями и содержательный текст покажут вам, как атрибутировать стулья, столы, бюро, кофейники, чайники, подсвечники, стеклянную посуду, фарфор и массу других антикварных изделий, определить 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](http://www.uuu.ru)



# Символика русских скаутов

*История молодежных организаций русской эмиграции уходит корнями в дореволюционную Россию, но их основные идеологические положения и воспитательные программы окончательно оформились уже за ее пределами.*



Скауты в походе. Приказ получен. Фото до 1917 г.

1.

**Н**есмотря на то, что многочисленные организации порой конфликтовали друг с другом, основой мировоззрения эмигрантской молодежи стало возвышенное ощущение России, которое вобрало в себя понятия чести, долга, жертвенности во благо своего народа.

Среди крупных молодежных организаций русского зарубежья особо следует отметить общество «Русский сокол», «Национальную организацию русских разведчиков» (НОРР), «Национальную организацию русских скаутов» (НОРС) и «Национальную организацию витязей» (НОВ).

Все они строились по военному образцу, во главу угла их воспитательных программ ставились дисциплина, организованность, умение вести себя в сложных полевых и приближенных к боевым условиях. В связи с этим значительное внимание в организациях уделялось символике: униформе, системе отличительных, поощрительных и наградных знаков.

Одним из массовых движений русского зарубежья было скаутское. Оно ведет свою историю от отряда, основанного в Павловске 30 апреля 1909 года штабс-ка-

питаном, позже полковником, О.И.Пантюховым. Впоследствии этот отряд развернулся в Царскосельскую дружину русских разведчиков. К 1910 году были основаны дружина — в Москве, легион — в Петербурге и рота — во Владикавказе.

Хотя царское правительство и запретило создание



Полковник О.И.Пантюхов

единой организации разведчиков, оно все же утвердило 8 сентября 1914 года общество содействия юным разведчикам «Русский скаут». Стараниями этого общества к концу 1915 года были созданы отряды и дружины скаутов в 23 городах, а к концу 1916 года — уже в 143 городах России, общей численностью около 50 000 скаутов.

В эмиграции первые отряды скаутов возроди-

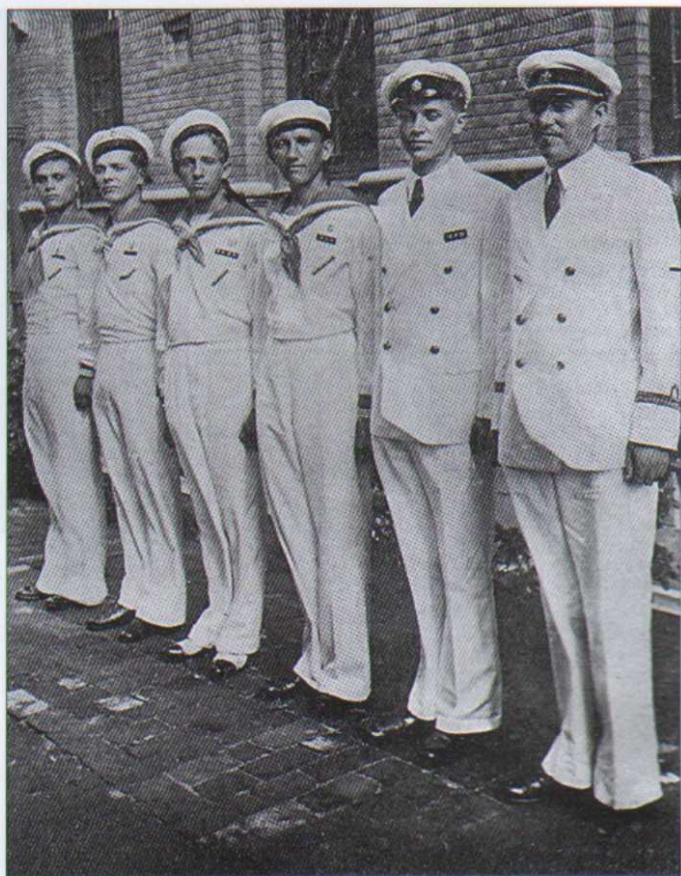


лись в Константинополе и на островах Принкипо, Халка и Лемнос. В 1920 году Старший скаутмастер, полковник О.И.Пантюхов, объединил русских скаутов в единую организацию, получившую название «Организация русских скаутов за границей». 1 июля 1922 года она была принята в Славянский Союз скаутов и герл-гайд, а 30 августа — в Бойскаутское интернациональное бюро.

В Югославии русские скаутские отряды возникли в начале 1920-х годов. Их работа неразрывно связана с деятельностью Союза югославянских скаутов (СЮС) и именем русского скаутмастера М.В.Агапова-Таганского. В 1924–1925 годах он, вместе с русскими скаутмастерами Гарднером, Ивашинцевым и Лебедевым, организовал и провел первый учебный курс для руководителей под девизом «Будем как солнце» (БКС), взятым из стихотворения русского поэта К.Бальмонта. Объясняя значение девиза, М.Агапов в «Идеологических основах скаутизма» писал: «Смысл всего, о чем мы говорим, сводится к значению всего одного слова, а это — Любовь. Эту любовь, которая является двигателем всего хорошего и красивого и на чьем пламени горят наши сердца, для того, чтобы лучше понять и почувствовать, мы обозначили наглядным понятием источника света и тепла — Солнцем».

В 1924 году «Организация русских скаутов за границей» была переименована во «Всероссийскую национальную организацию русских скаутов» (ВНОРС), а в 1934 году — в «Национальную организацию русских скаутов-разведчиков» (НОРС-Р). К 1936 году отряды НОРС-Р были организованы в Бельгии, Болгарии, Эстонии, Югославии, Финляндии, Франции, Китае, Венгрии и других государствах.

В 1941 году НОРС-Р переименовали в «Организацию разведчиков» (ОР). Во время Второй мировой войны большинство скаутских организаций было закрыто. Официально они продолжали функционировать лишь в Болгарии и Финляндии. Не была запрещена скаутская работа и в Венгрии. Это дало возможность организовать дружину в Уйвидэке (ныне Нови-Сад), югославском городке, присоединенном к Венгрии. В Лондоне деятельность ОР также не была запрещена, но организация



Группа Отряда морских скаутов Шанхайской дружины. Справа — начальник Шанхайской дружины, скаутмастер С.Н.Рудин-Донченко.

прекратила свою работу из-за военного положения. Продолжали функционировать: Тяньцзиньская дружина скаутов — до 1 ноября 1942 года; в Пекине — до 7 декабря 1941 года. Шанхайская дружина (первый отряд скаутов в Шанхае был создан в 1927 году, а в 1930-м преобразован в дружину) просуществовала до 6 мая 1945 года.

После войны организация разделилась на две части: НОРС под покровительством О.И.Пантюхова, в кото-



Группа скаутов 2-го отряда Шанхайской дружины НОРС. 1932 г.

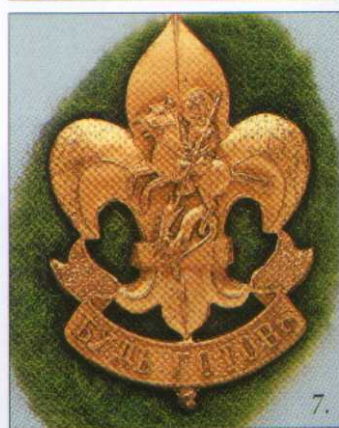


Нач. Китайского отдела НОРС, скаутмастер, подпоручик Г.В.Радецкий-Микулич.



Нач. Шанхайской дружины НОРС, скаутмастер М.М.Плеханов.





рюю входили отряды во Франции, Маньчжурии, Китае, Австралии и отчасти Аргентине, и «Организацию российских юных разведчиков» (ОРЮР). В 1979 году они вновь объединились в ОРЮР-НОРС.

Основным символом Русских скаутов стала трехлепестковая лилия, заимствованная из символики международного скаутского движения, основанного еще в 1907 году полковником, позже генерал-майором английской армии, Робертом Баден-Пауэллом. Чтобы подчеркнуть национальный характер организации, в ноябре 1924 года Старший русский скаут О.И.Пантюхов учредил для русских скаутов особый знак — лилию с наложенным на нее изображением св. Георгия Победонос-

ца, поражающего змея. В издании Главной Квартире ОРЮР «Третий разряд» приведено следующее описание Знака организации:

«Наш знак изображает три лепестка лилии. Лилия — символ чистоты, благородства и рыцарства. Три лепестка напоминают нам, что наше Т.О. (Торжественное обещание — примеч. автора) состоит из трех частей: исполнение долга перед Богом и Родиной, помощь ближним и жизнь по законам разведчиков. Они связаны вместе, так как все части Т.О. одинаково важны. На лилии изображен наш покровитель — св. Георгий. Под лилией, на ленточке, девиз: «Будь готов». Ленточка выгнута в виде улыбки и напоминает нам, что разведчик всегда весел. На ленточке, так же, как и на концах галстука, висит узелок, напоминающий о том, что каждый день надо делать хоть одно доброе дело».

Знак был овальной формы, изготавливался из бронзы и белого металла и носился на левой стороне груди. Цвет знака и матерчатой подложки под него указывал на звание члена организации: бронзовый знак на белой подложке — опытный разведчик, на синей — разведчик 1-го разряда, на красной — разведчик 2-го разряда, на зеленой — 3-го разряда, на трехцветной (бело-синекрасной) — разведчик Родины, на черной — витязь (дружинница) или штабинструктор. Знак из белого металла на зеленой подложке — инструктор, на красной — скаутинструктор, на синей — скаутмастер и на белой — Старший скаутмастер.

Знаки изготавливались различных размеров (в том числе «франчные») и двух типов — с узелком в нижней части, под лентой, и без узелка. Неизвестно, имело ли это отличие какое-либо символическое значение или было особенностью производителя. По мнению автора, последнее более вероятно.

Автору известны следующие разновидности Знака:

- белый металл, без узелка под лентой, 16x11 мм, крепление — на игле (илл. 2);
- белый металл, с узелком, 17x11 мм, крепление — на игле с зажимом (илл. 1);
- белый металл, с узелком, 29x20 мм, крепление — на игле (илл. 3);
- белый металл, штамп, без узелка под лентой, 28x20 мм, крепление — на игле с зажимом (илл. 4);
- тонкая латунь, штамп, с узелком, 37x26 мм, крепление — на винте, Шанхай, 1930-е годы (илл. 5);
- тонкая латунь, штамп, без узелка, 36 x 26 мм, крепление при помощи двух ушек, припаянных с оборотной стороны, Шанхай, 1930-е годы.
- белый металл, с узелком, 32x21 мм, крепление — на винте (илл. 6);
- бронза, с узелком, 32x21 мм, крепление — на винте (илл. 7);
- бронза, с узелком, 35x23 мм, крепление — на винте (илл. 8).

Последние три знака изготовлены в США в 1970—80-х годах.

Известен еще один вид скаутского знака, по всей



видимости, инструкторского — лилия, наложенная на венок. Он был изготовлен в Шанхае в 1930-е годы (илл. 9).

Этот Знак, отштампованный из белого металла, представляет собой лавровый венок круглой формы. На венок наложен символ русских скаутских организаций — лилия со св. Георгием Победоносцем, поражающим змея. Фигура святого повернута влево. Под лилией — дугообразная лента с девизом движения: «Будь готов». Размер Знака 40x40 мм, к одежде крепится при помощи двух ушек, припаянных с оборотной стороны.

В те годы в Шанхае было изготовлено и несколько памятных жетонов.

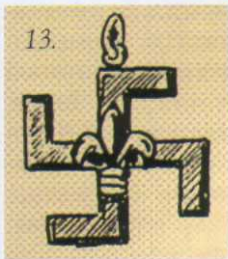
Юбилейный жетон 1939 года «XXX лет Русскому скаутскому движению» отштампован из тонкой латуни, круглой формы, с ободком по краю. На лицевой стороне изображен св. Георгий Победоносец, поражающий змея. Фигура святого обращена вправо. По ободку выпуклая надпись: «XXX Русский скаут за Россию! Будь готов!» Диаметр 28 мм. Крепился к одежде при помощи двух круглых ушек по краям жетона, припаянных к оборотной стороне (илл. 10).

Юбилейный жетон 1949 года «40 лет Русскому скаутскому движению» отштампован из тонкой латуни, круглой формы с выпуклым ободком. На лицевой стороне изображен св. Георгий Победоносец, поражающий змея. Фигура святого обращена влево, над ней — лилия. По окружности жетона — венок, составленный из терновника справа и колоса слева. В нижней части жетона на венок наложена лента с датами: «1909—1949». Все элементы рисунка выпуклые. Диаметр жетона 32 мм. По правому и левому краям пробиты отверстия, в которые вставлены кольца. С помощью этих колец, по всей видимости, жетон пришивался к одежде. Изначально, судя по сохранившимся следам, жетон крепился с помощью круглых ушек, припаянных с оборотной стороны (илл. 11).

Жетон в виде щита представляет собой отштампованный из латуни щит варяжской формы с выпуклым ободком по краю, увенчанный имперской короной. Его поле разделено по вертикали на две части: левая часть — гладкая, правая — фактурная, шероховатая. В центре щита — рельефное изображение св. Георгия Победоносца, поражающего змея. Фигура святого обращена вправо. Размер 40 x 29 мм. Крепился жетон к одежде при помощи двух круглых ушек по краям щита, припаянных к оборотной стороне (илл. 12).

Значительное место в скаутской символике отводилось наградам, вручавшимся за те или иные героические действия или заслуги перед движением.

Одной из таких наград был Знак братства и благодарности «Свастика» (илл. 13).



В эмиграции положение об этом Знаке было утверждено О.Пантюховым в ноябре 1924 года и зафиксировано в Уставе Всероссийской национальной организации русских скаутов. Но, очевидно, он более раннего происхождения и входил в наградную систему международного



Русский скаут. Фото до 1917 г.



Инструкторский знак. Шанхай. 1930-е гг.



Жетон «XXX лет Русскому скаутскому движению». Шанхай. 1939 г.



11. Жетон «40 лет Русскому скаутскому движению». Шанхай. 1949 г.



12. Жетон в виде щита. Шанхай. 1930-е гг.





14.



15.



16.



17.



18.

скаутского движения. Во всяком случае, известно, что в мае 1919 года за услуги, оказанные организации в Архангельске, знаком «Свастика» был награжден генерал Е.К.Миллер.

Знак представляет собой правую свастику, с ушком в верхней части — для крепления к ленте. В центре ее — лилия, эмблема скаутского движения. Знак имел 2 степени (золотой и серебряный) и носился как медаль на ленте.

Высшей наградой русского скаутского движения, существующей и по сей день, является учрежденный в 1924 году орден «Белого медведя». Он представляет собой профильное изображение белого медведя, стоящего на льдине, с ушком для крепления к ленте. Орден имеет две степени и вручается «за выдающиеся успехи и сверхдолжную жертвенность». Изготавливается из металла белого цвета, его размер 30x21 мм, носится на черно-оранжевой ленте: 1-й степени — на шее, 2-й степени — на груди.

Другая награда, не утратившая своего значения по сегодняшний день, — медаль «За спасение погибающего». Она круглой формы, диаметром 33 мм, с выпуклым бортиком и ушком сверху для крепления к ленте. На

аверсе медали, в центре, помещено изображение сидящего скаута. По кругу надпись: в верхней части — «Русский скаут», в нижней — «Будь готов». Реверс гладкий. Медаль имеет две степени: 1-я, серебряная (из белого металла) вручается за спасение погибающего, не смотря на опасность, и 2-я, бронзовая, — за смелость, проявленную при спасении погибающего. Носится на ленте черно-красного цвета.

Такой же по форме и рисунку Знак был выпущен в 1969 году — к 60-летию организации. Он повторяет сюжет медали, но с добавлением по краям дат: «1909/1969». Знак выполнен из белого металла, на реверсе и крепежной гайке — клейма изготовителя: «DRAGO» и «PARIS». Обратная сторона Знака — фактурная, в виде квадратов, образованных расположенными в шахматном порядке рельефными черточками. Его диаметр 26 мм (илл. 14).

После Второй мировой войны в скаутском движении получили распространение юбилейные медали, знаки отличия и значки, приуроченные к памятным датам организации. Вот описание некоторых из них:

Юбилейная медаль «В память 40-летия НОРС-ОРИОР» (1949). Медаль круглая с выпуклым бортиком и ушком сверху для крепления к ленте. На аверсе, в центре — изображение св. Георгия Победоносца, обрамленное по кругу венком, справа — из терновых веток, слева — из лавровых. Ниже изображения святого — даты: «1909—1949». Все надписи и изображение на медали рельефные. Медаль имеет две категории: бронзовую и серебряную (из белого металла). До 1949 года вручалась за заслуги. Ее диаметр 33 мм. Носится на ленте белого цвета с широкой красной полосой в центре и двумя зелеными — по краям.

Юбилейная медаль «В память 50-летия НОРС-ОРИОР» (1959). Медаль круглая, с ушком сверху для крепления к ленте. На аверсе, в центре — изображение скаутского креста, на горизонтальных лучах которого даты: «1909—1959». Крест обрамлен круглым венком. Все надписи и изображения на медали — рельефные. Реверс гладкий (илл. 15). На одном из известных автору экземпляров по центру оборотной стороны медали выбита цифра «5». Медаль имеет две категории: бронзовую и серебряную (из белого металла). С 1950 по 1959 год вручалась за заслуги. Ее диаметр 39 мм. Носится на ленте белого цвета с двумя зелеными полосами по краям.

Знак «НОРСР 1909—1959 г.» изготовлен из латуни и представляет собой щит варяжско-английской формы. Плоскость щита в центре разделена по вертикали на два покрытых эмалью поля: черное — левое и оранжевое — правое. В центре знака помещено покрытое белой эмалью изображение св. Георгия Победоносца, поражающего змея. Фигура святого повернута влево. В верхней части щита, по углам — даты: «1909» и «1959». Внизу, под изображением змея, — аббревиатура «НОРСР» («Национальная организация русских скаутов-разведчиков»). Все изображения на знаке плоские. На реверсе Знака, известного автору, выбиты клейма изготовителя: «DRAGO» и «PARIS». Такие же надписи выбиты и на



гайке крепежного винта знака. Плоскость реверса фактурная, в виде квадратов, расположенных в шахматном порядке. Размер Знака 32 x 30 мм (илл. 19).

Юбилейная медаль «В память 60-летия НОРС-ОРЮР» (1969).

Медаль круглая, с выпуклым бортиком и ушком сверху — для крепления к ленте. На аверсе, в центре — изображение горящего костра. На фоне дыма от костра — знак ОРЮР, лилия со св. Георгием в центре. В нижней части медали — надпись: «Российское разведчество». Слева вверху — даты: «1909—1969». Все надписи и изображения на медали — рельефные. Медаль имеет две категории — бронзовую и серебряную (из белого металла). С 1960 по 1969 год вручалась за заслуги. Диаметр медали 39 мм. Носится на ленте оранжевого цвета.

Юбилейная медаль «В память 70-летия НОРС-ОРЮР» (1979). Медаль круглая, с выпуклым бортиком и ушком сверху — для крепления к ленте. На аверсе, в центре, — изображение знака ОРЮР «За верность» (натянутый лук со стрелой), поверх которого наложен знак организации (лилия). В нижней части медали надпись: «О.Р.Ю.Р.», в верхней — даты: «1909—1979». Все надписи и изображения на медали рельефные. Обратная сторона гладкая, но есть экземпляры и с фактурной, шероховатой поверхностью, напоминающей рисунок ткани. Эскиз медали, так же, как и юбилейного значка, был выполнен скаутмастером С.Халафовым. Медаль имеет две категории: бронзовую и серебряную (из белого металла). С 1970 по 1979 год вручалась за заслуги. Ее диаметр 40 мм. Носится на ленте белого цвета с четырьмя голубыми полосами (илл. 16, 17).

Значок в «Память 70-летия ОРЮР» (1979) — из белого металла с эмалью, выполнен в форме крута. На его лицевой стороне изображены знак ОРЮР «За верность» (натянутый лук со стрелой) и вписанный в него знак организации (лилия). В нижней части значка надпись: «О.Р.Ю.Р.», в верхней — даты: «1909—1979». Его диаметр 27 мм. Крепится при помощи горизонтальной булавки (илл. 18).

Юбилейная медаль «В память 100-летия со дня рождения полковника О.И.Пантюхова» (1982). Медаль круглая, с выпуклым бортиком и ушком сверху — для крепления к ленте. На аверсе, в центре — профиль основателя НОРС-ОРЮР, полковника О.И.Пантюхова, с надписью по бокам: «НОРС-ОРЮР» и датами наверху: «1882 25/III 1982». Профиль обрамляет надпись по кругу: в верхней части — «Полк. Олег Иванович Пантюхов», в нижней — «Старший русский скаут». Надписи разделены виньетками в виде знака организации — лилии. Все надписи и изображения на медали рельефные. Реверс фактурный, шероховатый, в виде ткани. Медаль имеет две категории: бронзовую и серебряную



(из белого металла). Ее диаметр 39 мм. Носится на ленте русских национальных цветов — бело-сине-красной (илл. 20).

Юбилейная медаль «В память 80-летия НОРС-ОРЮР» (1989). Медаль выполнена в форме русского щита, с выпуклыми бортиками по краям аверса и ушком сверху — для крепления к ленте. На аверсе, в верхней части — надпись: «О.Р.Ю.Р.», обрамленная выпуклой рамкой. Под рамкой — даты: «1909—1989». В центре медали — два изображения: слева — знак организации (лилия), справа — особый значок ОРЮР (букет из трех цветков василька). Под изображениями знаков — дугообразная лента с надписью «Будь готов», в нижней центральной части — узелок. Реверс — фактурный, в виде ткани. Медаль имеет две категории — бронзовую и серебряную (из белого металла). Ее размеры 41x32 мм. Носится на ленте зеленого цвета с двумя белыми полосами (илл. 21).

К этому же юбилею, помимо медали, был выпущен и идентичный по форме и рисунку Знак. Известный автору экземпляр изготовлен из бронзы, имеет размеры 32x24 мм и крепится к одежде при помощи иглы с зажимом. Обратная сторона Знака фактурная, в виде ткани (илл. 22).

Юбилейный Знак «Нижний Новгород» выполнен из желтого металла в виде стилизованного щита варяжской формы с закругленной верхней гранью. В центре щита — изображение скаутской лилии, под ней — рельефное изображение православного храма и лента с призывом: «Будь готов». Вдоль верхней кромки щита надпись: «Нижний Новгород». Ниже — даты: «1945/1965». Все изображения объемные. Обратная сторона гладкая. Размер Знака 48x34 мм. Крепление — на винте (илл. 24).

Юбилейный Знак «Российское разведчество» представляет собой щит со скошенными в верхней части боковыми гранями. Выполнен из желтого металла с эмалью. Центральная часть щита разделена на четыре части-клейма. В верхних клеймах, на синем фоне, помещены изображения: слева — цифры «75», справа — знак лилии с датами «1909—1984». В нижних клеймах, на красном фоне: слева — три василька с датами «1915—1985», справа — цифры «70». В верхней части щита, на белом фоне, надпись в две строки: «Российское разведчество» и





«О.Р.Ю.Р.». Все изображения на знаке плоские. Обрамление клейм и рисунки золотого цвета. Обратная сторона гладкая. Его размер 45x35 мм. Крепится при помощи горизонтальной булавки с фиксатором (илл. 25).

Кроме описанных медалей и знаков, русские скауты выпускали значки, посвященные различным мероприятиям, которые проводила организация, например, па-



ломничеству ОРЮР в Святую землю в 1983, 1987, 1990 годах, окончанию курсов для вожаков (КДВ), курсов для руководителей (КДР) и другие.

В заключение следует сказать несколько слов о Скаутском кресте — кокарде, носимой на головных уборах. Он представляет собой Ополченский крест с выпуклым ободком по краям лучей. В его центральной части — рельефное изображение эмблемы движения, лилии. Крест изготавливался из разных материалов. Экземпляр, известный автору (позднего образца, изготовленный в США), выполнен из латуни с темным тонированием, размером 23x23 мм, с креплением на винте (илл. 23).

**Александр ОКОРОКОВ**

Фото Игоря НАРИЖНОГО.

Автор благодарит М.Блинова и С.Наумова за помощь, оказанную при подготовке данного материала.

ОБЪЯВЛЕНИЯ

Продаю картину Суханова Ф.И. 1974 г., 120 на 160, пейзаж, полотно, масло, рамка, 5000 у.е. [Sigulda@t-k.ru](mailto:Sigulda@t-k.ru)  
Телефон: 8442-735062

Продам тарелку 1811 года свадьба Наполеона предложение скидывать на [Dyshman@ukr.net](mailto:Dyshman@ukr.net)

Приобретем любую литературу по фалеристике до 1945 на русском и иностранных языках. (095) 248-05-76

Продаю русские иконы XVIII—XIX вв, а также греческие иконы XVII—XIX вв. [columb2001@mail.ru](mailto:columb2001@mail.ru)

Куплю открытки до 1917 года выпуска: женские портреты, дети, влюбленные пары, портреты А.Кавальери, художественные открытки, например автор Асти.  
665732 Братск-32 а/я 1749  
[maxvelta@rambler.ru](mailto:maxvelta@rambler.ru)

Куплю приглашения на церемонии награждения, приглашения на празднование 800-летия Москвы. Тел. 8-916-612-48-01

Продам мотоцикл ИЖ-49 1949 г. выпуска на ходу. [magdal@dngas.dp.ua](mailto:magdal@dngas.dp.ua)

Продам монеты со времен правления Юлия Цезаря и Клеопатры. По всем вопросам прошу писать на мэйл — [Johnny.B@mail.ru](mailto:Johnny.B@mail.ru)

Часы золотые женские карманные Longines конец XIX века в рабочем состоянии. Биноколь серебряный театральный. Сумочка женская серебряная. E-mail: [yasha76@mail.ru](mailto:yasha76@mail.ru)

Предлагаю приобрести план-схему карты кладов Краснодарского края и Республики Адыгея №1 по данным «Энциклопедии русского кладоискателя Юрия Харчука». Приобретем любую информацию о пропавшем в 1918—1920 гг. на Юге России золоте Кубанской рады. Ответим на все письма. 353795. Краснодарский край, ст. Ленинградская, п.о №5, а.я. 19 Харчук Юрий Иванович. Телефон (86145) 3-20-79.

Куплю: мундирные пуговицы, литературу по ним на иностранных языках. Звонить и писать в редакцию.

Продажа марок по манколистам: Россия, Земство, СССР (до 1970), Германия, США, Испания, Италия (все до 1945), страны народной демократии (до 1968). Приобретем редкости Германии и Чехословакии. 8-916-697-62-64.



# Впереди планеты всей

*Первые в мире монеты из платины были отчеканены в России почти полтора столетия тому назад.*

Самородная платина как драгоценный металл известна с древнейших времен в Египте, Эфиопии, Греции и Южной Америке, но способы ее обработки были на долгое время забыты. Первые в мире монеты из столь трудного для чеканки металла были выпущены в России в 1828—1845 годах.

Название металлу дали в XVI веке испанские конкистадоры. Платина — уменьшительное от испанского «plata» — «серебро».

Как самостоятельный металл платина была описана только в 1752 году и сразу же получила название «белого золота». В России еще в 1819 году в россыпном золоте, добытом на Урале, был обнаружен «новый сибирский металл». Затем платиновые россыпи открыли на реке Исе, что побудило известного промышленника Демидова организовать поиски платины в районе принадлежавших ему Нижнетагильских заводов. И вскоре она была выявлена в россыпи по речке Сухо-Висим. Причем добыча платины Демидову обходилась очень дешево: «не стоила она на месте и 25 копеек золотник вместе с золотом». В XIX — начале XX века Россия занимала первое место в мире по добыче этого редкого благородного металла.

1911 год стал рекордным по добыче: Россия произвела почти 93 процента всей мировой добычи платины.

Опыты над практическим использованием платины велись в Петербурге. Министр финансов и руководитель всей правительственной горнодобывающей службы Е.Ф. Канкрин в 1829 году писал: «Сперва искусство очищения всего металла в большом виде оставалось неизвестным. Наконец, в конце 1826 года обер-пробирер Соединенной лаборатории... Соболевский изобрел весьма простой, легкий и удобный способ обработки платины, посредством которого с 12 мая 1826 года по 1 ноября сего года очищено и обращено в ковкое состояние до 97 пуд. сырой платины».

В то время применялся «мокрый» способ обработки



Памятный платиновый жетон, выпущенный по случаю коронации Николая I.



платины, когда самородную или «сырую» платину (руду) растворяли в «царской водке». Осаждая хлористую платину, а затем прокаливая ее, обрабатывали получаемое вещество в так называемую губчатую платину (металлическую, в виде порошка). В этом виде платину прессовали, и раскаленные добела заготовки подвергали расковке. Но главное, под прессом сжимали губчатую, порошковую платину, именно это в описании метода Соболевского и объясняет, почему он назван «порошковой металлургией».

Такой метод получения ковкой платины натолкнул на мысль попробовать употребить ее для чеканки монет. Сначала платину использовали для памятных жетонов, посвященных коронации. Так, в 1826 году был выпущен памятный платиновый жетон по случаю коронации Николая I, на аверсе которого монограмма, увенчанная короной, а на реверсе — надпись, также увенчанная короной.

Затем было решено выпустить монеты из «чистой уральской платины», как было указано на их оборотной

стороне. Были отчеканены монеты достоинством в 3, 6 и 12 рублей. Почти четырнадцать тонн «демидовской» платины ушло на изготовление «платиновых дулонов» (шестирублевиков), «кваторуплей» (монет достоинством в 12 рублей) и трехрублевиков.

Введение двенадцатикратного принципа в десятичную русскую монетную систему объясняется случайными обстоятельствами. Во-первых, соотношением тогдашних цен платины и серебра, во-вторых, размером, избранным для платиновых монет. Платиновый кружок, равный по размеру серебряному рублю, стал двенадцатирублевой монетой, равный полтине — шестирублевой равной четвертаку — трехрублевой.

В указе от 24 апреля 1828 года отмечалось, что «между сокровищами хребта Уральских гор открыта и платина, которая пред сим находилась почти исключительно в Южной Америке. Для удобнейшего сбыта сего драгоценного





Платиновые монеты достоинством 3, 6 и 12 рублей.

металла желательно ввести употребление онаго для монет».

Чеканка платиновых монет началась в 1828 году. Номинал первой монеты был 3 рубля. В 1829 году была отчеканена монета номиналом 6 рублей, а в 1830-м — номиналом 12 рублей. Выпуск таких монет был большой победой русских металлургов, которые сумели изготовить из тугоплавкой платины монетные кружки, чего не смогли сделать до этого на Западе. Так мы оказались «впереди планеты всей...»

Для чеканки платиновых монет в 1828—1845 годах использовалась самородная уральская платина, не очищенная от примеси сопутствующих элементов (осмия, палладия, иридия и других), в связи с этим надпись на реверсе таких монет «...ЧИСТОЙ УРАЛЬСКОЙ ПЛАТИНЫ» следует понимать только как свидетельство об отсутствии в металле легирующих присадок.

### Тиражи платиновых монет императорской России (1828—1845) по годам выпуска

Год выпуска	Тираж		
	3 рубля	6 рублей	12 рублей
1828	20 023		
1829	43 449	828	
1830	106 026	8 610	119
1831	86 500	2 784	1 463
1832	65 767	1 502	1 102
1833	84 540	302	255
1834	90 972	11	11
1835	138 504	107	127
1836	43 752	11	11
1837	46 303	253	53
1838	48 512	12	12
1839	2	2	2
1840	1	1	1
1841	16 921	170	75
1842	145 578	121	115
1843	172 335	127	122
1844	214 504	4	4
1845	50 002	2	2

Всего за 18 лет было отчеканено: монет номиналом 3 рубля — 1 371 691 штука, номиналом 6 рублей — 14 847 штук и номиналом 12 рублей — 3 474 штуки. Как видно из этих данных и приведенной в тексте таблицы, последний номинал встречается реже, особенно монеты 1839—1840 годов, когда было отчеканено по одной (1840 год) и по две (1839 год) монеты каждого номинала. Причем комплект 1840 года был куплен известным нумизматом, графом Толстым непосредственно у Монетного двора Санкт-Петербурга.

Платиновые русские монеты — единственные в своем роде, так как выпускались сравнительно долгое время и были предназначены для реального обращения. В наше время платиновые монеты — это либо оттиски редких монет для продажи коллекционерам, либо выпуски памятных монет.

В 1846 году чеканка платиновой монеты была прекращена, хотя к этому времени добыча уральской платины составила 32 000 кг, из которых в монету было перечеканено 14 669 кг. В 1846—1847 годах платина не добывалась, а в дальнейшем производилась в ничтожных количествах.

Почему же была прекращена чеканка платиновых монет? Лучше всего это объяснил не нумизмат. В своей работе «Глава о деньгах» Карл Маркс отметил: «...платина не имеет подходящего цвета: сплошь серая (металлическая копоть); слишком редкостна..., всегда в самородках, ...не плавится при весьма высокой температуре».

Платина до сих пор остается довольно редким металлом, а в то время она добывалась практически только в России и в Колумбии, поэтому значения международных денег приобрести не могла. Определенную роль играла и традиция: в течение 2 500 лет платины среди монетных металлов не было, люди к ней относились с опаской, боясь, что при выявлении месторождений платины в других странах она может обесцениться. Сыграла свою роль и сравнительная невыгодность чеканки для Монетного двора. Так, затраты на изготовление трехрублевой монеты составляли (кроме стоимости металла) 98 копеек, или 33 копейки на один рубль, а затраты на изготовление золотой пятирублевой монеты — меньше копейки на один рубль.

Кроме того, появилось опасение, что вследствие возможного понижения цены на платину появится большое количество поддельной платиновой монеты.



Поэтому 22 июня 1845 года «для приведения нашей монетной системы в совершенную стройность» было признано «за благо прекратить вовсе чекан платиновой монеты».

В течение полугода платиновая монета была изъята из обращения, на руках ее осталось на сумму 883 212 рублей. Интересно, что это не породило ажиотажа, и случаев сокрытия платины в качестве «сокровища» не наблюдалось. Это позволило правительству без особых усилий изъять почти всю монету, изготовленную из этого металла, и заменить ее золотой и серебряной. Громадное количество платины, скопившейся на Петербургском монетном дворе частью — в виде монеты, частью — в необработанном виде (по разным данным, от 11 500 до 32 000 пудов), было продано английской фирме Джонсон, Маттэ и К<sup>о</sup>. В результате Англия, не добывая ни одного грамма платины, долго была монополистом в этой отрасли. Кстати, эта фирма существует до сих пор.

На этом закончился первый в мире опыт выпуска платиновых монет, и не где-нибудь за кордоном, а в матушке России. Имперские платиновые монеты стали редким нумизматическим памятником.

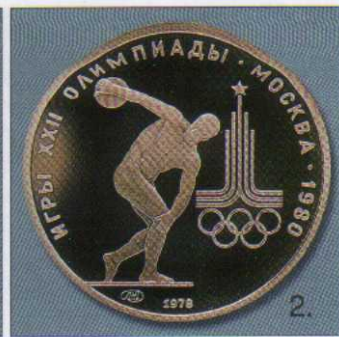
В настоящее время старые российские платиновые монеты, хотя и выставляются регулярно на нумизматических аукционах, достаточно редки. Особенно редки монеты, выпущенные в незначительных количествах (см. таблицу тиражей). На 50-м, юбилейном нумизматическом аукционе Объединенного банка Швейцарии (UBS Gold and Silver Auction 50), проходившем осенью 2001 года в Базеле, была продана очень редкая платиновая монета номиналом 12 рублей выпуска 1839 года. При стартовой цене этого лота (№ 36) — 40 тыс.— 50 тыс. швейцарских франков (CHF), или \$22 тыс.—27,5 тыс., монета была продана за CHF 110 тыс., или почти \$60,5 тыс.

На последовавшем сразу же за этим, 51-м аукционе UBS Gold and Silver Auction, были проданы монеты номиналом 3 (лот 1755) и 6 (лот 1754) рублей 1839 года за CHF 38 тыс. и CHF 71 тыс. соответственно. Причем, в эту стоимость не включено вознаграждение аукционера (15%) и налог (7,6%). Таким образом, одному из российских коллекционеров полный годовой комплект из трех платиновых монет 1839 года обошелся почти в \$148 тыс. при стартовой цене \$33 тыс.

На этих аукционах было продано еще несколько имперских платиновых монет. Так, платиновая монета номиналом 6 рублей 1842 года (лот 1757) была продана за CHF 29 тыс. (\$16 тыс.), а монета номиналом 12 рублей 1841 года (лот 1756) продана за CHF 40 тыс. (\$22 тыс.).

К чеканке платиновых монет у нас вернулись почти через 150 лет.

3 октября 1974 года Международный олимпийский комитет на сессии в Вене назвал Москву местом проведения Игр XXII Олимпиады. В процессе подготовки к Олимпиаде, по инициативе оргкомитета игр, Министерства финансов СССР и Внешторгбанка СССР, была разработана и осуществлена большая «монетная» программа. Одной из ее целей была популяризация олимпийских идеалов мира и спорта, другой — сбор средств на финансирование мероприятий спортивного праздника.



1. Олимпиада-80 (эмблема Олимпиады).  
2. Олимпиада-80 (дискобол).  
3. Олимпиада-80 (античные колесницы).  
4. Олимпиада-80 (античные бегуны).



Проект советской олимпийской программы предусматривал выпуск, среди прочих, платиновых монет достоинством 150 рублей. Программа сразу привлекла внимание нумизматов. Такой интерес вполне объясним: впервые в олимпийских монетных программах намечался выпуск платиновых монет. И наконец, монеты достоинством от рубля и выше впервые в советской практике чеканились с соблюдением высшего монетного международного стандарта proof (технология изготовления монет с зеркальной поверхностью и матированной гравюрой).

Платиновые монеты достоинством 150 рублей пяти типов по лицевым сторонам выпущены Ленинградским монетным двором. Сюжеты связаны с историей Олимпиад древности. XXII Олимпиада стала историей. А в коллекциях нумизматов остались памятные монеты — замечательные создания медальерно-монетного искусства. Начиная с 1988 года, чеканка монет из платины приобрела регулярный характер.

В 1993 году в серии «Олимпийский век России» была выпущена платиновая монета, посвященная первому участию русских во II Олимпийских играх в Париже. На платиновой монете расположены рельефные изображения двух наездников — участников II Олимпийских игр от России на фоне Эйфелевой башни в Париже, слева от них — эмблемы Российского олимпийского комитета, по окружности — надписи: сверху — «Олимпийский век России», внизу — «Первое участие. Париж».

В том же году была выпущена монета, посвященная композитору Игорю Федоровичу Стравинскому (1882—1971), одному из самых ярких композиторов в современной музыке. На монете расположено рельефное изображение И.Ф.Стравинского на фоне сцены из балета «Петрушка».



1. М.Врубель (на фоне картины «Демон сидящий»).
2. Сражение на реке Неве. 1240 год.
3. Слово о полку Игореве. 1185 год.
4. Отечественная война 1812 года.
5. Иоанн Вениаминов — миссионер и просветитель.
6. Чесменское сражение.



Знаменитому русскому художнику Михаилу Александровичу Врубелю (1856—1910) посвящена монета, выпущенная в 1994 году. На ней — портретное изображение М.А.Врубеля на фоне фрагмента его картины «Демон сидящий», ниже — изображения палитры и кистей, идентифицирующие эту серию монет, и надписи по окружности: вверху — «Россия и мировая культура», внизу — «М.Врубель».

Почти за восемь лет эмиссии было выпущено 27 памятных платиновых монет различных типов (см. таблицу «Платиновые монеты СССР и Российской Федерации 1977—1995 годов»). Пять монет, посвященных XXII Олимпийским играм в Москве, были повторены, но в другом качестве изготовления («UNC»), чем основные номера этих монет по каталожному списку. Таким образом, полная, тематически законченная коллекция платиновых монет СССР и Российской Федерации 1988—1995 годов насчитывает 32 монеты.

Большинство платиновых монет выпущено номиналом

150 рублей, их диаметр 37 мм, масса драгоценного металла в чистоте 15,55 грамма. Выпускались монеты номиналом 50 и 25 рублей. Все они изготовлены из платины 999 пробы (на них есть соответствующая надпись: Pt 999).

Все платиновые монеты можно объединить в следующие четыре группы: историческая (8 штук), географическая (4 штуки), балетная (9 штук) и олимпийская (6 штук). Большинство монет вышло в сериях: «Русский балет», «500-летие единого Русского государства», «250 лет открытия Русской Америки», «Первое русское кругосветное путешествие», «Первая русская антарктическая экспедиция», «Олимпийский век России», «Вклад России в сокровищницу мировой культуры». Однако с 1996 года выпуск памятных платиновых монет был приостановлен. Последней монетой стала платиновая стопятидесятирублевка, посвященная сражению русских воинов со шведскими рыцарями на Неве в 1240 году. Монета была выпущена в серии «1000-летие России. Александр Невский».

Как и в случае с прекращением выпуска палладиевых монет в России (см. статью «Короткий век российских палладиевых монет» в № 5 (7) журнала за 2003 год), нумизматам представилась прекрасная возможность собрать полную коллекцию памятных монет из платины, которая может считаться тематически завершенной.

Не у всех собирателей современных памятных монет есть возможность приобрести монеты из платины из-за высокой «металлической» составляющей цены на этот нумизматический материал. К тому же полный комплект не так просто и подобрать в настоящее время. Если большинство платиновых монет выпускалось достаточно большими тиражами, то незначительное количество (от 750 до 900 экземпляров) монет балетной серии ограничило возможное количество полных комплектов числом всего лишь 750!

Высокая же цена на платиновые монеты имперского периода делает коллекционирование российской монетной платины еще более трудным и дорогим занятием. Существуют и подделки платиновых монет. Причем качество многих фальшивок довольно высокое, поэтому имперскую платину без экспертизы или соответствующих гарантий от продавца приобретать не следует. За рубежом частично можно видеть имперские трехрублевки подозрительно высокого, современного качества. Есть такой полированный трехрублевик 1828 года и в моей коллекции, но... для образца.

Если говорить не о нумизматической составляющей стоимости платиновых монет, а о металлической, то и здесь есть много интересного. В последние десять лет платина прочно удерживала статус твердой валюты. И хотя цена тройской унции колебалась от \$430 в 1995 году до \$400 в 1996-м, после 1996 года общая тенденция к росту цены на этот драгоценный металл сохранялась.

В последующие годы возрастали инвестиционная привлекательность и спрос на крупные и мини-слитки платины. Выросли продажи монет из этого металла. В сентябре 1996 года вступило в силу законодательство, позволяющее Монетному двору США выпускать платиновые монеты, в связи с чем в начале 1997 года на рынке появилась партия «платиновых орлов», выпущенных в ограниченном количестве.



В сентябре 1997 года цена на палладий, другой металл платиновой группы, упала до самой низкой отметки за предыдущие три года — \$116,5. Цена же платины в эти годы колебалась в пределах \$370—430.

Март 2003 года был отмечен небывалым ростом цен на платину. Так, 10 марта на нью-йоркской товарной бирже цена апрельского фьючерса по платине составила \$703 за тройскую унцию (31,1035 г), подскочив по сравнению с февралем почти на двадцать долларов. В последний раз унция платины стоила \$700 только 23 года назад. И хотя текущая цена унции платины снизилась 20 марта до «дьявольского уровня» в \$666 за унцию, рекордное, в общем, повышение цен на этот металл связывают с сохраняющейся геополитической не-

стабильностью и грядущим повышением спроса со стороны автомобильной промышленности. Одной из причин подорожания платины специалисты считают и рост благосостояния населения Китая, где высокопробный платиновый сплав считается классическим материалом для ювелирных изделий с драгоценными камнями. При этом цена палладия продолжала падать и в середине апреля достигала уровня в \$168 за унцию. Цены на золото также активно реагировали на войну в Ираке, изменяясь в пределах \$380—320 за унцию.

Дмитрий Ушаков

Фотографии монет из собственной коллекции предоставлены автором.

## Платиновые монеты СССР и Российской Федерации 1977—1995 годов

номер п/п	год выпуска	номинал	описание, качество (по умолчанию — качество изготовления монет PROOF)	тираж
1	1977	150 руб.	Эмблема XXII Олимпийских игр. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве»	24 160
	1977	150 руб.	Эмблема XXII Олимпийских игр. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве». UNC	9 910
2	1978	150 руб.	Дискобол. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве»	19 853
	1978	150 руб.	Статуя дискобола. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве». UNC	13 403
3	1979	150 руб.	Два античных борца в схватке. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве»	18 978
	1979	150 руб.	Два античных борца в схватке. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве». UNC	13 578
4	1979	150 руб.	Две античные колесницы. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве»	17 078
	1979	150 руб.	Две античные колесницы. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве». UNC	9 728
5	1980	150 руб.	Два античных бегуна. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве»	12 870
	1980	150 руб.	Два античных бегуна. Серия «XXII Олимпийские игры в Москве». UNC	7 820
6	1988	150 руб.	Слово о полку Игореве. 1185 год. Серия «1000-летие древнерусской литературы»	16 000
7	1989	150 руб.	Стояние на Угре. 1480 год. Серия «500-летие единого Русского государства»	16 000
8	1990	150 руб.	Полтавская битва. 1709 год. Серия «500-летие единого Русского государства»	16 000
9	1990	150 руб.	Бот «Святой Гавриил». 1732 год. Капитан М.Гвоздев. Серия «250 лет открытия Русской Америки»	6 500
10	1991	150 руб.	Отечественная война 1812 года. Серия «500-летие единого Русского государства»	16 000
11	1991	150 руб.	Иоанн Вениаминов — миссионер и просветитель. Серия «250 лет открытия Русской Америки»	6 500
12	1992	150 руб.	Чесменское сражение. Серия «Эпоха просвещения. XVIII век»	3 000
13	1993	50 руб.	Первое участие. II Олимпийские игры. Париж. Серия «Олимпийский век России»	7 500
14	1993	150 руб.	Английская набережная. Серия «Первое русское кругосветное путешествие 1803—1806»	2 500
15	1993	25 руб.	Балерина. Серия «Русский балет»	750
16	1993	50 руб.	Балерина. Серия «Русский балет»	750
17	1993	150 руб.	Балерина. Серия «Русский балет»	750
18	1993	150 руб.	И.Ф.Стравинский (на фоне сцены из балета «Петрушка»). Серия «Россия и мировая культура»	3 000
19	1994	25 руб.	Балерина (тип 50 руб. 1993 года). Серия «Русский балет»	900
20	1994	50 руб.	Балерина (тип 100 руб. 1993 года). Серия «Русский балет»	900
21	1994	150 руб.	Балерина. Серия «Русский балет»	900
22	1994	150 руб.	М.Врубель (на фоне картины «Демон сидящий»). Серия «Вклад России в сокровищницу мировой культуры»	3 000
23	1994	150 руб.	В антарктических водах. Серия «Первая русская антарктическая экспедиция 1819—1821»	4 000
24	1995	25 руб.	Танцовщик. Серия «Русский балет. «Спящая красавица»	900
25	1995	50 руб.	Танцовщик. Серия «Русский балет. «Спящая красавица»	900
26	1995	150 руб.	Танцовщик. Серия «Русский балет. «Спящая красавица»	900
27	1995	150 руб.	Сражение на Неве. 1240 год. Серия «1000-летие России. Александр Невский»	3 000



# Подделки античных монет на российском рынке

**М**онеты подделывали во все времена: одни во вред казне, другие — коллекционерам. Отличить подлинную античную монету от подделки, порой, очень непросто. Даже в музейных коллекциях допускается до 10% фальшивых монет. Профессионал может отличить подделки от подлинников только по особым признакам. В то же время на некоторых монетах отсутствуют как признаки подлинности, так и подделки. В таком случае даже опытный коллекционер откладывает эти экземпляры в сторону и говорит: «Я сомневаюсь». И все же есть несколько довольно надежных признаков, по которым определяется подлинность античных монет.

## Пatina.

На бронзовых и медных монетах «родная» патина — зеленая (малахит, карбонат меди), коричневая (окись меди), или в виде красноватых бляшек (закись меди), достигающих 2-х мм в толщину. При десятикратном увеличении видна кристаллическая структура патины. Новодельная патина наводится с помощью серы (черная) или соды (монета приобретает коричневый оттенок). Чтобы получить «почти родную» патину требуются сложные технологические процессы и время, а фальшивая монета должна стоять, с одной стороны, достаточно дорого, чтобы окутиться, а с другой — дешево, чтобы быстро разойтись.

На серебряных монетах «родная» патина черная или коричневая, но их часто чистят до первоначального блеска, и поэтому серебряные монеты приходится отличать по другим признакам. Искусственную патину на серебряных монетах наводят чернением серой или йодом.

## Чекан.

В античности монеты чеканили из литых шариков. Металл, использовавшийся для чеканки монет, особенно бронза, был вязкий, и при ударе на нем, по краям, образовывались характерные трещины, а внутренняя его структура менялась: он становился как бы слоеным, как при выветривании, что хорошо видно на изломе, особенно у серебряных монет. Гурт чеканных монет неровный, как бы растрескавшийся.

Фальшивые монеты — обычно литые. С восковой копии делают две половинки — формы аверса и реверса, затем их соединяют, а в оставленное отверстие — литник — заливают металл. В результате на гурте сохра-

няется шов от форм и след от литника, которые спиливают напильником. Их следы обнаружить несложно. На поле монеты образуются раковины от пузырьков воздуха, видные даже при десятикратном увеличении. Если при чеканке поле и буквы образуют в рельефе прямой угол, то у литых, особенно бронзовых, монет, угол закругленный. У серебряных монет этот признак выражен слабее, а золотые монеты — и подлинные, и фальшивые в идеальном состоянии практически неотличимы без структурного анализа металла.

Штамп для чеканки одной фальшивой монеты резать сложно, дорого и совершенно невыгодно для изготовления подделки, а чеканить несколько тождественных монет непозволительно, так как появление на рынке одинаковых подлинных древних монет маловероятно, и продать их «тираж» будет затруднительно. Тем не менее, на нумизматическом рынке в середине 1990-х годов появились крайне редкие бронзовые монеты с дефектами чеканки (двойной удар или непропечатка одной стороны). Они были из древнего металла, со следами «родной» патины и первая их партия была раскуплена по баснословной цене. Коллекционеры очень не любят хвалиться своими находками, но вскоре выяснилось, что существуют тождественные раритеты. Тогда нумизматы собрались, сопоставили свои приобретения, и выяснилось, что одинаковых «раритетов» — не менее десяти. Их чеканили новыми штампами на подлинных древних монетах, поэтому они несли на себе признаки подлинности. Но это — редкий случай.

Фальшивки, к сожалению, всегда присутствуют на рынке, однако их существование не должно отпугивать коллекционера от собирания античных монет. Эти монеты, даже не самой лучшей сохранности, обладают особым ароматом старины, ощущение которого будоражит воображение и начинающего, и зрелого нумизмата, побуждает его к новым поискам и находкам. В процессе собирания коллекции нумизматы научаются достаточно легко определять фальшивые монеты более, чем в половине случаев. Для определения еще трети необходимы глубокие знания истории и технологии монетного производства, ну а 10-20 %, которые, по мнению специалистов, присутствуют в музейных коллекциях, пусть останутся для экспертов будущих поколений.

Василий Флоренский



## Серебряные монеты



Подлинная монета императора Максимиана (235—238 гг.).  
У изображения углы и границы острые, не запылившие.



Поддельная монета императора Максимиана (235—238 гг.)  
с трещинами по краям, почти неотличимая от подлинной. Однако  
при увеличении видно, что на аверсе мантия императора сглаженная,  
а на реверсе под креслом богини след — литника и на поле пузырьки.



Подлинная монета императора Максимиана (235—238 гг.).  
Внизу монета обломана, видны острые края.



Подлинная монета императора Гордиана III (238-244 гг.)  
На изломе острые углы, видна слоистость металла.

## Бронзовые и медные монеты



Подлинная монета императора Калигулы (37—41 гг.).  
Края не ступлены, контуры букв резкие. На аверсе коррозионные  
каверны, заполненные красными бляшками закиси меди.



Поддельная монета императора Калигулы. На аверсе искусственные  
выбоины, имитирующие коррозионные каверны, волосы «залиты»  
металлом, вверху монеты — след от ступленного литника.  
На реверсе расплывчатые надпись «VESTA» и фигура.



Подлинная монета императора Гордиана III (238—244 гг.).  
Края не ступлены, неровные и с трещинами.



Поддельная монета императора Гордиана III. Гурт опилен  
и закруглен. Изображения и буквы сглаженные, расплывчатые.



# Крылатые легенды

*Коллекционированию старых самолетов, способных не только безмолвно стоять в тишине музейных ангаров,*



*но и летать так, словно они только что созданы, уже не один десяток лет.*



Сейчас трудно определить, когда началось это увлечение «летающими ветеранами». Достаточно сказать, что еще двадцать лет назад в летном состоянии находилось немало аппаратов времен Второй мировой войны. По мере того как их становилось все меньше, желание обладать хотя бы одним старым самолетом лишь усиливалось и в настоящее время, похоже, угасать не собирается. Растет и количество энтузиастов, собирающих старые самолеты.

В отличие от коллекционеров автомобилей, мотоциклов и даже танков собиратели самолетов сталкиваются со значительно более сложными техническими задачами: даже малая неисправность в двигателе или управлении летательного аппарата может привести к катастрофе. Поэтому коллекционеры самолетов — это люди не только обеспеченные, но и обладающие определенным темпераментом, практическими знаниями и способностями. Как правило, они не только собирают, реставрируют и содержат своих любимцев в идеальном состоянии, но и сами на них летают.

В коллекции исторических самолетов может быть от одного до нескольких десятков экземпляров таких раритетов. Конечно, не все они летают, некоторые, особенно редкие, настолько ветхие, что поднимать их в воздух опасно, и они хранятся как музейные экземпляры. Впрочем, при хранении в одном авиационном ангаре с летающими машинами и те, что «стоят на приколе», как бы пропитаны духом воздушной стихии и воспоминаниями о былых полетах.

Стоит особо отметить, что в этом необыкновенно романтичном увлечении коммерческая сторона вопроса, как правило, отходит на второй план. Коллекционерами движет чувство патриотизма в самом возвышенном его понимании, ибо собиратели самолетов в любой стране прояв-

ляют интерес прежде всего к образцам национальной техники, тем самым поддерживая историю своей культуры, своей Родины.

Во всем мире исторические самолеты традиционно принимают участие в различных авиационных праздниках и шоу, при этом их владельцы выполняют функции не только пилота, но и механика и инженера. «Летающие ветераны» часто снимаются в исторических фильмах, причем вовсе не нужно быть знатоком, чтобы при просмотре киноленты отличить натуральные съемки от эффектной, но тем не менее, лубочной компьютерной графики.

Коллекционирование самолетов — достаточно распространенное явление в технически развитых странах с богатой авиационной историей. Особенно им увлекаются в Англии и США, меньше — в Германии и Франции. При этом следует отметить, что людей, вовлеченных в это хлопотное занятие, довольно много. Например, в Англии более 400 музеев и частных коллекций, в каждой из которых от одного до нескольких десятков экземпляров самолетов. Один из наиболее известных авиационных центров — Даксфорд, где ежегодно проходит три представительных авиашоу с участием самолетов-ветеранов. Не менее массово и помпезно выглядят авиационные шоу в Бегенхилле и Фарнборо.

Собирателям летающей техники интересны как небольшие учебные бипланы, так и многомоторные пассажирские лайнеры. Они организуют не только показательные полеты с участием старых машин, но и устраивают захватывающие воздушные гонки.

Общество коллекционеров и реставраторов авиатехни-

*Группа И-16 и И-153 в одном строю на авиационном шоу в г. Ванак, Новая Зеландия. 2000 г.*



ки отлично информировано обо всех новостях, происходящих в этом своеобразном обособленном мире.

Говоря об особенностях этого вида коллекционирования, следует отметить, что предпочтение отдается самолетам периода Второй мировой войны. Особенно ценятся истребители, однотипные с теми образцами, на которых летали известные летчики-асы. Менее распространены самолеты периода Первой мировой войны и эры освоения реактивной авиации. Это — действительно полноценные раритеты, до настоящего времени они практически не сохранились. Реактивные машины обладают более сложными летными характеристиками, и интерес к ним проявляют, как правило, бывшие летчики, в свое время летавшие на них.

Пополнение коллекций историческими самолетами продолжается по сей день. Конечно, теоретически существует возможность обнаружить в каком-нибудь заброшенном авиационном ангаре старый летательный аппарат, пусть и в поврежденном состоянии, но следует признать, что, хотя байки подобного рода и популярны в среде коллекционеров, вероятность такой находки чрезвычайно мала. Более реально найти аварийный самолет или его обломки в заброшенных, труднодоступных местах, на дне озер и в толще болот. Вязкая болотистая почва, преграждающая доступ кислорода к фрагментам разбитых машин, вполне надежно консервирует их и позволяет впоследствии полноценно использовать. Районы возможного обнаружения обломков самолетов во всем мире хорошо известны и посещаемы. Особой популярностью пользуется Русский Север, глухие леса Карелии, Мурманской, Новгородской, Ленинградской, Тверской областей, где во время Великой Отечественной войны проходили ожесточенные воздушные бои.

Поисковые отряды энтузиастов-авиаторов по сей день находят там останки авиатехники. Встречаются советские и «ленд-лизские» машины, однако наибольший интерес и ценность представляют немецкие самолеты, поскольку западные коллекционеры охотно их приобретают и вполне адекватно оплачивают. Понятно, что правая сторона вопроса, проблемы транспортировки и вывоза таких находок из России — весьма трудное дело.

После приобретения такого самолета начинается сложный и длительный процесс его воскрешения из небытия, превращения деформированных и покореженных обломков в полноценную летающую машину.

В России в настоящее время работает ряд предприятий, которые занимаются восстановлением почти полностью утраченных самолетов. Среди них компания «Авиареставрация», которая в настоящее время в сотрудничестве с Акционерным обществом «Русавиа» претворяет в жизнь ряд интереснейших проектов. Все началось еще в конце 1980-х годов с поисков аварийных машин, сбора технической информации, формирования коллектива единомышленников и специалистов. Компания была организована в начале 1990-х годов при участии новозеландского коллекционера Тима Уоллиса для восстановления истребителей конструкции Н.Н.Поликарпова. Тим Уоллис, владелец неплохой коллекции старых боевых самолетов периода Второй мировой войны, хотел тогда приобрести известные советские истребители И-16 и И-153. Когда выяснилось, что ни одного экземпляра таких самолетов в России



Группа истребителей И-16.



Восстановленный до летного состояния боевой истребитель И-16 (тип 24) с бортовым номером «34».



Восстановленные истребители И-153 «Чайка» периода Великой Отечественной войны с различной защитной окраской.





Восстановленный боевой биплан И-15 бис. 1930-е гг.



Подъем двигателя АМ-38, пролежавшего более 50 лет на дне лесного озера.



Специалисты осматривают центральную часть фюзеляжа аварийного самолета МиГ-3 после его доставки в Москву.

не сохранилось, неутомный Тим предложил восстановить их из найденных обломков и финансировал всю работу от начала и до конца. На длительном пути от дерзкой задумки до первого полета пришлось преодолеть немало трудностей. На севере Карелии и в Мурманской области были организованы тщательные поиски поврежденных И-16 и И-153. В архивах, музеях и на предприятиях авиапромышленности удалось найти большую часть технической документации, затем пришлось восстановить многие технологические приемы и практику постройки самолетов того времени. Недостающие чертежи восстановили по имеющимся фрагментам аварийных машин. В качестве силовой установки применялись звездообразные двигатели воздушного охлаждения АШ-62ИР, используемые на самолете Ан-2. Этот двигатель является современным вариантом еще довоенного М-62, который устанавливался на И-16 и И-153. Он полностью ему соответствует по весу (около 600 кг) и мощности (1000 л.с.).

Всего предприятие восстановило шесть летающих монопланов И-16 и три полуторая И-153 «Чайка», полностью соответствующих своим историческим оригиналам. Эта кропотливая работа, объединившая десятки людей, началась в 1992 году и завершилась в 1998-м. Уже первое появление в воздухе этих крылатых легенд с красными пятиконечными звездами на крыльях и фюзеляже вызвало большой интерес в авиационном мире, огромное количество положительных оценок и публикаций в специализированных журналах. На сегодняшний день все эти самолеты успешно летают, они неоднократно с огромным успехом принимали участие в авиационных шоу в Новой Зеландии и США.

В 2001 году был доведен до летного состояния поликарповский истребитель периода 1930-х годов И-15 бис, который был эффектно показан на аэрокосмическом салоне МАКС-2001 в подмосковном Жуковском. С этого момента сотрудничество с Акционерным обществом «Русавиа» стало более тесным. Оно взяло на себя множество проблем, связанных с финансированием и правовым обеспечением проведения демонстрационных полетов на территории России. В 2002 году был подготовлен второй экземпляр И-15 бис, который в августе того же года украсил своими полетами программу гидроавиасалона в Геленджике.

Первый экземпляр И-15 бис приобрел коллекционер из США, однако и в России начали проявлять интерес к историческим самолетам. Второй экземпляр И-15 бис нашел своего покупателя на родине и в настоящее время базируется на аэродроме «Ржевка» под Санкт-Петербургом. Общество «Русавиа» проявило серьезный интерес к восстановлению летного экземпляра двухместного варианта И-15 бис, так называемого ДИТ (Двухместный истребитель тренировочный). О полноценных коллекциях говорить пока рано, однако тот факт, что два летающих раритетных полуторая остаются на родине, вселяет уверенность и определенные надежды.

В 2001 году руководство «Русавиа» предложило новый, сложный и амбициозный проект по восстановлению летающего истребителя МиГ-3. Ни одного экземпляра этого легендарного самолета, представляющего большой коллекционный интерес, на сегодняшний день, к сожалению, не сохранилось. В экспозиции музея ВВС в Монино



имеется полноразмерный макет МиГ-3 тридцатилетней давности — тогда возможности изготовления были далеки от совершенства, да и требования к макету предъявлялись невысокие.

Поначалу идея восстановления МиГ-3 казалась нереальной и практически неразрешимой. Тем не менее сегодня самолет уже приобретает вполне реальные очертания. Благодаря тесному сотрудничеству с Центральным музеем Вооруженных Сил, с музеем ВВС в Монино, музеем Великой Отечественной войны на Поклонной горе в Москве, Министерством культуры и Министерством обороны России решаются многие вопросы, начиная от определения мест поиска фрагментов и заканчивая оформлением юридических документов.

На первом этапе продвижения проекта были проведены полноценные работы по поиску и подъему аварийных машин на севере России. Поисковые группы, обследовав десятки предполагаемых мест падения самолетов, обнаружили шесть аварийных «мигов» и их фрагменты!

Особой проблемой для поисковиков является точное определение принадлежности самолетов к тому или иному полку и эскадрилье, в которых на них летали. При нахождении останков летчиков делается все возможное для установления их имен, поиска родственников и проведения официального захоронения. Эту работу ведут участники поисковых групп и члены Федерации авиареставраторов России в Центральном архиве Министерства обороны. Сейчас особенно важно точно установить имена летчиков, погибших в борьбе за свободу нашей страны.

Из шести поднятых аварийных машин при реставрации летного МиГ-3 удалось использовать до половины оригинальных частей планера, мотоустановки и оборудования. Это обстоятельство оказалось весьма важным при воссоздании технической документации на самолет, так как выяснилось, что большинство чертежей МиГ-3 безвозвратно утрачено. Специалисты «Авиареставрации» проделали огромную подготовительную работу, благодаря которой удалось восстановить полноценный планер самолета с системами управления, шасси и оборудованием.

Самой трудноразрешимой оказалась проблема воссоздания силовой установки. МиГ-3 оснащались двигателями АМ-35 и АМ-38, которые в настоящее время стоят лишь на нескольких стареньких, ветхих экземплярах. Естественно,



Изготовленные своими руками деревянные фюзеляжи самолетов МиГ-3.

но, эти двигатели не в рабочем состоянии, и проблема их оживления архисложна, а надежда на успех мала. На определенном этапе развития проекта возникла идея использовать двигатели аварийных самолетов, поднятых из болот. Причем дополнительным плюсом является возможность использования двигателей АМ-38, установленных на штурмовиках Ил-2,



которые чаще встречаются при поисковых работах. Уникальная деятельность по восстановлению двигателей аварийных машин в течение последнего года проводится с участием специалистов ЦИАМ, «Авиареставрации» и «Авиационно-реставрационной группы».

Первый такой АМ-38 прошел пробные запуски на стенде ГосНИИЭРАТ ВВС в январе 2003 года, сейчас продолжается его дальнейшая доводка до рабочего состояния.

Хочется верить, что усилия энтузиастов, восстанавливающих отечественную боевую технику, не останутся лишь эпизодом в истории России, но будут способствовать возрождению самосознания наших людей, напоминая о силе русского оружия и славных боевых традициях, заложенных предками.

**Михаил МАСЛОВ**

Иллюстрации предоставлены автором.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Несмотря на очевидную уникальность, коллекционирование исторических самолетов в современной России — реальность. Наконец их стали рассматривать исключительно как исторические раритеты, а вопросы идеологии отходят на второй план. Однако все еще остается немало застарелых проблем, сдерживающих создание подобных исторических коллекций.

В России по-прежнему отсутствует правовое обеспечение всех этапов такой деятельности, начиная с поисков разбитой техники и заканчивая подготовкой к полетам на восстановленных самолетах. До сих пор не решен вопрос собственности на найденные объекты (элементы не только самолетов, но и любой техники, особенно военной). В частности, фрагменты найденного самолета с легкостью могут быть сданы в утиль, власти не проявляют к ним никакого инте-

реса. В то же время, когда эти фрагменты используются в процессе реставрации, возникает большое количество правовых и юридических проблем. По завершении реставрации очень сложно получить право на полеты, так как Воздушный кодекс Российской Федерации несовершенен и по-прежнему ориентирован на военно-воздушные силы и крупных авиане перевозчиков.

В авиационном коллекционировании очень важна возможность обмена и выгодной продажи каких-либо фрагментов самолетов. Хотя закон о вывозе культурных ценностей и существует, вывезти что-либо из России весьма сложно. Эти трудности по-прежнему мешают осуществлению перспективных и интересных проектов.

**Александр МАТЮГИН**



## Авторы этого номера

- Валерий Блинов**, коллекционер  
**Илья Боровиков**, руководитель отдела русской иконы антикварно-аукционного дома «Гелос»  
**Антон Васильев**, журналист  
**Ольга Власова**, заведующая Музеем народного искусства им. С.Т.Морозова  
**Алексей Деднев**, коллекционер  
**Михаил Дубровин**, старший научный сотрудник ГосНИИ реставрации Минкультуры РФ  
**Андрей Зимин**, эксперт, руководитель отдела коллекционных вин антикварно-аукционного дома «Гелос»  
**Светлана Коварская**, старший научный сотрудник Музея-заповедника «Московский Кремль»  
**Владимир Котов**, коллекционер  
**Евгений Лукьянов**, искусствовед  
**Михаил Маслов**, научный сотрудник Научно-мемориального музея проф. Н.Е.Жуковского  
**Александр Матюгин**, эксперт  
**Анастасия Москалева**, научный сотрудник отдела декоративно-прикладного искусства Государственного музея-усадьбы «Архангельское»  
**Александр Окороков**, доктор исторических наук, заведующий отделом Института культурологии Минкультуры РФ  
**Лариса Петрова**, старший научный сотрудник отдела металла и синтетических материалов Государственного Исторического музея  
**Андрей Сарабьянов**, искусствовед, директор издательства «Галарт»  
**Дмитрий Сарабьянов**, доктор искусствоведения, профессор, академик РАН  
**Татьяна Серпинская**, научный сотрудник Государственного музея-заповедника «Царское Село»  
**Александра Трощинская**, главный хранитель Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПУ им. С.Г.Строганова  
**Дмитрий Ушаков**, коллекционер  
**Василий Флоренский**, член ИФА, коллекционер  
**Татьяна Фокина**, старший научный сотрудник, куратор коллекции часов Политехнического музея  
**Александр Червяков**, старший научный сотрудник Государственного музея-усадьбы «Останкино», заслуженный работник культуры  
**Александр Шестимиров**, искусствовед, коллекционер

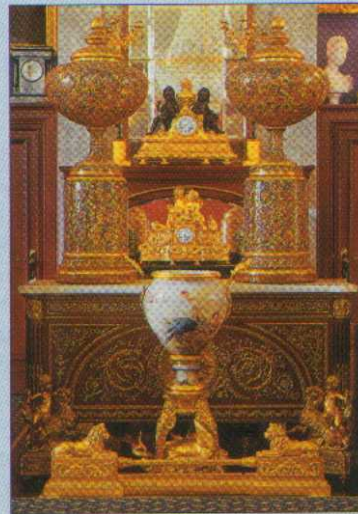


Фото на обложке — интерьер  
Антикварного салона «Александр Арт-Галерея»

**Редакция журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» благодарит за помощь в организации съемок и предоставленные иллюстративные материалы:**

Министерство культуры РФ.  
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и лично В.А.Гуляева.  
Государственный Исторический музей и лично А.И.Шкурко.  
Государственный музей-заповедник «Царское Село».  
Государственный музей-усадьбу «Архангельское» и лично Л.Н.Кириюшину.  
Государственный музей-усадьбу «Останкино».  
Политехнический музей и лично Г.Г.Григоряна.  
Отдел кадров и воспитательной работы ГУ правительственной связи ФАПСИ и лично С.В.Киселева и В.И.Бакина.  
Антикварно-аукционный дом «Гелос».  
А также гг. А.С.Игонина, М.М.Красилина, П.Д.Цуканова.

## Здесь продается журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования»:

Московский центр искусств (ул. Неглинная, 14),  
«Ортодокс-Антик» (ул. Пречистенка, 24/1),  
Антикварный магазин «Раритет» (ул. Арбат, 31),  
Антикварный магазин «Букинист» (ул. Трубная, 23, стр. 2),  
Антикварный магазин «Стиль» (пр-т Мира, 124, к. 2),  
Антикварный салон «Екатерина» (Ленинградский пр-т, 24),  
Антикварный салон «Русская усадьба» (ул. Арбат, 23),  
Антикварно-аукционный дом «Гелос» (1-й Боткинский пр-д, 2/6),  
«Лавка книголюба» (ул. Трубная, 23),  
«Антиквариат на Софийской» (Софийская наб., 30, стр.3),  
Букинистический магазин «Марина» (пр-т Мира, 79),  
«Юнисэт-Арт» (Б.Николопесковский пер., 5),  
«АРТ-Эксперт» (Китайгородский пр-д, 7, к. 2),  
Антикварный салон «Елисей» (ул. Арбат, 4),  
Магазин «Библио-Глобус» (ул. Мясницкая, 6/3),  
ТВК «Крокус Сити», Антикварный аукцион «Кростби» (65-66 км МКАД),  
Антикварный салон «Александр Арт-Галерея» (ул. Арбат, 2),

Антикварный салон «На Патриарших» (Б.Козихинский пер., 7),  
Дом книги «Молодая гвардия» (ул. Б. Полянка, 28),  
Центральный Дом художника (Крымский вал, 10),  
Антиквар на Мясницкой (ул. Мясницкая, 13),  
Московский Дом книги (ул. Н. Арбат, 8),  
Антикварный салон «Купина» (ул. Пречистенка, 6),  
Антикварный магазин «Акция ЛТД» (Брюсов пер., 6),  
Магазин «Коллекционер» (ул. Долгоруковская, 40),  
Книжный магазин «Москва» (ул. Тверская, 8),  
Магазин «Комбриг» (Ленинский пр-т, 13),

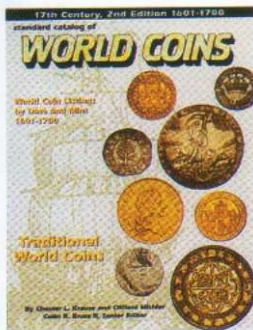
## Региональное распространение:

Екатеринбург 8-3432-650206  
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.Сорока  
Феодосия (06562)-3-22-13



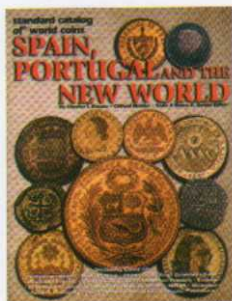


**Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования».**  
№ 2,3,4 за 2002 г.,  
№ 1-2, 3-4, 5, 6 за 2003 г.  
180.00 руб./экз.



**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, состоянию монет. Каталог содержит более 20 000 фотографий.

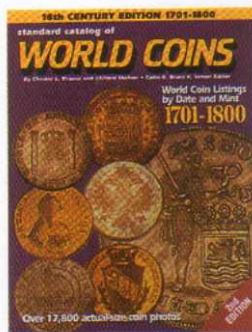


**Standard Catalog of World Coins Spain, Portugal and New World.**

Стандартный каталог монет мира. Испания, Португалия и Новый Свет. На англ. яз., илл. Издательство Краузе. 1870.00 руб.



**2003 Standard Catalog of World Coins, 1901 — Present. 30th Edition.**  
Более 48 500 иллюстраций.  
1980.00 руб.



**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, состоянию монет. Каталог содержит более двадцати тысяч фотографий.



**Standard Catalog of United States Paper Money.**

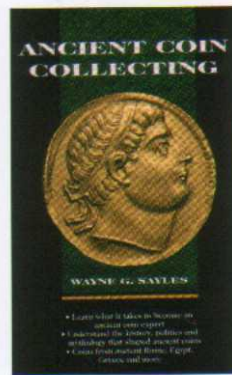
Стандартный каталог банкнот США. На англ. языке. 229 с., 1280.00 руб.

Приведены все банкноты национального банка. Учены большие и маленькие размеры серий, выпуски для различных штатов и территорий. Интересна история выпуска банкнот США, а также выпусков золотых и серебряных сертификатов.



**Standard Catalog of World Paper Money. Modern Issues 1961-Date. Volume Three. 8th Edition.**  
1617.00 руб.

Новое, 8-ое издание самого известного справочника по бумажным деньгам всего мира.



**Wayne G. Sayles. «Ancient Coin Collecting».**

Коллекционирование античных монет.

В 6 частях. На англ. яз., 198 с., илл., переплет, суперобложка.

Издательство Краузе.  
Цена каждой части: 946.00 руб.

Часть I. Античная монетарная система в целом, рынок античных монет, определитель античных монет по периодам и регионам. Общие рекомендации.

Часть II. Греция и греческие полисы.

Часть III. Древний Рим.

Часть IV. Провинции Древнего Рима.

Часть V. Византия от 491 до 1453 года.

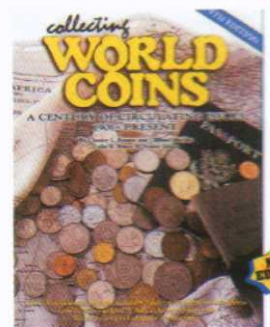
Часть VI. Античные монеты неклассических стран: кельтские, армянские, персидские, парфянские, государств Средней Азии, еврейские, арабские, Монголии и т.д.

Сотни высококачественных иллюстраций, воспроизводящих описываемые монеты. Ареалы хождения, чтение легенды, спилки городов, в которых выпускались монеты, вес, размеры, степень резкости, библиография.



**Р.В.Николаев. Деньги. Время. Власть.**  
2002 г. 135 стр. с илл.  
120.00 руб.

Автор раскрывает неразрывную связь денежных знаков и событий Гражданской войны в России, которые привели к их появлению. 135 страниц легко читаемого текста и отличного качества цветных иллюстраций денежных знаков. Бумага мелованная.



**Collecting World Coins.**

Коллекционируем монеты мира. На англ. яз., 768 с., альбомный формат. 1364.00 руб.

Каталог-справочник. Даются информация и цены на монеты мира. Большой справочный аппарат, с таблицами встречающихся номиналов монет в начертаниях всех графических систем. Стандартные международные сокращения и терминология на монетах. Интересен раздел 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.uuu.ru](http://www.uuu.ru) и в магазинах:

- Московский Дом книги, ул.Новый Арбат, д.8,
- Торговый Дом «Москва», ул.Тверская, д.8,
- Дом Книги «Молодая Гвардия», ул. Б.Полянка, д.28,
- «Библио-Глобус», ул. Мясницкая, д.6/3.



*uniqueness beyond the differences*

[www.bovetfleurier.ch](http://www.bovetfleurier.ch)



FLEURIER  
Tourbillon

Точное исполнение каждой детали, лаконичность, стремление к совершенству - благодаря этим качествам в XIX веке карманные часы BOVET перекочевали из жилетов на запястья часовых гурманов. Модели FLEURIER и FLEURIER COMPLICATIONS стилизованы под карманные

часы BOVET. Выпускаемые ограниченными сериями, они сочетают в себе искусство гравюры и миниатюрной живописи, технику нанесения эмали и оправы драгоценных камней. Завершенные вручную, модели FLEURIER подчеркивают очарование вечности.

# BOVET

1822

DA VINCI

Галерея "Да Винчи" - Москва, Петровка ул., 5, т/ц "Берлинский Дом", тел.: (095) 730.4490  
Салон "Да Винчи" - Москва, Смоленская площадь, 3/5, т/ц "Смоленский Пассаж", тел.: (095) 937.8089  
Салон "Да Винчи" - Украина, г. Донецк, ул. Артема, 121, магазин "Кристалл", тел.: + 38 (062) 335.7646

[www.da-vinci.ru](http://www.da-vinci.ru)

BOVET FLEURIER SA - GENEVA - SWITZERLAND