

№ 4(16)
апрель
2004

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

АНТИКВАРИАТ

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



ТЕМА НОМЕРА:
ФАРФОР XVIII—
XIX ВЕКОВ



**ИСТОРИЗМ
В ЮВЕЛИРНОМ
ИСКУССТВЕ**



**БРОНЗА
МАСТЕРСКОЙ
ШОПЕНА**



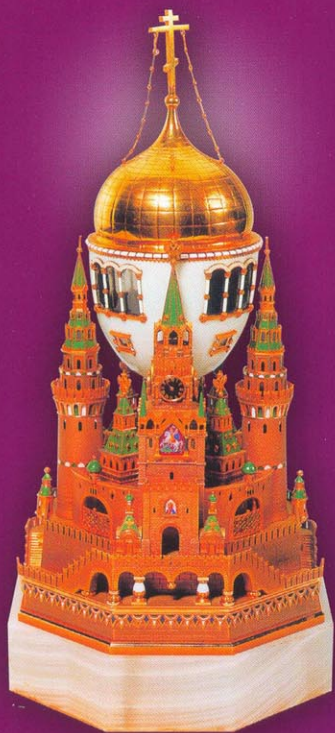
ФАЛЕРИСТИКА: ОРДЕНА САКСОНИИ

ISSN 1683-7665



9 771683 766002 >

ПЕРВЫЙ МОСКОВСКИЙ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ САЛОН
АНТИКВАРИАТА
И ИЗЯЦНЫХ ИСКУССТВ
28 апреля — 6 мая 2004 года



МОСКВА
Гостиный двор
2004

Проводится при поддержке Министерства культуры РФ и Правительства Москвы

Старинная живопись
Живопись 19-го века
Живопись 20-го века
Мебель
Скульптура
Серебро
Ювелирные изделия
Изделия из металла
Ковры и текстильные
изделия
Другое

Салон открыт:

28 апреля - 5 мая 11.00 - 20.00
6 мая 11.00 - 15.00

Церемония открытия:

28 апреля 18.30

Организационный комитет:
109012 Москва
Хрустальный переулок, 1
Гостиный двор, секция 90-91

Тел.: (095) 234 9095
Тел./Факс: (095) 234 9096

E-mail: info@moscow-antiques.com

Web: www.moscow-antiques.com

HERMANN HISTORICA

International Auctioneers
Antique Arms and Armour • Orders • Historical Collectibles



Medieval Armour

A Persian Shamshir, 2nd half of the 18th cent. Presentation inscription of the Russian empress Katharina II



Bicorn of a Senior Lord Chamberlain, Russia, circa 1900

NEXT AUCTION:
May 4th - 8th, 2004

4 CATALOGUES
of military and historical interest
comprising more than 6.500 objects
relating to arms and armour,
equipment, orders,
documents and personalities

To view our catalogues online:
www.hermann-historica.com



Ottoman Kandjar, circa 1740 /
Caucasian Kindjal circa 1900 /
Persian Pesh Kabz, circa 1800 /
Persian-Turkestan Kard, 18./19.cent.



Emperor Wilhelm II. epaulettes for his uniform of the imperial russ. 39th Dragon Regiment



Cavalry standard and finial M1908, banner finials M1867, M1816, M1806, 18th century

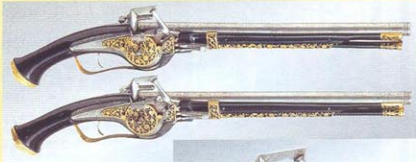
Three rare-Russian edged weapons of the last decade of the Tsarist period



Saddle cloth for the coronation ceremonies of Tsar Nicholas II, 1896



Plates of imperial Russian porcelain manufacturers



A pair of wheellock pistols, Dutch/ Nuremberg, circa 1650



Hermann Historica oHG • Linprunstr. 16 • D-80335 Munich • Phone +49-89-5237296
Fax +49-89-5237103 • E-mail: contact@hermann-historica.com



- 6 Аукцион
Русское декоративно-прикладное искусство в Нью-Йорке
- 8 Вещи века
Веера: дуновение Востока
- 16 Ювелирное искусство
Траурные украшения
- 20 Архив
Царскоевская мебель Ф.Мельцера и Н.Свирицкого
- 28 Мастерская
Бронза Феликса Шопена
- 37 Разыскивается...
- 38 Мебель
Пространство и зеркало в ампирином интерьере
- 44 Параллели
Ювелиры России и Западной Европы. Век XIX-й
- 56 Стиль жизни
Курительные трубки
- 63 ТЕМА НОМЕРА:
ФАРФОР XVIII—XIX ВЕКОВ
Эпоха просвещенного интерьера
Стиль «ботаника»
- 82 Библиофил
Азбуки
- 90 Народное искусство
Городецкие дощечки
- 99 Вехи истории
В память о военной службе
- 100 Кунсткамера
Мелочи чайного стола
- 106 Графика
Плакаты издательства
«Сегодняшний дубок»
- 114 Атрибуция
Ювелирное искусство
средневекового Новгорода
- 120 Фалеристика
Ордена Саксонии
- 128 Филокартия
Открытие архимандрита Киприана
- 132 Восточные мотивы
Персидский модерн
- 140 Читатель исследует...
- 141 Рука мастера
Медали художника Шабанова

АНТИКВАРИАТ
ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ
№ 4(16), апрель 2004

Председатель
редационного совета
Игорь ПЕЛИНСКИЙ
Главный редактор
Григорий ПЯТОВ
Главный художник
Анна ЮРЬЕВА
Ответственный секретарь
Сергей РУСАНОВ
Ведущий редактор
Ирина СУХНЕВА
Директор по рекламе
и маркетингу
Сергей ЧЕТВЕРУХИН
Менеджер по распространению
Сергей ААГПЕВ
Фотограф
Игорь НАРИЖНЫЙ
Верстка
Александр КОЖУХОВСКИЙ
Корректур
Светлана ШИШАГИНА

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,
Большой 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 РИОР Inc., 143 Hughes Place,
Albervton, 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 4570.

Номер отпечатан
в ЗАО Холдингвая компания
«Блиц-информ» (Украина).
Киев, ул. Довженко, д. 3.
Тираж 16 000 экз.

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

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

Интернет-Магазин

www.philatelist.ru
www.kwadra.ru

ООО «КВАДРА-А» предлагает широкий ассортимент принадлежностей для всех видов коллекционирования немецкой фирмы

LINDNER

В торговом зале магазина всегда в продаже марки и письма:

- ✓ СССР, Россия.
- ✓ Гражданская война.
- ✓ Земство.
- ✓ Тематика: Спорт, Фауна Искусство и т.д.
- ✓ Самый большой в России выбор антикварных открыток по всем темам.
- ✓ Автографы великих людей.
- ✓ Плакаты.
- ✓ Исторические сувениры для подарков и другой антиквариат.



Магазин находится в здании Государственного центрального музея современной истории России по адресу:

МОСКВА-центр, ул. Тверская, д.21,

«МУЗЕЙНЫЙ МАГАЗИН»

Проезд: ст. метро «Пушкинская» и «Тверская»

Время работы с 10.00 до 17.00, кроме понедельника.

103050 г. Москва, ул. Тверская, 21-46 «Квадра-а»

Тел./Факс (095) 299-1695, тел. (095) 299-8624

kwadra@dol.ru

Продаю офорты Шишкина. <http://oforts.narod.ru>
Т. 749-52-30

ПРИБРЕТУ

Знаки и жетоны дореволюционной России, а также 1920—1930-х гг., особенно по авиационной и военной тематике.



Телефон
7 (095) 782-59-60

Куплю: мундирные пуговицы, литературу по ним на иностранных языках. Звонить и писать в редакцию.

Редакция журнала купит литературу по антиквариату и коллекционированию. На русском и иностранных языках. Старую и современную. Справочники и каталоги.
Тел. (095) 248-05-76.

Прим частных объявлений по почте и в редакции.
1 строка (30 знаков, включая пробелы) — 50 руб.
(контактная информация: адрес, телефон — бесплатно).

АУКЦИОННЫЙ ДОМ



гелос

Москва
1-й Боткинский пр. 2/6
(095) 945-4410

Антикварное оружие, букинистика, нумизматика, филателия, галереи старинной и современной живописи, русской иконы, салон декоративно-прикладного искусства и ювелирных украшений

Аукционы

каждую среду и пятницу

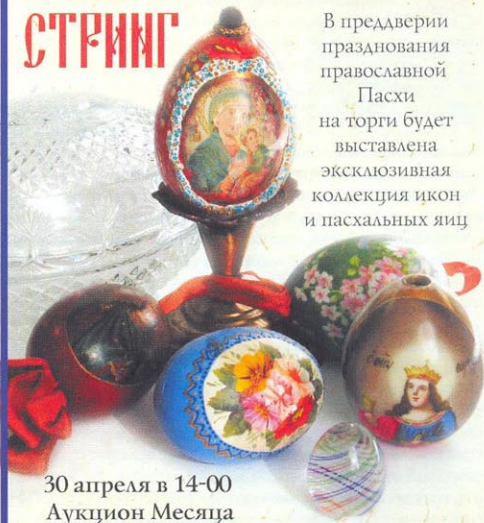
Все коллекции на www.gelos.ru

Ежемесячные тематические аукционы антиквариата и современного искусства

Аукцион 9 апреля в 14.00

БОЛЬШОЙ ПАСХАЛЬНЫЙ СТРИНГ

В преддверии празднования православной Пасхи на торги будет выставлена эксклюзивная коллекция икон и пасхальных яиц



30 апреля в 14-00
Аукцион Месяца

“ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО”

Подбор предметов

Галерея “Телос-наследие”

До 5 апреля: выставка живописных работ Галины Герасимовой “Цветы моей жизни”.
1-й Боткинский проезд, д. 4. т. (095) 945-63-09

ДОМ — ПРОДОЛЖЕНИЕ ХОЗЯИНА

Казалось бы, с этим сложно не согласиться, это очевидно. И все-таки, несмотря на ажиотаж на рынке недвижимости, немногие из владельцев новых жилищ понимают, что дом — это не только стены, крыша, дизайн и джентльменский набор технических игрушек... Дом — это культура и самобытность. Об этом мы беседуем с президентом холдинга «Luxury Homes» Сергеем Николаевичем Пономаренко.

Сергей Николаевич, загородный дом, усадьба — это ведь определенный микроклимат, микросреда. Как она создается? Как сделать ее комфортной и в то же время экологичной?

— Прембула такая. Человек уезжает за город, чтобы дышать воздухом, чтобы максимально релаксироваться после пребывания в мегаполисе. Есть городская квартира, но человек понимает, что дышать там невозможно, и если он не успеет сбегать из мегаполиса, чтобы оторваться от экологической и энергетической грязи, связанной с городом, он остается в городской квартире. Если он может сбегать, он едет в загородную квартиру. Скоро настанет такое понимание, что зона 20—30 км вокруг Москвы — это зона загородных домов, квартир, которые все равно связаны с экологией мегаполиса. И третье место проживания — у американцев называется ранчо, у русских дворян называлось усадьба, у французов — шато, у итальянцев — вилла... Это уже близко к идеалу, с точки зрения экологии, релаксации своей психики, видения кромки леса, полей, лугов, животных.

Человек отрывается от мегаполиса, где основной принцип строительства жилья — монолитный бетон. Если посмотреть рекламные материалы любой строительной компании, то вопрос экологии там не поднимается. Потому что индустриальное создание дома влечет за собой все издержки. Я уже не говорю о воздухе, климате и нервных заболеваниях. Прежде всего, материалы. Основная масса людей, которые начинают строить дома, также не задумываются, из чего же они будут строить свой загородный дом. Человек, покидая мегаполис, уезжая в свой загородный дом, тинет за собой всю экологическую грязь. Зачем? Если вы стремитесь к чистому воздуху, все должно быть натуральным, зачем тащить этот шлейф? Когда мы разрабатывали подходы компании к строительству, то направление экологии взяли основным. Человек, выезжая за город, должен добиться идеальности в этом отношении. Не зря состоятельные лю-

ди начинают отказываться от овощей и фруктов промышленного производства и стараются купить те, которые обеспечены экологическими технологиями.

Мы четко держим это направление практически идеальной экологии. Мы выбираем материалы, прежде всего с точки зрения экологии. И если в производстве отсутствуют те материалы, которые нам могут это обеспечить, мы вынуждены сами создавать производства материалов. Например, вся Москва и Подмосковье делают облицовку домов, используя вариации под камень, — плитка, бетон. Это все — экологическая грязь. И с точки зрения долговечности эти материалы также непрактичны, потому что все красители выгорают через 8—10 лет. Чтобы решить проблему использования экологических и долговечных материалов, уже 6 лет назад мы запустили керамическое производство для облицовки фасадов и применения во внутренних интерьерах — от плитки до скульптуры. Это производство не поточное. Все, что архитектор рисует — все мы делаем. Что такое керамика? Это натуральная глина. Цвета получаем от смешения глин от белой





до коричневой и температуры обжига. Керамика известна еще до нашей эры. Мы ее улучшаем. Сталинские высотки были облицованы керамическими плитками, и все фигурные элементы тоже сделаны из керамики. Вот они уже 50 лет простояли, даже с отсутствием грамотной эксплуатации.

Если посмотреть наш проект «Шато-3», то видно: он будет полностью облицован керамикой и натуральным камнем в достаточно контрастной цветовой гамме. Я специально объехал Италию и Францию, Австрию и Германию, так как толчок к созданию подобных домов был именно из этих стран. Мы посмотрели материалы, из которых строились эти дома. Они облицовывались мрамором или плотным известняком. Это слезенные породы, радиоактивных фонов нет, в отличие от гранита. Наша керамика по цветовым данным полностью совпадает с тем, что используется из разных видов мрамора или плотного известняка, но она гораздо прочнее, долговечнее и будет дольше жить в нашем климате, чем любой мрамор. То есть дом, его несущая часть создается из натуральных материалов. И в процессе отделки, когда человек выбирает те или иные материалы, мы делаем на этом акцент. Наш ценовой рубеж если и превышает цену изделий из бетона, то не более чем на 10—15%.

Все материалы обеспечивают практически бесконечный срок жизни дому при условии грамотной его эксплуатации. Ведь любой дом, если он брошен, начинает разрушаться. Мы единственная компания в Москве, которая использует керамику для облицовки и во внутренней отделке. Конкурентов в этом у нас нет. Я думаю, в ближайшем будущем люди задумаются, из чего они строят дома. И в Европе, и в Америке люди пока тоже к этому относятся легко. В основном об этом задумываются уже состоятельные и состоявшиеся заказчики.

Вторая тема — создание внутреннего микроклимата. Человек, когда приезжает в загородный дом, должен выдохнуть неисторченный воздух, свежий, некондиционированный. То есть второй вопрос — это здоровье человека, который приезжает в загородный дом. Создание температурно-влажностной среды, которая должна быть также благоприятна и для произведений искусства.

Человек должен получить чистый воздух оптимальной температуры с учетом специфики организма. Одна среда — для главы семьи, для супруги — другая, для ле-

тей — третья. Или ты должен выстраивать свой микроклимат, гибко корректировать его с учетом состояния своего организма в это время. Этот момент важен и для коллекционеров произведений искусства. 99% людей этим не интересуются. В лучшем случае ставят кондиционеры, от которых кроме заболеваний ничего не происходит. Даже если вам наплевать на здоровье, поберегите свои деньги. Мебель дорогая, паркет, двери из массива. Все это рассчитано на определенную влажность. Очень важно обеспечить этот микроклимат. Любой изготовитель изделий из дерева обеспечивает гарантию только в том случае, если заказчик соблюдает температурно-влажностный режим. Мебель должна жить: не рассыхаться, не переувлажняться. Это же относится и к обоям, краскам, тканям.

Раньше элементарный воздухооборота в доме создавался за счет некачественных окон, дверей и щелей. Был приток воздуха, поэтому работала естественная вентиляция. Теперь мы закупорились, воздух через щели не поступает. Так вот, проектирование дома с созданием естественной вентиляции, с разработкой естественного микроклимата, подходящего для всех обитателей дома и для хранящихся в нем произведений искусства, — это серьезный вопрос, с которым мы компетентно работаем.

Когда мы выбирали материалы для домов, мы собрали все, что есть в мире, во всяком случае, нам так кажется, и выбрали то, что является максимально экологичным. Каждому клиенту, в зависимости от его материальных возможностей, мы подбираем оптимальную систему микроклимата. Так что разброс очень большой.

Это общая преамбула при создании дома. 90% из того, что сейчас строится в России, — это не дома, а более или менее красивые сараи. Потому что дом можно сравнить с космическим кораблем по своей насыщенности и обязательной продуманности всех элементов, применения материалов, соответствия качества этих материалов, оборудования, микроклимата. Он отличается только тем, что у космического корабля за бортом вакуум, а у нас воздух. Но дом — не менее сложное инженерное сооружение!



Luxury Homes

Тел./факс:
(095) 251-28-45
(095) 960-79-41

www.luxuryhomes.ru

Русское декоративно-прикладное искусство в Нью-Йорке

Тяжеля на вещи, выставленные на аукционе SOTHEBY'S, начинаешь по-настоящему понимать, как же богата была Россия, если до сих пор вещи такого уровня еще гуляют по аукционам Запада. Один из последних аукционов SOTHEBY'S был посвящен декоративно-прикладному искусству — в основном, изделиям из серебра, изрядная часть которых — русского происхождения. Конечно, были выставлены традиционные иконы в драгоценных окладах из позолоченного серебра с финифтью и гравировкой: 6 икон конца XIX — начала XX века. Все они — домовые, размер окладов — примерно 30x27 см. Самая «дешевая» из этих икон предварительно оценивалась в \$4 000—5 000, но продана не была. Одна из самых дорогих — икона святителя Николая с эмальевым нимбом и наугольниками — \$8 000—10 000 — тоже не была продана, хотя цена ее упала до \$6 500. Но все же предварительный ценовой рекорд побил икона Казанской Божьей Матери (31x26 см) с маркой мастера С.П.Кузьмичева, оклад которой почти целиком состоит из финифти и выполнен в неовизантийской манере, — \$8 000—12 000. Она тоже не была продана, хотя цена сокротилась вдвое. Пожалуй, самая высокохудожественная из всех представленных икон — Иверская Богоматерь 1892 года (лот 6), датированная и подписанная — работы Федора Овчинникова, в позолоченном серебряном окладе с эмальями (18x14,5 см). Преобладание бирюзового цвета в фоне, которому вторит бирюза неовизантийского орнамента рамки, в сочетании с золотым мафиеором Богородицы и пиматием младенца Иисуса создают эффект «золота в лазури» — необыкновенной просветленности и надмирности. Несмотря на небольшой размер, была предварительно заявлена цена в \$6 000—8 000, но «ушла» она за \$6 600. Продана была и икона XIX века «Христос Вседержитель» (лот 3) — за \$3 750, при предварительной оценке в \$4 000—6 000. Можно сказать, что спрос на русские иконы невелик.

Но вот непонятно, как же при этом попавший в «серебряный ряд» деревянный походный складень XIX века — церковный алтарь в миниатюре, повторяющий все алтарные чины и состоящий из 15 створок, был оценен в \$9 000—12 000 и продан за свою цену — \$12 000.



Лот 6. Иверская Богоматерь. 1892 г.

Если икон на аукционе было много, то предметы декоративно-прикладного русского искусства присутствовали широко — 60 лотов. Причем один — самый дорогой, со стартовой ценой в \$60 000—80 000 — был продан за \$55 000. Это позолоченное столовое серебро с эмальями — десертный сервиз, состоящий из четырех чаш для шербета с блюдами зеленого, голубого, красного и желтого цветов, шести больших тарелок, двух чайных чашек с блюдами, четырех десертных ложек и двух чайных. Тарелки орнаментированы соответственно полосками алого, ярко-бирюзового, красного, темно-лазурного, желтого и насыщенного зеленого цветов. Четыре чаши для шербета и блюда к ним предназначены четверем из этих тарелок, равно как и чайные чашки — одна зеленая, другая голубая с такого же цвета ложками. По цветам видно, какие утраты понес этот серебряный сервиз. У всех предметов — эмальевые неовизантийские бордюры, перекликающиеся с бордюрами на тарелках, все они помечены монограммой мастера — «R» — Федор Рукерт, Москва, ок. 1910 года. Диаметр больших тарелок — 27 см. Стоит ли говорить, что это сверкающее яркими чистыми красками эмалей узорочье с неповторяющимися орнаментами стало бы украшением любого музея мира, где экспонируется посуда. Конечно, этот лот был «гвоздем программы» того аукциона SOTHEBY'S.

Лоты 10 и 11 — два фарфоровых блюда (диаметр 35 см) из кремлевского сервиза, произведенного на Петербургском Императорском фарфоровом заводе в период царствования Николая I (1825—1855). Золоченый фон тарелок покрывает узор из стилизованных веток ели. Блюда имеют монограмму мастера. Каждое из них оценивали в \$8 000—10 000, но продали за \$7 000. Были вещи и подешеве — например, выполненное на том же фарфоровом заводе блюдо (диаметр 25 см) из «Берлинского сервиза» с двуглавым орлом, держащим в лапах два герба — России и Гоштинии, оженное в \$3 000—5 000, «ушло» за \$3 000.

О том, какое магическое воздействие оказывает на всех имя Карла Фаберже, свидетельствует судьба лотов 15 и 16. Если хрустальный кувшин (30 см) с серебряной ручкой и горышкином работы фирмы Фаберже был

предварительно оценен в \$6 000—8 000, то пара кубзинов чуть поменьше (22 см) с такими же серебряными деталями работы Якова Розена (Петербург, ок. 1890) оценена в \$4 000—5 000. «Ушки» же они: первый — за \$5 000, другой лот — за \$5 500. Всего лотов фирмы Фаберже было 22, и цены на них впечатляли, тем не менее почти все проданы, за исключением трех предметов. Так, настольное паспарту для фото (лот 67) мастера Иоганна Виктора Аарне (фирма Фаберже, Петербург, ок. 1900) — скромное обрамление из двух серебряных рамок на полупрозрачной зеленой эмали (25 см) с ободком из серебряных веточек внутри — оценивалось в \$15 000—20 000, а продано было за \$37 000. Другое паспарту работы этого же мастера (лот 46) продано за \$20 000 — в два раза выше предварительной цены. Можно сказать, это уж слишком, но другое паспарту (лот 66) для фотографии фирмы Фаберже, мастера Карла Густава Хальмара Армфельта (Петербург, ок. 1910), еще более простое в исполнении (20 см) — две тонкие серебряные пластинки обрамляют широкую розовую полупрозрачную рамку из эмали — было оценено в \$20 000—25 000, а продано за \$45 600. Но это рамочка для фотографии, а вот заявленная цена часов, вставленных в плато из цветных эмалей в сочетании с рамочками из цветного золота (сами часы английской работы — Wartski, London, а обрамление для них — Михаила Першина, фирма Фаберже, Петербург, ок. 1900), — \$100 000—150 000. Они проданы за \$110 000.

Хочется напомнить, что кроме императорских заказов, основной поток ювелирной продукции фирмы Фаберже предназначалась простому питерскому обывателю, который мог себе позволить купить серебряный портсигар. Именно такой портсигар из серебра, покрытый полупрозрачной красной эмалью, с деталями из позолоченного серебра, а это — рельеф с изображением Георгия Победоносца, повергающего змия (мастер Август Хольмстрём, фирма Фаберже, Петербург, ок. 1900), был представлен на SOTHEBY'S. Он предварительно оценивался в \$10 000—15 000, а продан был за \$42 000.

Русское серебро почти все было продано, в том числе и серебряный позолоченный прибор для специй (лот 8), Москва, ок. 1765, работы Федора Альдермана, с монограммой мастера — Ф.А. Он «ушел» за \$3 250 при предварительной оценке в \$3 000—5 000.

Сама собой напрашивается мысль, что изделия фирмы Карла Фаберже, пожалуй, пока лучше покупать на родине. Думается, что скромная рамочка для фотогра-



Лот 10. Фарфоровое блюдо из кремлевского сервиза. ИФЗ. 1825—1855 гг.

Лот 15. Хрустальный кубзин. Фирма Фаберже. 1900 г.

фий у нас будет оценена адекватно, а на ту сумму, какую за нее просят в Нью-Йорке, можно купить сразу несколько рамок, чтобы в них вставить фотографии всей семьи. Когда глядишь на цены, которые выставлены на этом аукционе, возникает желание немедленно пройтись по антикварным магазинам Москвы и Питера, чтобы еще раз убедиться, что русский антиквариат лучше и дешевле покупать в России.

Елизавета ТЕПЛОВОДСКАЯ

Иллюстрации предоставлены автором.



Лот 65. Хрустальная ваза. Фирма Фаберже. 1910 г.
Лот 67. Настольное паспарту. Фирма Фаберже. 1900 г.

Дуновение Востока

Художественные изделия восточных мастеров всегда привлекали и продолжают привлекать внимание специалистов и любителей-коллекционеров. Среди этих изделий почетное место занимают восточные веера, отличающиеся разнообразием форм, богатством убранства и высокими мастерством исполнения.

С давних времен веера с Востока оказывали влияние на подобные изделия в европейских странах. Самый древний вид этих предметов — опахала, состоявшие из экранов различных форм и материалов, укрепленных на рукоятках. Надо сказать, что и складные веера, столь распространенные в Европе, были изобретены в VII—VIII веках в Японии, а в европейские страны они попали в конце XV — начале XVI века уже из Китая.

В последнее время коллекционеры все больше стали интересоваться восточными веерами. Вот один яркий пример: петербургский реставратор Е.П.Янковская собрала более тысячи восточных, преимущественно японских вееров. Естественно, основные собрания этих предметов профильно оседают и хранятся в музеях, в том числе и специализированных. Так, Московский музей-усадьба Останкино в своем знаменитом собрании вееров хранит небольшую, но весьма интересную и ценную коллекцию восточных вееров. Самый старый среди них — индийское опахало конца XVII — начала XVIII века, напоминающее лист сказочного экзотического дерева. Его форма, система убранства и даже вы-



Густав Кларенс, Рудольф Вулашке. «Молодая женщина с веером», Фрагмент, 1883 г.

полненная в сложном изгибе рукоять демонстрируют характерные черты декоративных индийских приемов. Изогнутая деревянная рукоять опахала, перевитая кожаной лентой с вызолоченной поверхностью, у подножия экрана заперта типичной для индийского искусства килеобразной фигурой, украшенной рельефными вызолоченными узорами с крошечной танцовщицей в центре. От этой фигуры, словно прожилки естественного листа, по прозрачной поверхности слюдяного экрана расходятся выпуклые вызолоченные полоски, образуя шесть декоративных сегментов. В двух центральных ангобом рисованы дородные женские фигуры, вдыхающие аромат поднесенных к лицу цветков. Остальные сегменты, а также идущая по кромке полоса, заполнены красивой декоративной вязью стилизованных растительных узоров. Множество разбросанных по поверхности «пятнышек» вызолоченных цветков-розеток в двух случаях образуют украшения на груди женских фигур. В довершение опахала обрамлено разноцветной бахромой из шелковых нитей, напоминающих перья экзотических птиц.

В отличие от этого изысканного сказочного листа другое индийское опахало создано из настоящего пальмового листа, покрытого подсвеченным лаком. Его рукоять тоже завершается традиционной килеобразной формой. Подножие экрана украшено ажурным черносидутным узором, в который вкомпанованы две смотрящие друг на друга птицы. Роспись в сугубо восточном духе удивительно напоминает подобные мотивы в славянском народном искусстве. Это простое, скромно оформленное опахало было создано в конце XIX — начале XX века и, естественно, в отличие от первого было предназначено для более низких сословий.

Самое роскошное по оформлению — третье индийское опахало, необычная форма которого всегда привлекала внимание и поражала воображение европейцев. Оно принадлежит к типу восточных опахал, сделанных в виде флажков, свободно, наподобие флюгера, вращающихся вокруг оси рукояти.

Такие опахала-флажки были заимствованы на Востоке, европейские модницы пользовались ими с XVI и вплоть до второй половины XVII века, о чем свидетельствуют листки и журналы мод того времени. На Востоке же, особенно в арабском мире, эта форма бытовала до XX века, привлекая внимание европейских художников всех рангов.

Этим опахалом, созданным во второй половине XIX века, несомненно, пользовались в богатых индийских семьях, о чем говорит определенная элегантность формы и по-восточному чрезвычайно обильные украшения. Опахало оформлено в виде изящной секиры, богато декорированной разноцветными полосками тканей с разными узорами, расшитыми золотистыми металлическими нитями и блестками.

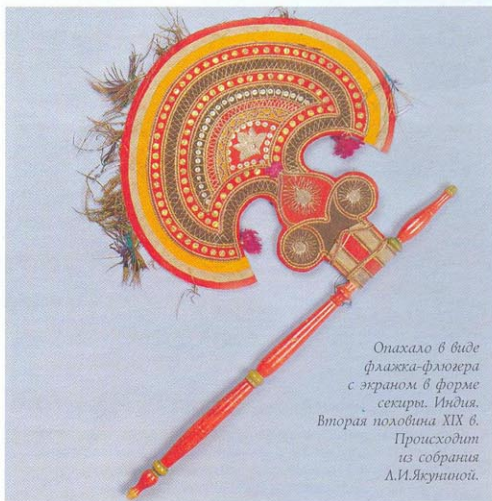
Среди восточных вееров наиболее характерные по художественному убранству китайские веера середины XIX века. Тогда было очень распространено оформление веерных экранов сюжетами, прославлявшими правителей Китая различных ступеней. Как правило, изображалась правящая чета в окружении сонма придворных во



Опахало со слюдяным экраном в форме листа экзотического дерева. Индия. Конец XVII — начало XVIII в.



Опахало из пальмового листа. Индия. Конец XIX — начало XX в. Происходит из собрания известного специалиста по истории тканей и одежды Л.И.Якунина.



Опахало в виде флажка-флюгера с экраном в форме секиры. Индия. Вторая половина XIX в. Происходит из собрания Л.И.Якунина.



Веер двусторонний с расписным бумажным экраном на 16 расписных и позолоченных лаковых пластинах. Китай. Кантон. Середина XIX в. Лицевая и оборотная стороны и футляр с декоративной росписью внутри крышки: цветы и бабочки. Происходит из собрания Ф.Е.Вишневецкого.



время торжественных приемов, выходов и прогулок, на конных состязаниях и военных парадах. Персонажи и антураж композиций исполнены с такими скрупулезными подробностями, что по ним можно изучать некоторые стороны материальной культуры Поднебесной того времени. К примеру, одежды персонажей созданы из аппликативно наклеенных тканей. Даже в декоративную роспись лаковых и художественную резьбу по костяным станкам весьма умело вкомпанованы изображения человеческих фигурок, сюжетных композиций, отдельных зданий и предметов, а также фрагментов пейзажей.



Подобные изображения и художественные приемы характерны не только для вееров, они перекликаются с декоративными приемами в убранстве и других изделий китайского прикладного искусства, например, фарфора или футляров к самим веерам. Их внешнему оформлению присущи те же тенденции, что и другим предметам. Но следует особо отметить, что наиболее ярко и броско дается декоративная роспись на фоне цветной шелковой обтяжки внутри самих футляров.

На одном из китайских вееров середины XIX века представлена чета каких-то земельных правителей за красным круглым столом в окружении придворных и одного старца-мудреца. Интересно отметить чи-



Веер двусторонний с бумажным экраном, расписанным на темв придворных сцен на 16 резных костяных пластинах. Китай. Кантон. Середина XIX в. Лицевая и оборотная стороны и футляр с росписью на внутренней стороне крышки: супружеская пара в интерьере.





сто технический декорационный прием, идущий от XVIII века, когда на лица, а зачастую и на руки рисованных фигур аппликативно наклеивались расписные костяные пластинки. Очень красив оборот экрана, на котором с яркой монументальностью и высоким уровнем мастерства изображены два крупных голубя среди цветов. Необыкновенной нарядностью отличается ажурный, резной, с вызолоченной поверхностью лаковый станок. В сложную декоративность его как раз вкомпанованы реальные сюжеты: фигурки людей за разнообразными занятиями, всевозможные строения, мосты, парковые украшения, пейзажные мотивы и т.д.

Двусторонний экран другого веера расписан многофигурными композициями, умело включенными в сегменты веера, представляющими какие-то многолюдные придворные церемонии. Соблюдая правила декоративного убранства предмета, авторы умело воспроизвели тонкости китайского церемониального этикета. Здесь тоже применен прием создания ликов из аппликативных костяных пластинок.

Китайские резчики по кости были известны во всем мире как непревзойденные мастера. Надо сказать, что и резной костяной станок этого веера выполнен искусно: на ажурном фоне из тончайших полос — рельефный сложный декоративный растительный узор с вкомпанованными в него человеческими фигурками, зданиями, бытовыми предметами. Типичные для китайского декоративного искусства формы массивных крайних пластин ошравы тоже демонстрируют виртуозную вязь рельефной резьбы. Интересно, что и внешняя, и внутренняя сюжетные росписи футляра тесно увязаны с основной тематикой росписи веера.

К тому же времени относится еще один веер с удивительно красивым станком из расписного лака. В центре его — сюжетная сценка в интерьере, обрамленная витиеватой рамкой картуши и красивыми орнаментальными композициями. С особым изяществом исполнены росписи крайних пластин, где в цветочных мотивах даны по две тонкие миниатюры, изображающие собеседников в парке.

Экран веера оформлен в духе времени, но с несколько вариативным сюжетом, который связан с ка-



Веер двусторонний с бумажным экраном, расписанным на легендарные темы на 16 расписных и позолоченных лаковых пластинках. Китай. Кантон. Середина XIX в.
Футляр с изображением господина и слуги в парке.



Веер двусторонний с шелковым, расшитым цветами экраном на 21 резной сандаловой пластине. Китай. Рубеж XIX—XX вв.
Футляр с росписью золотом: птица среди цветов, на внутренней стороне крышечки — райская птица среди цветов.



Опахало двустороннее с изображением сцен в интерьере, с лаковой рамкой и рукоятью. Китай. Первая половина XIX в. Происходит из собрания А.И.Якуниной.

Опахало с первым экраном и костяной резной рукоятью. Китай. Первая половина XIX в. Происходит из собрания А.И.Якуниной.



Веер двусторонний с атласным растительным и расшитым экраном на 16 резных костяных пластинах. Китай. Рубеж XIX—XX вв.

ким-то важным для страны событием. А на обороте — сцена подготовки к битве с участием нескольких конников и неких крылатых воинов. Причем, надо отметить, в сцене ощущается экспрессия. Роспись футляра, наоборот, — очень мирная: у павильона в парке слуга подносит сидящему за столом хозяину какой-то сосуд.

Весьма интересно в художественном отношении, а также по сложности технического исполнения китайское опахало первой половины XIX века. К тончайшему экрану из шелковистой бумаги, натянутому в круглой рамке лакового «прутика», в центре встык прикреплены квадраты плотного шелка, на которых техникой рельефного наложения выполнены многофигурные композиции. На лицевой стороне — августейшая чета и сонм придворных. На обороте — придворные с подношениями и музыканты с инструментами. Платья персонажей — из шелковых тканей с рельефной подложкой, лица — из костяных пластинок, обрамления квадратов — из плотных шелковых и парчовых тканей. Все это сложное сооружение покоится на фигурной лаковой рукояти с тонкими миниатюрами сюжетных изображений и растительного декора. Замечательное произведение, к сожалению, дошло до нас в довольно печальном состоянии.

Довольно любопытно опахало первой половины XIX века, экран которого собран из перьев и укреплен на изящной рукояти резной кости. Чтобы несколько обогатить общую однообразную белую тональность, мастер по сторонам наверхи рукояти создал орнаментальные композиции из тонкой металлической проволоочки.

В конце XIX века Китай все больше втягивался в орбиту европейского влияния. Это сказалось и на развитии китайского искусства, и, в частности, на художест-



Веер двусторонний с шелковым экраном, украшенным пейзажами с летящими птицами. Лицевая и оборотная стороны. Япония. Начало XX в.

венном облике вееров. В некоторых из них в манере и стилистике художественно-декоративных приемов явно прослеживаются европеизированные тенденции. Взять, например, веер конца XIX — начала XX века, на голубовато-сером шелковом экране которого с большим изыском вышиты изящные экзотические птицы. В композиционных построениях веера чувствуется европейское влияние. Тем более что в то время китайские изделия нередко делались специально для сбыта в европейских странах. А вот костяной станок веера создан в сугубо традиционном национальном духе, когда в вязь декоративных мотивов вкраплены реалистические элементы.

В этом же стиле создан веер рубежа XIX—XX веков с расшитым шелковым экраном, на 21 резной пластине из сандала.

Привлекают внимание веера того времени, выполненные замечательными мастерами-резчиками желиком из костяных, узорчатых пластин, с ярко выраженными национальными чертами.

Из японских вееров останкинской коллекции следует выделить один, отличающийся необыкновенной выразительностью и высоким художественным уровнем исполнения. На красиво подобранных черепаховых пластинках укреплен двусторонний шелковый экран с контрастными пейзажами, которые мастерски выполнены росписью и разноцветными шелковыми нитями. На лицевой стороне экрана — дневной пейзаж с озаренными яркими лучами солнца листьями деревьев и кустарников. Ощущение солнечного дня подчеркнуто освещенной солнцем летящей стайкой ибисов и диких уток. На обороте экрана, по контрасту, представлен ночной пейзаж, залитый холодным лунным светом, с летящим в небе стройным косяком журавлей.

Александр ЧЕРВЯКОВ

Иллюстрации — коллекция ГМУ «Останкино».

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Веер из 21 резной костяной пластины. Китай. Вторая половина XIX в.



Веер из 16 резных ажурных черепаховых пластин с расшитыми шелковыми нитями. Китай. Конец XIX в.

Куплю ветер

По словам экспертов столичных антикварных салонов, хорошие старинные веера сегодня попадаются крайне редко. На один антикварный салон в среднем приходится не более пяти качественных вещей в год. А веера высокого коллекционного уровня появляются и того реже — один в несколько лет. Такая ситуация связана, прежде всего, с функциональными особенностями веера и с условиями его бытования. Во-первых, многие веера, не считая восточных, изготавливались из недолговечных материалов — шелка, кружев, страусовых перьев. Перепады влажности, сырость, пыль, высокая температура, а также жучки и моль быстро их разрушают. Во-вторых, в отличие от других видов антиквариата, веер, прежде всего, был вещью утилитарной. Механика, благодаря которой он функционировала, быстро изнашивалась, поэтому веера старше XIX века до наших дней практически не сохранились.

Вместе с тем сейчас в антикварных салонах можно встретить веера XIX века в довольно разнообразном ассортименте: костяные, деревянные, шелковые, кружевные, черепаховые, бумажные, из перьев и перламутра. Они могут быть простыми или с декором. Так, например, можно встретить веер из гладких шифонованных пластин и веер из этого же материала, но резной или с инкрустацией перламутром, черепаховым панцирем, кораллом, полудрагоценными камнями. Конечно, стоимость вееров во многом зависит от материала и сохранности, но богатство декора также играет немаловажную роль. Например, художественно оформленный веер, украшенный полудрагоценными камнями, росписью и резьбой, может стоить в несколько раз дороже обычного, даже если тот в хорошей сохранности.

В XIX и начале XX века в России были распространены кружевные веера. Этот материал хранится очень плохо, поэтому сейчас каждый из них сам по себе — уже редкость. Каркасом кружевных вееров служат бамбуковые палочки, перламутровые и костяные пластинки, дерево, китовый ус. Кружево вееров бывает украшено шитьем, например, золотой канителью, а также живописью. Крайние пластины, случается, декорированы золотом, серебром или резной костью.

Иногда веера расписывали сами владельцы. Например, известно, что некоторые из своих вееров императрица Мария Федоровна украсила собственноручно. Так, в одном из государственных музеев хранится веер, который она расписала портретами своих детей. Знатные дамы могли также заказывать роспись на веера у популярных в то время художников. Кроме того, их могли изготавливать к определенному событию, например, к балу или какому-либо празднику. Но почти все подобные вещи находятся в музеях и частных собраниях, в антикварных салонах их не встретишь.

Как рассказал эксперт одного из крупных аукционных домов, в последнее время все чаще стали попадаться веера из страусовых перьев. В основном, это западноевропейские вещи второй половины XIX века — из Франции, Италии, Испании. В качестве каркаса мастера этих стран использовали пластинки из черепахового панциря. Лицевые пластины таких вееров могут быть расписаны живописными сценами или монограммами, вышопаненными темперой.

Среди шелковых западноевропейских вееров периода модерна на российском рынке антиквариата можно встретить вещи в псевдояпонском стиле. Например, в росписи нескольких вееров, выставленных на продажу в одном из столичных антикварных магазинов, прекрасно сочетаются чисто европейские элементы, такие, как ангелочки, с японским пейзажем, срисованным с привезенных из Японии туристических открыток.

Немалую часть российского рынка антикварных вееров занимают вещи из стран Востока, в основном из Китая и Японии. Традиционные китайские веера изготавливали из рисовой бумаги, на которой цветной тушью изображали различные бытовые сцены и пейзажи. Иногда встречаются «специализированные» веера, например, предназначенные для китайских проституток. Сценки на них рассказывают о жизни публичных домов второй половины XIX века. Однако чаще всего в антикварных магазинах встречаются китайские деревянные и костяные веера, которые хорошо сохранились благодаря прочности материала. Костяные пластинки покрывали резьбой и инкрустацией, а дерево — росписью.

Среди японских вееров особенно интересны вещи, украшенные в технике «себаяма». Это сложная, почти ювелирная инкрустация полудрагоценными камнями, перламутром, кораллом, черепаховым панцирем. Мастера «себаямы» создавали на ли-



цевых пластинах целые композиции в этой сложной технике. Русские мастера XIX века пытались подражать японцам, поэтому эту технику иногда можно встретить и на отечественных веерах. Однако по качеству изготовления такая инкрустация во многом уступает традиционной японской «себайме».

Антикварный веер — это, в первую очередь, вещь декоративная. Поэтому ради его сохранности приходится жертвовать практическим назначением веера. В антикварных магазинах можно увидеть размерные веера или веера из перьев, закрепленные в раскрытом виде в специальных футлярах, что обеспечивает их наилучшую сохранность, но и внешний вид при этом не страдает. Другой способ сохранения вееров — содержание их без каркаса. Расписную ткань или бумагу снимают с каркаса и закрепляют на шелке, наклеенном на бумагу. По желанию лист бумаги вставляют в раму.

Стоимость вееров очень варьируется. Кроме возраста, сохранности и декора на нее влияют размер, уникальность вещи и ее происхождение. Наиболее высокие цены держатся на русские веера XIX века из шелка и кружева с вышивкой и инкрустацией. Кроме того, ценятся веера из перьев и слоновой кости, тонко и богато украшенные. Такие стоят не менее 1 000 долларов, но спрос на них очень велик.

Вещи середины XX века — а это обычно японские и китайские веера, изготовленные на продажу туристам; сандаловые, костяные, украшенные резьбой и росписью; бумажные с бамбуковым каркасом, а также испанские веера — можно найти в магазинах. Они стоят совсем недорого: минимум 50 долларов, максимум — около 200. Кстати, именно эта категория вееров за последние десять лет больше всех остальных выросла в цене.

В начале 1990-х годов лучшие из них стоили не более 20 долларов, к тому же ассортимент был очень разнообразным.

Специализированные антикварные салоны предлагают веера советского периода из перьев, пластмассы, целлулоида. Среди них есть как привозные вещи — из Китая, Вьетнама, Европы, так и отечественного производства, многие из которых сувенирные. Так, например, можно найти веер, украшенный видами Московского Кремля. Стоимость этой категории — от 20 до 170 долларов.

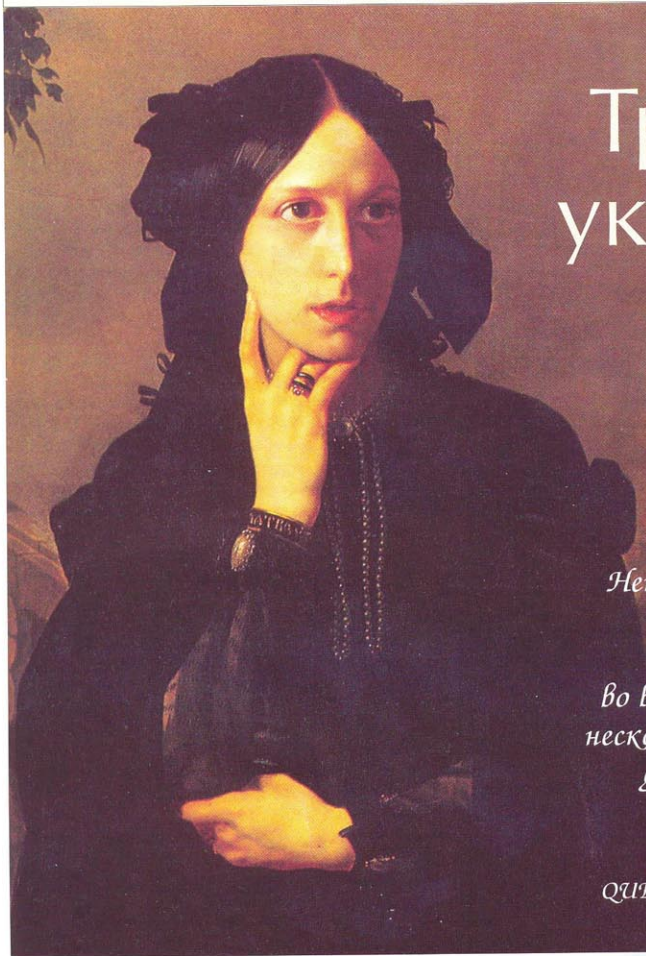
По словам специалистов, заподозить хороший веер мечтает каждый коллекционер. При этом не имеет значения, какие предметы антиквариата он собирает. Веер соединяет в себе многие виды декоративно-прикладного искусства — шлифовку, резьбу, роспись, вышивку, инкрустацию, и поэтому он может стать украшением любой коллекции. К тому же, изготовленные из дорогих материалов веера легко вписываются во всякий интерьер. Их используют как панно в декорации гостиных, кабинетов, спален. Старинные веера нередко приобретают и для подарка. Отсюда повышенный интерес к этому виду антиквариата и дефицит его на рынке.

В отличие от вееров высокого качества спрос на вещи среднего уровня зависит, в первую очередь, от моды. Например, с появлением на российском телевидении мексиканских и бразильских сериалов этот вид аксессуара исчез из магазинов на некоторое время практически полностью — зрители начали подражать своим кумирам. Спрос на веера повышается и в том случае, когда их начинают использовать в работе современные дизайнеры и художники-оформители, появившиеся на страницах модных журналов. Они создают модную тенденцию, на которую ориентируются профессионально не связанные с этой областью люди.

Еще одна особенность российского рынка вееров в том, что в основном их коллекционируют дамы. Женщины во все времена любили эти милые вещицы и готовы были платить за них немалые деньги. Недаром пик продаж приходится на весну — лето, то есть на тот сезон, когда еще наши прабабки спасались от духоты «веерным» ветерком. Кроме женщин постоянные покупатели вееров — это клипмейкеры, модельеры, люди театра, кино и телевидения. Поэтому, как прогнозируют специалисты, падения цен на этот аксессуар не будет. Напротив, уже несколько лет наблюдается постепенный рост стоимости — около 10% в год. Впрочем, она будет расти и дальше. Ведь несмотря на уникальность и дороговизну многими из старинных вееров продолжают пользоваться и сегодня, ускоряя их износ и исчезновение. По словам экспертов, утешителен тот факт, что старинные, уникальные веера — чисто коллекционные вещи и приобретаются ценителями именно для коллек-

О.К.





Траурные украшения

Нет необходимости говорить, что изобилие украшений — особенно плохой вкус во время траура. Тем не менее несколько недорогих украшений должно быть использовано, дабы только подчеркнуть общую мрачность деяния.

QUEEN MAGAZINE, 23 January 1892

Траур чаще всего — индивидуальное и сугубо личное состояние, тем не менее, как и торжество — одна из сторон общественной жизни. И как всякое общественное проявление, траур тоже в прошлом подвергался регламентации. Со второй половины XIX века стали публиковаться руководства о «Жизни в свете, дома и при дворе». В разделе «Траур и похороны» давались рекомендации, какие должны быть сроки траура, какого цвета и из каких тканей нужно при этом носить одежду, а также приличествующие случаю украшения.

Женщины, как следовало из записок придворного бриллианщика Позье, «даже в частной жизни никогда не выезжающие, не увешанные драгоценными уборами», в трауре должны были отказаться от праздничного блеска бриллиантов и неуместной в этом слу-

чае жизнерадостной палитры самоцветов. Первые полгода траура женщина вообще не должна была носить украшений, за исключением, вещей из ... угля. По окончании глубокого траура, в торжественных случаях, уже можно было надевать серебряную (но не золотую) сетку на платье — эйпрон (от англ. «аргон» — передник — украшение для платья в форме V-образной сетки из золота, серебра, жемчуга, крепившейся на корсаж платья). Разрешалось носить и так называемые повседневные украшения, выполненные из поделочного камня темного или почти черного цвета: гагата, раухтопаза — дымчатого кварца, агата и, конечно, с использованием черной и темно-синей эмали. Исключением из темной траурной гаммы были жем-

Неизвестный художник. Портрет Е.Г.Чертовой. 1840-е гг. ГИМ.

чуг (символизировавший слезы) и перламутр с его спокойным, ровным мерцанием, которые можно было уже носить в период полутраура, когда к черному и коричневому в одежде добавляли серый и белый цвета.

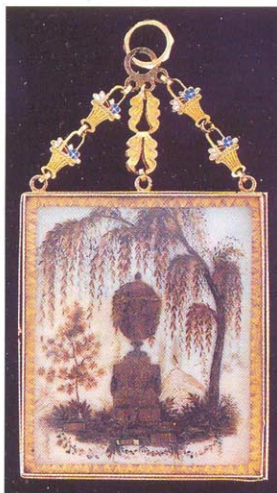
На портрете Е.Г.Чертковой (неизвестный художник, 1840-е гг., ГИМ) дама представлена в траурном уборе. На запястьях обеих рук — парные браслеты — черные с перламутровыми(?) медальонами. Кроме того, на правую руку еще надет золотой с черной эмалью браслет с надписью, а на безымянном пальце — четыре золотых кольца, два из которых, опять же, с черной эмалью, словно траурной рамкой обрамляют обручальное кольцо. Из этого можно сделать вывод, что траур эта дама носила по супругу. Рука с траурными украшениями, две петли жемчужного ожерелья, перехваченного фермуаром у горловины, словно капли слез, скатившиеся с лица, — все это говорит о скорби, которую попытался отобразить художник.

Об ассортименте траурных украшений можно говорить, рассматривая портреты того времени. Очень характерен в этом отношении портрет немецкой герцогини Елизаветы Августы (Г.К.Брандт. Конец 1780-х. Художественный музей, Хайдельберг). Убор этой светской дамы составили: черные бархотка, серьги и кольцо на мизинце правой руки, а также парные бархатные браслеты (в соответствии с модой конца XVIII века), один из них — с портретом ее супруга, по которому, собственно, герцогиня и носила траур. Если учесть, что портретов женщин в трауре не так много, и большинство из них демонстрирует портретируемую вообще без каких-либо украшений (П.А.Федотов. «Вдовушка». 1851; И.Н.Крамской «Неутешное горе». 1884), то можно считать, что портрет Елизаветы Августы отобразил самый полный комплекс траурных украшений.

Прически тоже убирали соответственно случаю. Как правило, головные уборы, ленты и даже гребни, шпильки и булавки старались подобрать черные. Это нашло отражение даже в литературе: «Элина дрожащей рукой втыкала в прическу длинную гагатовую булавку» (А.Додэ «Евангелистка»). Молодая девушка, по сюжету романа, носила траур по умершей бабушке, поэтому закономерно, что булавка у нее — из черного камня. Гагат — как и каменный уголь, представляет собой форму ископаемой древесины. Северо-восток Англии с IV века был известен своими месторождениями гагата, а с VII века аббатство Уитби стало центром производства распятий и четок из этого камня. Траурные украшения из гагата вошли в моду после того, как в 1861 году английская королева Виктория стала носить траур по принцу Альберту. Вскоре во многих семьях появились украшения из гагата. В Уитби искусные



Г.К.Брандт. Портрет герцогини Елизаветы-Августы. Конец 1780-х гг. Художественный музей, Хайдельберг.



мастера вырезали бусы, четки, браслеты и серьги, украшения для волос и кольца-камеи. Этот камень, очень популярный (если не сказать — традиционный) в качестве материала для траурных украшений, сегодня потерял былое значение.

Эпоха сентиментализма привнесла новые сюжеты и новые для ювелирного искусства нетрадиционные материалы. В украшениях стали использовать портреты, локоны волос — в качестве овеществленного напоминания о любимом существе. Сюжетами траурных украшений были плакучие ивы, урны, наполовину разрушенные колонны, скорбные женские фигуры и т. д. В ГИМ хранится квадратный медальон первой четверти XIX века. С лицевой стороны — изображение из волос на

Медальон. Первая четверть XIX в. Золото, эмаль, стекло, волосы, слоновая кость. ГИМ.



Справа — портрет Элизаветы Ховард, вдовы владельца Ланкаширской хлопчатобумажной мануфактуры, умершего в 1869 году. Здесь она — в глубоком трауре, ее черные украшения включают две нитки гагазовых бус, скрепленных брошью у шеи, и серьги с длинными подвесками.

Вверху — парюра: Ожерелье-цепь, серьги, брошь, браслет. Гагат. 1870—1885 г. Основной мотив — женская головка, символизирующая ночь.



слоновой кости урны под склоненной ивой. На оборотной стороне под стеклом вложены два локона — светлый и темный; что позволяет интерпретировать сюжет как скорбь живого (склоненная ива) по ушедшему (урна с прахом), и в то же время — как неразлучность (два локона вместе).

Любопытно и трогательно золотое кольцо конца XVIII века из собрания «Московского Кремля» с овальным щитком, в котором содержится карандашный рисунок двух деревьев в коричневых тонах — большого и маленького, разделенных изгородью. Маленькое дерево тянет ветви, словно руки, из-за изгороди к большому растению на переднем плане, трагически изогнутому. Цветы — с поникшими головками — склонены, будто плачут. На гранёной шинке, на черном эмалевом фоне, — краткая надпись: 1764 ОВ; 1766. Сюжет рисунка и даты указывают на причину создания кольца — смерть ребенка, прожившего всего два года. А драгоценная рамка щитка из мелких рубинов еще больше усиливает эффект трагизма, ассоциируясь с незаживающей раной, оставшейся в сердце родителя.

Кольцо из частного собрания по набору декоративных элементов может быть отнесено к траурным украшениям 30—40-х годов XIX века. Щиток с белым эмалевым крестом стилизован под крышку гроба, с обратной стороны щитка — маленькая, едва заметная



Кольцо. Золото, эмаль. Частное собрание.

пластинка, скрывающая ячейку, вероятнее всего, содержащая раньше прядь волос. Можно сказать, кольцо представляет собой символический молвеничок, «живую» памятку об ушедшем. И сделано это уже не так иносказательно, как в двух предыдущих примерах. Такая прямая отсылка к символам смерти связана со стилистикой периода эклектики, когда модными становились средневековые сюжеты — черепа, скелеты...

Помимо личного, существовал также и государственный траур — в связи со смертью императора. В этом случае изготавливали траурные кольца. Так, у золотого кольца на смерть императрицы Анны Иоанновны шинка — в виде S-образных завитков, небольшой гладкий щиток в форме императорской короны и надпись: ANNA IMP RUS OB; ОС: 28 1740, что означает: «Анна — императрица российская, скончалась октября 28, 1740 года».

Еще два кольца из собрания ГИКМЗ «Московский Кремль» — на смерть императора Александра I. Первое, с шинкой в виде змеи, содержит в щитке штампованный портрет царя в профиль и надпись вокруг по краю: ALEXANDER PRIMIER, а на обороте щитка — 19 nov: 1825 et 4 mai 1826. Второе (из собрания ГИМ) — с широкой гладкой шинкой, на которой по черному эмалевому фону идет надпись: НОЯБРЯ 19 1825 ГОДА. На круглом, немного выступающем над шинкой, щитке — золотой штампованный портрет Александра I в профиль, вокруг — рамка черной эмали с надписью: НЕЗАБВЕННЫЙ, по внутренней стороне ободка выгравировано: Notre ange est au ciel — наш ангел в небе. Уже в 1806 году императора Александра Павловича называли «ангелом во плоти». А после победы над Наполеоном он приобрел огромную популярность в обществе. «Освободитель народов», «Бог, творящий чудеса», «Победитель» и т.д. — вот лишь немногие эпитеты из числа, адресованных императору, фигурировавшим на украшениях — кольцах, медальонах. Более понятным и ясным становится размещение надписи на траурном кольце: был «во плоти», то есть живым, настоящим, теперь — «ангел в небе».

Общее в этих двух кольцах — небольшие золотые медальоны со штампованным изображением профиля царя. Но детали декора — у каждого индивидуальны, из чего можно сделать вывод, что изготавливали подобного рода кольца не централизованно, а по заказам организаций либо патриотически настроенных граждан.

Итак, в период всеобщего или личного траура уборы выглядят более строгими и сдержанными, чем обычно, наглядно демонстрируя скорбь. А украшения не только цветом, но и символизированной тематикой передают душевное состояние человека.

Татьяна КАРСАКОВА

Иллюстрации представлены автором.

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Кольцо. 1740 г. Золото, эмаль. ГИМ.



Браслет траурный. Санкт-Петербург. После 1825. Золото. Государственный Эрмитаж. Надпись в медальоне вокруг портрета практически идентична надписи на обороте ободка ГИМовского перстня — «Notre ange est au ciel! Souvenir 1825».



Кольцо. 1825 г. Золото, эмаль. ГИМ.

Царскосельская мебель Ф.Мельцера и Н.Свирского



От начала XX века нас отделяет всего одно столетие, однако в дворцовых собраниях Петербурга сохранилось, как ни парадоксально, значительно меньше предметов того времени, чем, скажем, конца XVIII или начала XIX столетия.

Впрочем, парадокс объясняется довольно просто: интерес к предметам эпохи историзма и модерна у нас появился лишь в последние десятилетия, но все равно раньше, чем возможность свободно изучать предметный мир императорских дворцов и художественные приращения их владельцев. К этому времени революции, войны и идеология уничтожили многое, что имело если не художественную, то мемориальную ценность, столь важную для сохранения исторической памяти.

В этом отношении интересен последний дом последнего императора России — Александровский дворец в Царском Селе, своего рода вместилище информации о времени и людях, прекративший свое существование в годы Великой Отечественной войны. Только вывезенные в эвакуацию, а потому сохранившиеся отдельные предметы, а также воспоминания владельцев и очевидцев, архивные материалы и фотохроника позволяют, пусть эскизно, реконструировать предметную среду, бесспорно, интересную для историка.

Хочется отметить, что из всего убранства дворцовых покоев особенно пострадала мебель, воспринимавшаяся как утилитарная составляющая комнатного наполнения. Действительно, жилые и парадные интерьеры дворца включали не только специально изготовленные предметы, но и образцы массовой продукции столичных фабрик. Может быть, именно поэтому в послереволюционные годы мебель из Александровского дворца раздавали в различные государ-

ственные учреждения и практически не эвакуировали в годы войны. Сегодня мы по-иному оцениваем и время, и его материальные памятники. Нам интересны как произведения, созданные по проектам архитекторов для конкретного интерьера, так и серийные изделия, выпускавшиеся ведущими отечественными производителями. Важно отметить, что многие из аналогичных предметов сегодня встречаются в домах и на антикварном рынке, поэтому сведения о мебельном убранстве царскосельского дворца могут помочь идентифицировать бытующие безымянные предметы.

С 1905 по август 1917 года Александровский дворец в Царском Селе стал любимым домом Николая II и его семьи. Император родился в царскосельском дворце и на всю жизнь сохранил любовь и привязанность к этому месту. Сюда в 1894 году, вскоре после бракосочетания, он привез Александру Федоровну; юная супружеская чета остановилась в комнатах левого флигеля, где прошло детство Николая Александровича.

К следующему пребыванию царственной пары в нескольких комнатах этой половины произвели ремонт, привели в порядок мебель, находившуюся здесь еще при прадеде Николая II. Возможно, учитывая ампириный стиль мебели, в Угловой гостиной левого крыла, где в первый раз останавливались Николай и Александра, установили двери карельской березы, позаимствовав их из бывших комнат Николая I, и, в соответствии с ними, по рисункам архитектора Царскосельского дворцового управления С.А.Данини (1867—1942), фирма Ф.Ф.Мельшера изготовила два застекленных шкафа, также из карельской березы. Сюда же была внесена мебель, созданная в 1820-х годах для Николая Павловича по проектам В.Ф.Стасова в мастерской А.К.Тура.

Убранство помещений этого флигеля продолжалось и в следующие годы, в связи с этим в 1896 году в дворцовых документах впервые появилось имя фабриканта Н.Ф.Свирского, ставшего поставщиком двора еще при Александре III и много работавшего для Николая II. По желанию Александры

Федоровны этому столичному мастеру поручили «сделать мебели для спальни и дамской уборной, с обшивкой ванны и ватерклозета» «по привезенным Ее Величеством из-за границы образцам и эскизным калькам».

В конце 1890-х годов фабрика Свирского поставила во дворец еще несколько предметов и комплектов мебели: киот — для спальни старших княжон, возможно, по рисунку уже упоминавшегося Данини, угловой диван в стиле «Людовик XVI» — для Угловой гостиной императрицы, мебель с окраской и позолотой — для Портретного зала (илл. 1, 2). К этому же интерьеру Свирский изготовил шесть стульев «резного золоченого дерева, в стиле классицизма, подражание стульям Jacob», повторив формы и декор гостиной гарнитура Ж.Жакоба из Арабескового зала Екатерининского дворца, перенесенного в Александровский дворец по желанию Николая II и Александры Федоровны.

Для Угловой гостиной императрицы на фабрике Свирского в стиле «Людовик XVI» были изготовлены небольшие резные золоченые столики с круглой и прямоугольной столешницами белого мрамора, подстоле которых украшали гирлянды, прови-



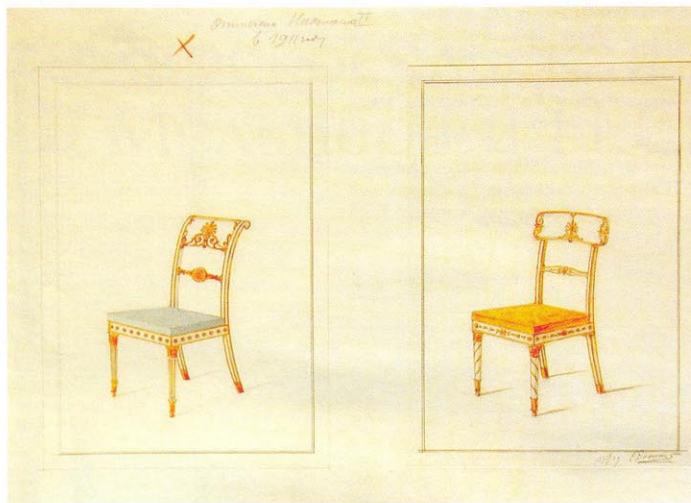
2. Стул из Портретного зала. Фабрика Н.Ф.Свирского. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.



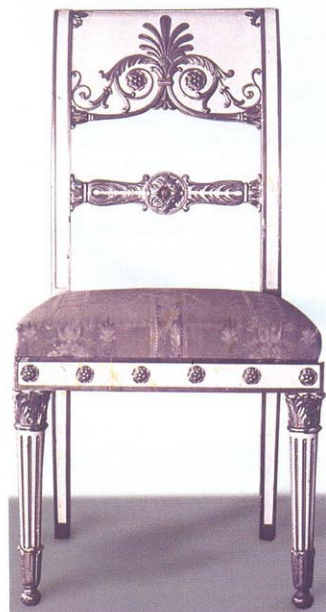
3. Столик прямоугольный из Угловой гостиной. Фабрика Н.Ф.Свирского. 1910-е гг. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.

савие на бантах, с головками букариев — типичный классицистический мотив. Изящные ножки заканчивались копытцами и соединялись красивой по силуэту проножкой с точёной вазой в центре. Эти предметы — образцы изысканной стилизации, в которой видна рука умелого рисовальщика, чье имя пока не удалось установить (илл. 3).

Внимание и интерес к исторической обстановке, свойственный последним владельцам дворца, объяснялись, вероятно, архитектурным решением парадных залов, которым соответствовало торжественное и нарядное классицистическое убранство. Из переписки вдовствующей императрицы Марии Федоровны стало известно, что характер интерьеров во многом определяли художественные наклонности хозяйки, императрицы Александры Федоровны. Как отмечает Ю.Кудрин в книге «Императрица Мария Федоровна Романова. Днев-



4. С.А.Данини. Проекты стула для Полукруглого зала. 1909 г. ГМЗ «Царское Село». Публикуются впервые.



5. Стул из Полукруглого зала. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту С.А.Данини. Фотография 1830-х гг. Публикуется впервые.

ники. Письма. Воспоминания» (М., 2000), в январе 1896 года, после посещения новых апартаментов в Зимнем дворце, Мария Федоровна, критикуя вкус своей невестки, в частности, писала: «... они [Николай и его супруга — И.Б.] возымели неудачную мысль выбрать стиль ампир, который я ненавижу до такой степени, что для меня это просто а-а, и я не хотела бы жить там ни за что на свете. Будем надеяться, что все это со временем будет выглядеть лучше, когда все здесь пополнится и устроится. Главное, что это им нравится: Аликс любит этот ужасный ампир, а так как она здесь будет жить, то все делается по ее вкусу, и она очень довольна».

В 1909 году «...Государыня Императрица Александра Федоровна изволила выбрать рисунок, отмеченный красным крестом, и приказала сделать по нем стулья для столов в круглом зале Александровского дворца», где обычно собиралось семейство во время парадных завтраков. 48 буковых стульев, покрытых эмалевой краской и украшенных позолоченным ампириным декором, были изготовлены по рисунку архитектора Данини на фабрике Ф.Ф.Мельцера. Появление этих предметов в одном из самых нарядных залов дворца не только свидетельствовало о модном ретроспективном направлении в русском ис-

кусстве 1910-х годов, но было продиктовано внутренней архитектурой и оформлением зала. Интересно отметить, что на рассмотрение и утверждение императрице были представлены два эскиза, из которых коронованная заказчица выбрала, как представляется, лучший вариант (илл. 4, 5).

Долгие годы художественные вкусы последних Романовых у нас было принято ругать. Действительно, жилые апартаменты Николая II и Александры Федоровны не отличались изысканностью отделки и были «насыщены... предметами фабрично-заводского производства, характерного для промышленно-капиталистического класса», как писал в 1928 году хранитель

дворца-музея В.И.Яковлев. Однако можно допустить, что для Николая и его семействе уют и тепло человеческого обитания были важнее модного и нарядного убранства, которому уделялось мало внимания. Достаточно вспомнить, что интерьеры в Зимнем дворце оформляли лишь к бракосочетанию, а жилые комнаты Александровского дворца, ставшего любимым домом, создавали в два этапа — в 1890-х и 1900-х годах, и за два десятилетия они практически не менялись (илл. 6, 7). Тем не менее сегодня трудно отрицать, что по заказу императорской семьи работали лучшие архитекторы и ведущие столичные мастера своего времени, а такие интерьеры, как Парадная библиотека в Зимнем дворце, Кленовая гостиная императрицы (отделка и убранство которой погибли в годы войны) и Новый кабинет Николая II в Александровском, — в числе лучших интерьеров рубежа веков.

С именами уже упоминавшегося Ф.Ф.Мельцера и его брата Р.Ф.Мельцера связаны наиболее значительные работы в Царском Селе. Для правого крыла Александровского дворца, ставшего жилой половиной царской семьи, по проектам придворного архитектора на фабрике придворного мебельного поставщика было создано убранство всех жилых и парадных помещений.

Работы здесь начались зимой

1896 года, а в первый год пребывания во дворце новые хозяева довольствовались обстановкой, сохранившейся от прежних владельцев. Если же и появлялись здесь предметы мебели, то те, которые не создавали специально, а подбирали из предложенных фабрикантами. Так, в 1895 году у поставщика императорского двора и двора великого князя Владимира Александровича К.Гринберга, изготавливавшего мебель для Александровского дворца еще при Александре II, в Опочивально ИХ величеств приобрели «по согласованным ценам мебель, крашенную лаковой краскою в тонах», обитую ситцем с рисунком — «по белому фону круглые медальоны из цветов». Судя по небольшому числу предметов, указанному в счете Гринберга, а также по упоминающему, что в это же время в Опочи-

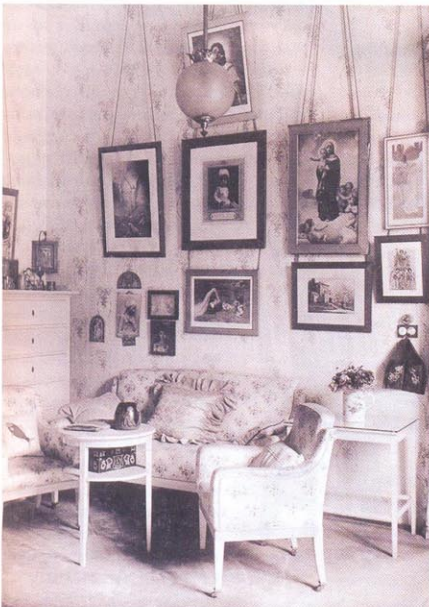


вальне «старая мебель вновь перекрашена лаковой краскою в тонах», фабрикант лишь дополнил существовавшее убранство комнаты, обновленное к пребыванию царственной четы (илл. 8).



6. Диван из Палисандровой гостиной императрицы Александры Федоровны. Фабрика Ф.Ф.Мельцера. 1900-е гг. Публикуется впервые.

7. Кресло из Палисандровой гостиной. Фабрика Ф.Ф.Мельцера. 1890-е гг. Публикуется впервые.



8. Гардеробная на половине императрицы. Фотография 1930-х гг.

Продукция небольшой мебельной и обоевой мастерской Карла Гринберга, в которой в 1880-х годах работали 30 подмастерьев и пять учеников, была отмечена медалью на Парижской выставке 1878 года и Большой серебряной медалью, полученной в 1885 году от города Петербург — «за весьма хорошее исполнение мебели и обоевые работы». Гринберг поставил и ремонтировал мебель во дворце в течение нескольких десятилетий. Большие палятые шкафы из ясеня с раздвижными дверцами для гардеробных императора и императрицы, два из которых сохранились до наших дней, были изготовлены им в 1890-х годах.

К сентябрю 1896 года в Александровском дворце, кроме Опочи-

вальни, были готовы Палисандровая гостиная и Лиловый кабинет (комната «шахче») — на половине императрицы, Уборная и Рабочий кабинет — для Николая II. Убранство этих комнат было создано на фабрике Ф.Ф.Мельцера по проектам архитектора Р.Ф.Мельцера, включавшего в сметную документацию брата 10% — «за составление рисунков и технический надзор за живописными, штукатурными и печными работами». Объемы и сроки выполнения заказа впечатляют: только для Лилового кабинета фабрика изготовила более 30 предметов лакированной мебели, причем, как писал в обязательстве Ф.Ф.Мельцер, «срок исполнения главных означенных работ, включая составление рисунков, шаблонов, моделей, — 2 1/2 месяца». При этом Мельцер не только изготовил мебель, панели и «облицевал пианино в стиле комнаты», но и поставил таганы, осветительное оборудование, камин, материи на стены и оконные приборы. Короткие сроки исполнения заказа объяснялись большим и хорошо налаженным производством и использованием в



9. Лиловый кабинет императрицы Александры Федоровны. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1896—1898 гг. Фотография 1930-х гг.



10. Кресло из Лилового кабинета императрицы. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1896—1898 гг. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.



11. Подставка для ног из Лилового кабинета. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1896—1898 гг. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.

меблировании императорского дворца наработанных образцов серийной продукции, отличавшихся высоким качеством.

Мебельное убранство созданных интерьеров вполне вписывалось в стилистику историзма 1890-х годов — это мебель «третьего рококо» Лилового кабинета, «крестьянские стулья» Рабочего кабинета Николая, два «богато резных» кресла «Renaissance» из ореха и стулья «а la Чип-

пендейль» Библиотеки и Парадного Кабинета Николая II, поставленные фирмой Мельцера в 1896—1898 годах (илл. 9—13).

К числу лучших работ, выполненных в 1902—1903 годах «дуэтом» Мельцеров во дворце, относятся парадные комнаты царской четы — Кленовая гостиная императрицы и Новый кабинет Николая II, в котором появились мебель красного дерева, керамические каминные из Ве-



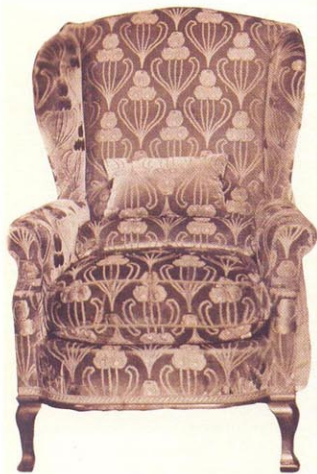
12. Парадный кабинет императора Николая II. Фотография 1930-х гг.



13. Стул из Библиотеки Александровского дворца. Фабрика Ф.Ф.Мельцера. 1890-е гг. Публикуется впервые.

ны, мраморные колонны на антресоли, изготовленные фирмой «Duckerhoff & Neumann» из Нассау. Мельцер поставил в Кабинет императора плафоны «с пестрыми стеклами в пайке тифани», бра «с тюльпанами тифани», лампы над круглым столом и бильярдом и 8 стекол «пестрых тифани в пайке для фрамур». Аналогичное оборудование и более 40 предметов встроенной и отдельно стоящей мебели были изготовлены для Кленовой гостиной императрицы (илл. 14—18).

В 1903 году Мельцер



14. Кресло из Кленовой гостиной. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1903—1904 гг. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.



15. Кленовая гостиная императрицы Александры Федоровны. Вид с антресоли. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1902—1903 гг. Фотография 1930-х гг.

выполнил большой объем работы в детских комнатах, коридоре и Угловой комнате верхнего этажа, для которых изготовленная из ясеня и дуба мебель была окрашена в цвета «слоновой кости» и «кленового зеленого дерева». В комнатах детей императора предметы были окрашены под слоновью кость и украшены розовыми, голубыми и зелеными полосками, сочетавшимися с рисунком чинцев на стенах и драпировками на окнах. В то время белая крашеная мебель была в моде: в 1895 году на день именин великой княжны Ольги, сестры Николая II, императорская чета «подарили ей разную мебель белой окраски, обтянутую красивым ситцем»; окрашенные предметы были и в Диловом кабинете императрицы.

Сегодня некоторые мебельные предметы из комнат императорских детей можно увидеть в собрании Государственного Эрмитажа, на доверенных фотографиях, акварелях 1930-х годов и на проектах архитектора придворной конторы Данини (илл. 19). Среди них — рисунок шкафа для столовой, спроектирован-

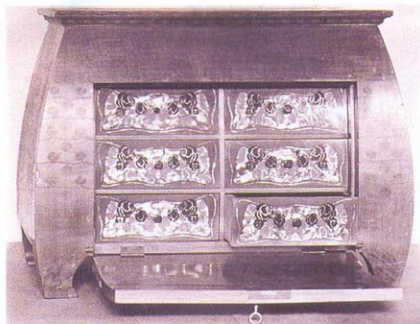
ного им в 1900-х годах, и проект киота для спальни наследника. Детская столовая — почти квадратное помещение с двумя окнами в парк — находилась над служебными покоем Александры Федоровны. Как и в других интерьерах, ее стены были затянуты английским чинцем, который императрица считала гигиеничным материалом, подходящим для детских апартаментов. В столовой стояли: обеденный стол, буфет, несколько пристенных столов и вен-



16. Банкетка из Кленовой гостиной. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1903—1904 гг. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.



17. Кресло с антресоли Кленовой гостиной. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1903—1904 гг. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.



18. Шкафик-ларец из Кленовой гостиной. Фабрика Ф.Ф.Мельцера, по проекту Р.Ф.Мельцера. 1900-е гг. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.

С.А.Данин. С.Томашев. Александровский дворец. Вязьма. 1930.



19. С.А.Данин. Проект шкафа для столовой детей. ГМЗ «Царское Село».

ских стульев с накладными подушками. Интересно отметить, что стулья были разной высоты — в соответствии с возрастом и ростом великих княжон. Там был спроектированный Данини буфетный шкаф с посудой, преимущественно «для детского употребления», а также бутылками с водой из Саровской пустыни: императорская семья, как известно, была очень религиозна и часто совершала паломничество к святым местам.

Данини принадлежит и проект киота для спальни цесаревича Алексея, изготовленного на фабрике Мельжера. «Киот о шести отделениях» с закрытыми шкафчиками в



21. Учебная комната наследника цесаревича. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.



20. Спальня наследника цесаревича. Фотография 1930-х гг. Публикуется впервые.

нижней части, окрашенный под слоновью кость и декорированный витыми колонками и плоской резьбой, располагался в углу комнаты и был заполнен иконами «нового письма» в ризах или околадах, а также образками, крестиками, фарфоровыми пасхальными яйцами. Такие же киоты с иконами были в спальнях всех августейших детей (илл. 20, 21).

Все работы в Александровском дворце с первых лет пребывания в нем императорской четы проводились под наблюдением Александра Федоровны. Императрица утверждала образцы ковров; по ее желанию в дамской уборной изготовили камин из зеленых майоликовых плиток в никелированной оправе; для электрического освещения поставили выбранные ею лампы, на ее рассмотрение поступали даже образцы бронзовых ручек, заказанные для дверей и окон; выполняя ее желание, Данини поручили выпилать по имеющимся образцам

из Дармштадта — родного города императрицы — обои для верхнего этажа левого флигеля дворца и т.д. Александра Федоровна с любовью благоустроивала свой дом, используя для создания уюта и комфорта все технические достижения того времени. Так, к примеру, в 1897 году императрица повелела «в собственных покоях Их Величеств и в комнатах В. Кн. Ольги Николаевны, а равно в Угловом помещении верхнего этажа левого флигеля устроить обогреваания оконных рам посредством электричества, для чего установить между рам особые металлические ящики по одобренному Ее Величеством образцу».

Этот дом был наполнен вещами, напоминовавшими владельцам о частных и официальных событиях их жизни, любимыми книгами и фотографиями родных и близких, благоухал цветами, которые очень любила Александра Федоровна. Дом в Александровском дворце радовал семью Николая II и, покидая его ранним утром 1 августа 1917 года, они надеялись вернуться в Царское...

Этого, однако, не случилось, и история дворца после Романовых оказалась такой же трагичной, как и судьба его последних обитателей, а сохранившиеся предметы до сих пор не могут вернуться на свои исторические места.

Ираида БОТ

Иллюстрации предоставлены автором.

molotok.ru

www.molotok.ru



• АНТИКВАРНЫЕ ИЗДАНИЯ • МЕБЕЛЬ • ТЕХНИКА

Более 40 000 предметов
коллекционирования и антиквариата
на крупнейшем интернет-аукционе



Русский Барбедьен

В представлении многих современных любителей антиквариата илена Феликса Шопена и Евгения Александровича Лансере связаны неразрывно и, как правило, ассоциируются с калиерной реалистической скульптурой 1870—1880-х годов. Но только ли скульптуру выпускала фабрика Шопена, историю которой можно назвать, перефразируя известную цитату, «зеркалом русского бронзолитейного дела» XIX века?

К сожалению, сегодня практически неизвестны те весьма многочисленные произведения, что в свое время были выполнены Шопеном для петербургских дворцов, частных и общественных зданий, церквей. В массе анонимной, некалейменной русской бронзы позапрошлого века работы этой известной фабрики можно определить только по аналогии с редкими, достоверно атрибутированными изделиями, по опубликованным в прейскурантных каталогах моделям и описаниям вещей, которые экспонировались на различных мануфактурных выставках.

История этой фабрики в XIX веке связана с именами трех французов — Герена, Шопена и Берто, и она может стать еще одной страницей увлекательного повествования на тему «французы в России».

Александр Герен, приехавший в Россию в начале царствования Александра I, чтобы основать здесь собственное дело, в 1805 году открыл на Васильевском острове бронзолитейную мастерскую, которая впоследствии стала крупным производством, сыгравшим значительную роль в развитии не только художественной промышленности, но и декоративно-прикладного искусства России. Он был тесно связан с кругами парижских бронзовщиков. Его дядя, Жерар Жак, был известным мастером в период Людовика XVI, а в 1880-е годы пытался открыть

собственную мастерскую в Петербурге. И Герен открыл свое дело, сотрудничая с парижским мастером Жюльеном Шопеном, высококачественная бронза которого в тот период славилась во Франции и выставлялась на мануфактурных выставках. В частности, на Парижской выставке 1827 года экспонировались его бронзовые золоченые люстры.

В начале 1810-х годов по запросу Герена Ж.Шопен прислал из Франции мастеров (литейщиков, чеканщиков, позолотчиков), необходимое оборудование и инструменты, благодаря чему мастерская была прекрасно оснащена по тем временам и стала своего рода образцом для других предпринимателей в этой области. Но участие Ж.Шопена в их общем деле этим не ограничивалось: главное в том, что он поставлял в Россию для мастерской Герена модели, среди которых, видимо, были как его собственные работы, так и работы других известных скульпторов того времени, например, Томира. На Первую российскую мануфактурную выставку 1829 года Герен представил чисто французскую ампиричную бронзу с аллегориями, мифологическими фигурами и вакханками. И несмотря на то, что в материалах выставки она получила негативную оценку, именно эта линия в ассортименте изделий мастерской Герена, а затем и Шопена, была определяющей до конца 1860-х годов.



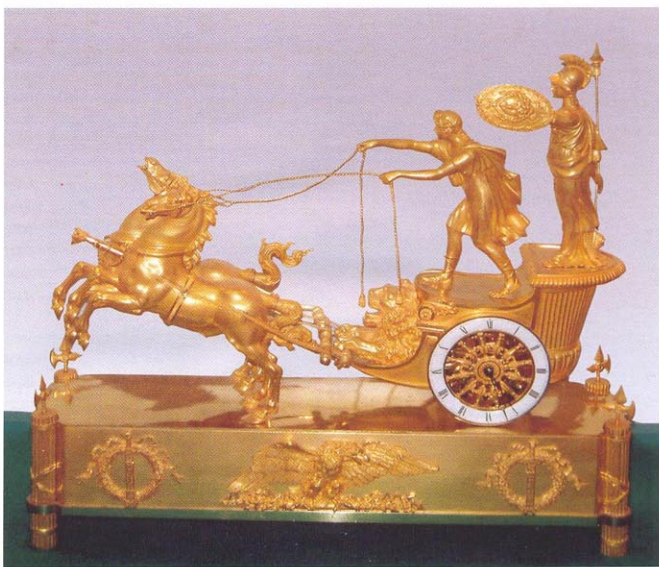
Канделябр. Фабрика Ф.Шопена. 1850-е гг.

Здесь выпускали жирандоли, канделябры, накладки для бумаг (пресс-папье), чернильницы, подсвечники и корпуса для часов. Подписные часы работы Герена 1820-х годов (подпись бронзовщика проставлена на циферблате), хранящиеся в Петергофском музее-заповеднике, дают достаточно полное представление о характере его продукции в целом: высокое французское качество литья и типично ампиричная композиционная схема сочетаются с присущей русской бронзе однофигурностью скульптурного декора. Украшенные одной фигурой часы в рамках сравнительно небольшой мастерской было проще выполнить и легче продать, чем сложную и дорогостоящую многофигурную композицию.

Благодаря растущему спросу на интерьерную бронзу Герен примерно в середине 1820-х годов смог открыть собственные магазины в Петербурге — на Большой Морской, а позже и в Москве — на Тверской улице. Он выпускал в России дорогостоящую бронзу, взяв за пример практику, сложившуюся во Франции: о запущенных в производство моделях сообщалось в преискуранте мастерской или фабрики, и клиент мог заказать понравившийся образец. Кроме того, в магазине фабрики продавалось небольшое количество уже готовых изделий, которые можно было приобрести сразу. Преискурант 1831 года предлагал настольные лампы, канделябры с экранами, люстры и часы, в том числе и часы с композицией «Кориолан и Волумния», по известной модели Томира. Кроме частных заказов, Герен выполнял и другие работы, например, к выставке 1829 года он изготовил бронзовую оправу для стеклянной вазы работы Императорского стекольного завода.

Поскольку часы и осветительные приборы были самыми востребованными бронзовыми элементами интерьера урбанистической той эпохи, Герен внимательно следил за всеми изменениями художественной моды и техническими новшествами в этой области. В 1820-х годах в мастерских А.Шрайбера и А.Герена начали разрабатывать бронзовые люстры масляного освещения с так называемыми кинкетными лампами. В целом производство Герена развивалось стабильно. Сложности возникали, в основном, с ввозом из Франции моделей и необходимостью их возврата по истечении определенного срока.

К началу 1840-х годов мастерская Герена считалась одной из крупнейших в Петербурге и по объему производства уступала, пожалуй, только мастерской А.Шрайбера. В 1838 году,



Часы. Мастерская А.Герена. 1810-е гг.
По французской модели, отливавшейся в Париже Ж.Шопеном.

когда Герену было около 60 лет и он собирался отойти от дела, на должность управляющего пригласили сына его парижского компаньона — Феликса Шопена. В 1841—1842 годах он получил мастерскую вместе с магазинами в полную собственность. И уже в 1843 году Московская выставка принесла «купцу, наследнику Герена», владельцу «заведения» на Большой Морской (куда с Васильевского острова была переведена мастерская) золотую медаль за высокое качество интерьерной бронзы. Среди образцов работ мастерской был представлен бюст, демонстрировавший первый в России самостоятельный опыт использования метода гальванического золочения. Скорее всего, он был еще несовершенным, поэтому 6 ноября 1844 года процесс повторили в присутствии самого изобретателя, профессора Б.С.Якоби. Вызолоченная новым методом крупная фигура Ники впоследствии экспонировалась на Лондонской выставке 1851 года. Шопен первым из русских бронзовщиков освоил метод гальванозолочения и с конца 1840-х годов широко применял его в своей практике.



Часы. Фабрика Ф.Шопена. 1850—1860 гг.

Новый владелец мастерской, которого в России называли Феликсом Юльяновичем, — молодой, полный энергии и к тому же обученный на опыте парижских бронзовщиков, — получив процветающую, хорошо оснащенную мастерскую, быстро расширил ее и превратил в фабрику. В отличие от Герена Шопен сразу понял, ка-



Люстра. Фабрика Ф.Шопена. 1850—1860 гг.

кую пользу делу приносят всероссийские мануфактурные выставки, и с самого начала своей деятельности участвовал практически во всех выставках XIX века.

Его по праву можно назвать «русским Барбедьеном». Сравнение Шопена с самым крупным и известным парижским бронзовщиком возможно не только потому, что у них общая значительная роль в развитии искусства своих стран, но и чисто биографические совпадения. Оба они начали свою деятельность в 1838 году, и оба умерли в Париже в 1892 году. Разница лишь в тех условиях существования их предприятий, которые во Франции способствовали процветанию бронзолитейного производства, а в России требовали постоянной борьбы за заказы и мужественного преодоления кризисных ситуаций.

В деятельности фабрики можно выделить два этапа, каждый из которых после периода стабильности, успеха и известности заканчивался кризисом. С начала 1840-х и до конца 1860-х годов выпускалась преимущественно качественная интерьерная бронза. 1870—1880-е годы связаны с развитием русской камерной реалистической скульптуры.

1840-е годы — очень благоприятное время для ин-

тенсивного развития фабрики Шопена и производств других известных бронзовщиков, поскольку они получали крупные заказы правительства и двора. В середине этого десятилетия Шопен выполнил ряд работ для интерьеров Зимнего дворца, а также гигантские монументальные двери для Исаакиевского собора в Санкт-Петербурге и храма Христа Спасителя в Москве. В целом список заказов того периода весьма внушителен: осветительные приборы и интерьерная бронза для Большого Кремлевского дворца (1845—1849), люстры, часы, канделябры для Мраморного дворца (1849), бронза для Собственного дворца цесаревича в Петергофе (1850), люстра для Гатчинского дворца (1851), различные бронзовые оправы для изделий Императорских фарфорового и стеклянного заводов и Петергофской гранитной фабрики (1843—1886), часы с фарфором для Царскосельского дворца (1857). Кроме того, наряду с другими придворными фабрикантами Шопен занимался такими мелкими работами для императорского двора, как оконная и дверная фурнитура, доделывал вещи из других материалов, ремонтировал старые изделия и т.д. В большинстве своем заказы были небольшими по объему, но их набиралось так много, что от некоторых приходилось отказываться, чтобы успеть выполнить в срок остальные. В довольно острой конкурентной борьбе от бронзовщика требовались определенные усилия, чтобы выиграть придворный заказ, а после его выполнения — получить за него деньги.

В стилистике всей интерьерной бронзы Шопена того периода преобладал неорокко (второе рококо, или стиль «Людовик XV»), сложные орнаментально-пластические формы которого прекрасно передавали репрезентативную сущность дорогой бронзы. Часы, канделябры, ножки подстолий, торшеры украшали динамичным затайливым декором из сочных акантовых и виноградных листьев, в композиции которых выкомпоновывались фигуры жизнерадостных путти. Этот бескрылый вариант амура, широко использовавшийся и в работах П.Шрайбера, Н.Штанге, других известных бронзовщиков, особенно характерен для бронзы Шопена, который нередко включал его в систему пластического декора изделий, выполненных и в стиле «Людовик XVI», отличающемся от «Людовика XV» более конструктивной формой и несколько иным набором декоративных элементов. Именно в этих двух стилях он выполнял эффектные, превосходно отлитые и вызолоченные вещи и отправил на Великую выставку, как называли современники первую по счету Всемирную выставку 1851 года в Лондоне. Это были огромные парные канделябры на 81 свечу каждый, необыкновенно насыщенные пластикой каминные часы в стиле «Людовик XVI» с композицией

из 33 фигур, большая фигура Ники и бронзовые оправы для круглого стола и цветочной корзины.

Рокайльная стилистика в оформлении интерьеров царских дворцов широко распространилась в конце 1850—1860-х годов, а в оформлении пригородных резиденций, особенно в Гатчине, и, соответственно, в предметах убранства, украшавшихся фигурами путти, сатиров и вакханок, она продержалась всю вторую половину XIX века. Влияние французской художественной моды уже ослабевало. Подобные интерьерные вещи продолжали пользоваться спросом у состоятельной публики, а потому не исчезали из ассортимента фабрики несмотря на то, что Шопена критиковали за отсутствие самостоятельности и подражательность в сюжетах и формах. На выставку 1882 года Шопен представил часы в стиле «Людовик XV» — по модели уже прославленного мэтра скульптуры М.М.Антокольского, увенчанные скульптурной группой (можно сказать, целой горой) из 32 путти. Наиболее известная коллекционером работа фабрики Шопена рокайльной стилистики — появившиеся в 1860-е годы каминные часы с фигурками трех путти, композиционно объединенных виноградными лозами. Эти часы пользовались популярностью, и Шопен выпускал их несколько раз, благодаря чему они есть в коллекциях некоторых региональных музеев и появляются на современном российском антикварном рынке. На рокайльных часах Шопена, на циферблатах, висанных в пирамидальные композиции с ажурными основаниями и ножками-завитками, иногда встречается подпись: «F.Chopin. St. Petersburg».

Несколько часов для Гатчинского дворца скульптор изготовил в 1850—1860-х годах: например, часы, украшенные фигурками двух целующихся путти, часы с сатирессой и купидоном и другие. К часам с сатирессой и купидоном позже были отлиты довольно оригинальные, вполне соответствовавшие французской моде, парные канделябры на 6 свечей каждый, исполненные в виде деревьев с фигурами лесных эльфов, крадущих птички гнезда. Со стволов свешивались змеиные головы, а по виноградным листьям и гроздьям свечников ползали улитки.

На выставку 1849 года фабрика Шопена представила большую серию из 63 выполненных в натуральную величину бюстов русских князей, царей и императоров от Рюрика до Павла I. Обнаруженные Шопеном в 1840 году мраморные бюсты были весьма далеки от исторических прототипов, поскольку в конце XVIII века, по заказу генерала Корсакова, их сделал довольно известный итальянский скульптор Агостино Пенна (ум. в 1800 г.). Он работал в Риме над оформлением церквей и в России никогда не бывал. Шопен добавил к этой серии бюст Александра I, которого не было у Пенны. Какими бы ни были художественные достоинства этих бюстов, в данном случае они отразили становление эпохи историзма в рамках русско-византийских сюжетов и даже — зарождение основ будущего «русского стиля». Бюсты вообще играли значительную роль в скульптурном убранстве интерьеров середины — второй половины XIX столетия, поэтому Шопен обращался к этому жанру и позже, отливая бюсты Екатерины II, Николая I и Александра II.



Фрагмент ножки бронзового стола.
Фабрика Ф.Шопена (?). 1850-е гг.

В 1860-е годы он продолжал выполнять изделия преимущественно по французским образцам не только потому, что они отличались высокопрофессиональной, хорошо проработанной пластикой, но и потому, что в русском обществе все французское еще принимали за эталон изящного вкуса. Следуя традициям Герена, Шопен отливал разнообразную интерьерную бронзу, отличающуюся высоким качеством исполнения. Были среди его заказных работ люстры и канделябры с хрусталем и фарфором, в том числе японским, и бронза с малахитом. На выставке 1861 года, за участие в которой он получил орден Св. Станислава 3-й степени, экспонировались часы с малахитом «для самого взыскательного вкуса». Кроме бронзовых отливок, на фабрике делали памятники и церковную утварь, производили изделия из серебра, цинка и его сплавов. Серебряные изделия значительно уступали в качестве литья и чеканки бронзовым вещам, и если и вызывали отклики критиков, то по большей части отрицательные.

К началу 1860-х годов имя Шопена было широко известно. На Всемирной лондонской выставке 1862 года его отлитая по рисунку М.О.Микешина величественная статуя Екатерины II завоевала медаль за высочай-



Часы. Фабрика Ф.Шопена. 1860-е гг.



Бюст «Иоанн V». Фабрика Ф.Шопена. 1860—1870-е гг.

шую технику исполнения. Эта фигура — уменьшенное воспроизведение памятника (без постамента) русской императрице, который позже, в 1873 году, был отлит на фабрике А.Морана и установлен перед Александринским театром.

В отличие от французских мастерских, одни из которых специализировались на отливке скульптуры, другие — на ее золочении, третьи — на монтировке готовых предметов, русские предприятия не только сами выполняли все технологические процессы от начала до конца, но и расширяли ассортимент для «поддержания производства». Шопен не был исключением. С 1847 года до начала 1860-х при фабрике действовал чугунолитейный завод со слесарными мастерскими для изготовления чугунных и железных архитектурных украшений, на которые в Петербурге всегда был спрос. К началу 1860-х годов широкий ассортимент составляли фонтаны, вазы, декоративная скульптура в виде голов животных, подъезды различных рисунков, винтовые лестницы, кронштейны для балконов, каминные, скамейки, столы и табуреты. Железная мебель, только начинавшая входить в повседневный быт средних сословий, предлагалась по цене от 5 рублей 75 копеек до 65 рублей за штуку. В это время по количеству работников чугунолитейный завод Шопена (около 500 рабочих) превосходил его бронзолитейное производство (150 рабочих). Но конкуренция в этой области была не менее жесткой, чем в изготовлении бронзы, поэтому Шопен был вынужден вскоре отказаться от такой многопрофильной деятельности.

Несмотря на то, что фабрика была довольно крупной, хорошо оснащенной и выпускала продукцию, пользовавшуюся спросом, Шопен периодически испытывал «стесненные обстоятельства», которые усугубились в середине 1860-х годов. В 1865 году предприятие превосходно выполнило большой королевский заказ (столовый прибор из 62 предметов из фарфора и золоченой бронзы) для Карла I и Ольги Вюртембергских, однако в мануфактурной выставке этого года Шопен уже не участвовал. В материалах выставки были лишь отмечены его выдающиеся заслуги в развитии отечественного бронзолитейного производства.

Значительные сложности, возникшие у Шопена, были связаны с общим экономическим положением в стране после Крымской войны. Торговый и финансовый кризис в стране поставил предприятие Шопена на грань закрытия и продажи. С июля по ноябрь 1867 года он писал прошения, в том числе — и на высочайшее имя, чтобы либо ему предоставили правительственную ссуду в размере 100 тысяч рублей, либо у него приобрели фабрику за 160 тысяч для устройства в ее высоких и просторных зданиях городского госпиталя на 300 мест (что предлагала специальная медицинская комиссия еще в 1864 году). В результате, несмотря на все его хлопоты, Министерство финансов отказало Шопену из-за дефицита государственного бюджета и дабы не создавать прецедентов «подобных же домогательств» со стороны других фабрикантов. Министерство Императорского двора не ответило на прошения Шопена, но, возможно, сделало очередной заказ, который поддержал фабрикан-



Е.Лансере. «Пастушка с телятами». Фабрика Ф.Шопена. Отливка 1876 г., выполнена для выставки в Филадельфии 1876 г. Справа — фрагмент.

та. Лишь так можно объяснить тот факт, что фабрика не только не закрылась, но смогла преодолеть трудности и сохранить свое лидирующее положение.

В том же трудном для него году Шопен участвовал в Парижской всемирной выставке, где вновь, уже в уменьшенном виде, выставил свою серию исторических бюстов. После этого он начал небольшими тиражами, по подписке, выпускать эти бюсты, которые уже рассматривались как настольная кабинетная скульптура. Шопен стал одним из очень немногих русских бронзовщиков, оформивших патентное право на воспроизводство той или иной модели в течение определенного срока. Такая практика пришла из Франции, где с 1840-х годов крупные фабриканты заключали контракт со скульптором — автором модели — на эксклюзивное право отливки его работы. Но французы оговаривали достаточно длительные сроки — до 20—25 лет. В России, где ничего нельзя загадывать надолго, Шопен оформил патентное право на исключительное производство всех бюстов серии на 10 лет. В 1868 году он добавил бюст Николая I. На каждой модели было проставлено круглое патентное клеймо — «отъ мф на 10 лет», с датой «1867», или «1868» — на некоторых моделях, так как процесс запуска серии в производство был постепенным. На всех последующих отливках, которые могли производиться по этим моделям в течение заявленных 10 лет, проставленное клеймо сохранялось. Поэтому бюсты с подобным клеймом датируются 1867—1877 годами либо 1868—1878 годами. Подобные патентные клейма редко, но все же встречаются на отдельных отливках фабрики К.Ф.Верфеля и некоторых частных мастерских, таких,

например, как петербургская бронзолитейная мастерская Антонова.

Уменьшение крупных, выполненных в натуральную величину бюстов до размеров настольной кабинетной скульптуры стало возможным благодаря тому, что в 1860 году Шопен приобрел во Франции патент на использование специального приспособления. С его помощью мраморную и бронзовую скульптуры можно было уменьшать до любого размера. Во Франции этот прием, изобретенный еще в 1830-х годах Ашилем Колла, использовался очень широко, и фабриканты тиражировали любую скульптуру в нескольких размерах — от самых дорогих фигур в человеческий рост до небольших скульптурных изображений — по цене, доступной среднему покупателю.

В России, где тиражировать скульптуру было невыгодно из-за весьма ограниченного спроса на нее, технологически уменьшения использовали в более скромных масштабах и в основном для изготовления бюстов. Первым опытом использования метода А.Колла на фабрике Шопена стал бронзовый бюст Петра I работы А.-М.Колло. Известно, что этот выразительный портретный образ, один из лучших в иконографии великого русского императора, отливался на фабрике Шопена с 1860 года до конца 1890-х годов в нескольких размерах. Сейчас отливки этого бюста в золоченом и патинированном вариантах, разного размера, встречаются на ответственном антикварном рынке. И даже если они без подписи, превосходные качества литья и покрытия позволяют атрибутировать их как шопеновские вещи.

Бюсты из серии русских князей, царей и императо-

ров, которые сегодня довольно часто можно увидеть в витринах антикварных магазинов, оказались интересными с неожиданной стороны. Если выставить в ряд хотя бы часть этой серии или несколько экземпляров одного и того же бюста, заметна разница в разнообразных оттенках покрывающих бронзу декоративных искусственных патины. Возможно, Шопен отработывала на бюстах приемы многоцветных патины, характерные для французских изделий того времени. Прекрасные примеры использования пятицветной патины — отдельные заказные отливки, такие, например, как «Богатырь» Е.А.Лансере (1885). Эксперименты с патиной привели к тому, что уже на заказных, значительных по качеству, размеру и, соответственно, стоимости произведениях, отлитых на фабрике в 1870-е годы, мы видим превосходного качества темную однотонную патину, которая в сочетании с виртуозной полировкой дает идеальную бликующую бронзовую поверхность. Именно такую патину использовал Шопен, например, в скульптурах «Деревенская любовь» (Ярославский художественный музей) и «Резвушка» (ГТГ), в шубинском бюсте Екатерины II и других работах. Пожалуй, никто из отечественных фабрикантов, кроме Шопена, не достиг подобного уровня мастерства в патинировании бронзовой скульптуры.

В 1870—1800 годы известность фабрики связана прежде всего с именем Е.А.Лансере. В этом молодом начинающем скульпторе Шопен сумел разглядеть талант и широкие творческие возможности. Немаловажную роль в их творческом союзе сыграл, возможно, тот факт, что будучи в Париже еще в 1867 году, Лансере познакомился с работами тамошних скульпторов и уловил наиболее актуальные и модные направления в европейской пластике, которые позже смог использовать в контексте сюжетов русской действительности. В тесном сотрудничестве скульптора и бронзовщика прошел завершающий этап деятельности Шопена. Год смерти Лансере совпал с последним для фабрики Шопена кризисом.

Надо отдать должное предпринимательскому таланту Шопена, всегда остро чувствующего конъюнктуру художественного рынка. Он вовремя обратился к наиболее перспективному направлению в европейской художественной бронзе — камерной, или кабинетной скульптуре. Несмотря на то, что в 1870 году для сокращения расходов на производство и понижения продажной цены изделий магазин и фабрика вынужденно были переведены на Обуховский проспект и объединены в одном месте, Шопен принял участие в петербургской мануфактурной выставке того года. Для бронзовщика, недавно пережившего экономический кризис, Шопен выставил в довольно широком диапазоне художественную бронзу, преимущественно скульптуру, выполненную по французским и отечественным моделям. Среди вещей прикладного характера — канделябров, люстр, украшений для стола (бронзовых, серебряных и из лазурита) — выделялись позолоченные предметы сюртуде-табля — центральная часть в виде четырехарочного павильона и две вазы, отлитые по рисунку профессора архитектуры Г.Боссе.

Среди работ по французским образцам были фигуры индианки и индейца, скорее всего, те, что украшали

еще экспозицию выставки 1861 года, скульптуры «Дамы» и «Арекин», легкая, словно парящая в воздухе «Франческа да Римини» и «Вакханка и сатир» — примеры парижской салонной скульптуры из патинированной бронзы, а также крупные парные фигуры мальчиков-рыболовов, один из которых закидывает удочку, другой идет с ведром. Критик выставки отметил «отсутствие выражения в лицах и тупость» обоих рыболовов.

Количество отливок по французским моделям вполне уравнивалось количеством произведений отечественных авторов или тех иностранцев, которые работали в России.

Из двух крупных, в рост, изображений Петра I, отлитых Шопеном к этой выставке, автором менее удачной модели, далекой от исторического прототипа, был скульптор Рош. Другая работа, выполненная по модели петербургского архитектора И.В.Штрёма, — «Петр в Саардаме за работой» — изображала императора сидящим, с засученными по локоть руками, и была более оригинальной и достоверной. Вообще на этой выставке, в преддверии приближавшегося празднования двухсотлетия со дня рождения первого российского императора (в 1872 году), с двумя шопеновскими отливками конкурировали 8 скульптурных образов Петра. Наиболее интересными в ряду отечественных произведений,



Е.А.Лансере. «Богатырь». Фабрика Ф.Шопена. 1885 г.

отлитых фабрикой Шопена к этой выставке, оказались этнографические группы по моделям Е.А.Лансере, который к тому времени уже был известен и имел звание классного художника 2-й степени.

В 1870—1880-е годы помимо работ Лансере Шопен отливал и некоторые скульптуры А.О.Убера, а для московской художественно-промышленной выставки 1882 года на предприятии были изготовлены экспонаты по моделям ведущих русских скульпторов, архитекторов и рисовальщиков — М.О.Микешина, М.М.Антокольского, Н.А.Лаврецького, И.А.Монигетти, Г.Боссе, А.Л.Гуна, Д.Н.Чичагова, Ф.Ф.Каменского и других. Правда, эти работы так и остались выставочными, единичными отливками, позднее, видимо, не воспроизводившимися. Шопеновские отливки скульптур Лансере — это весьма интересная тема, достойная отдельного исследования. Здесь же можно только отметить, что особенную ценность представляют те отливки скульптур, которые предназначались для экспонирования на выставках, особенно на зарубежных, так как качество именно этих образцов шопеновского скульптурного литья — эталонное. Демонстрировавшиеся в выставочных экземплярах виртуозное литье и чисто французское мастерство в передаче фактурных поверхностей, в оттенках и сочетаниях искусственных патин наглядно объясняли, почему Шопен считался современниками не одним из лучших, а самым лучшим русским бронзовщиком своего времени. В 1870—1880-е годы «шопеновская бронза» служила своеобразным эталоном, с которым сравнивали бронзовые изделия других предприятий. Продукция фабрики, главным образом, камерная скульптура, продавалась не только в России, но и за рубежом.

Определенный интерес представляяют почти неизвестные сейчас интерьерные предметы в русском стиле 1880-х годов — каминные гарнитуры, часы и канделябры, в скульптурном оформлении которых были использованы фигуры и композиции Лансере. Этот прием был заимствован у французских производителей бронзы, использовавших подписные работы современных, признанных публичкой скульпторов для украшения каминных и настольных часов и канделябров. Проекты подобных предметов Шопен заказывал известным рисовальщикам и архитекторам, таким, например, как И.А.Монигетти.

Практически на всей шопеновской скульптуре того периода были клейма, реже выполнявшиеся в авторской модели, с которой делалась отливка, чаще — начеканивавшиеся на специальной гладкой площадке на готовом бронзовом произведении. Самые ранние клейма, которые Шопен начал ставить с начала 1860-х годов, были в латинской транскрипции — «Fx Chopin. St.Petersbourg». В каминных часах их могли ставить на циферблате. Более поздние клейма, 1870—1880-х годов, — «Ф.Шопен» и «отл.Шопен», редко, в случаях заказных работ — «отливал Шопен». Еще реже на предмете интерьерного характера можно встретить клеймо «Ф.Ш.». На произведениях Лансере, как правило, имя фабриканта сочеталось с подписью скульптора. И здесь не лишним будет напомнить, что дата, стоящая на бронзовой скульптуре, — это дата создания модели, тогда как



А.Вервер. «Гений изобретений». Фабрика К.Берто. 1895—1896 гг. Отливка выполнена для художественно-промышленной выставки в Нижнем Новгороде. 1896 г. Частная коллекция.

бронзовый отлив этого произведения мог быть выполнен значительно позже и датировка будет зависеть от характера и качества литья и обработки поверхности.

Выставка художественной промышленности 1882 года как бы подвела итог предпринимательской деятельности Шопена, принесла ему заслуженную славу и почет. В том году он как член Совета торговли и мануфактур получил орден Св.Владимира 3-й степени и был «награжден правом изображения герба за введение в России вместе с бронзовым делом многих новых моделей высокого достоинства, за долговременное существование фирмы и за постоянное стремление к усовершенствованию».

В 1886 году предприятие Шопена вновь оказалось на грани ликвидации. Еще в начале этого десятилетия отмечалась сложность в развитии бронзолитейного производства. В 1882 году в России в этой области насчитывалось всего 15 фабрик, не принимая во внимание мелкие мастерские: 11 — в Санкт-Петербурге, 2 — в Москве, 1 — в Гатчине и 1 — в Ярославле. Совсем немного, если сравнить с Францией, где их было не менее 600.

В написанном в 1886 году отчете француза М.Вашона министру изящных искусств Франции Тюрке о промышленном и художественном кризисе во Франции и Европе отмечалось, что француз Ф.Шопен, в течение почти полувека первенствовавший в России, «ликвидирует свои дела». Но Шопен и на сей раз с честью вышел из затруднительного положения, пригласив в компаньоны Карла Берто (в России — Карл Августович),

поскольку доверить свое производство он мог только соотечественнику, прекрасно разбирающемуся в организации большого бронзолитейного предприятия.

В одном из писем в Кабинет его императорского величества Шопен писал: «Г-н Берто отличный художник, рисовальщик и ваятель, в течение 11 лет сотрудничал с господином Барбидьеном, известным бронзовым фабрикантом в Париже, и участвовал в управлении фабрикой последнего». Шопен повторил ту схему, по которой сам когда-то прибыл в Петербург в качестве управляющего мастерской Герена и затем стал его преемником и продолжателем дела. В 1888 году Шопен в возрасте около 80 лет вернулся во Францию.

Берто выполнял обязанности управляющего торговым домом Шопена по одним сведениям — с 1886 по 1888 год, по другим — вплоть до 1892 года, а в 1893-м стал владельцем фабрики на Воронежской и магазина на Михайловской улицах. Именно в этом году распродается ряд моделей Лансере, которые купили фабрики Н.Штанге и А.Морана. Полностью сохранив высокое качество и ассортимент интерьерной и кабинетной бронзы своего предшественника, Берто дополнил его некоторыми привезенными из Парижа моделями скульптур и кабинетных предметов, типично барбидьеновскими по своей стилистике и художественной манере.

Он, как и Шопен, клеймил свои изделия. С 1886-го до 1892 года на отливках фабрики могли ставить клеймо: «отл. Шопень и Берто», с 1893 года — «Отл. К.Берто», «К.Берто». Возможно, промежуточным клеймом 1893—1894 годов стало редко встречающееся «К.Берто. Б-ший Шопен». Имя Шопена было настолько известным, что сменить его сразу в написании клейма было невозможно. Скульптуру, предназначавшуюся для экспорта во Францию или для одной из парижских выставок, Берто подписывал по-французски.

При новом владельце основной принцип работы фабрики — на заказ — был продолжен, при этом заказы были самые разные: от мелкой фурнитуры к предметам мебели до более крупных, правительственных. К последним относился заказ Александра III на бронзовый декор вазы из ревенской яшмы, которую в 1895 году он подарил Парижу в память о визите русской эскадры в Тулон в 1893 году.

Объем вывоза за границу камерной скульптуры, исполненной, в основном, по моделям Лансере, был уве-



Канделябр. Фабрика К.Берто. 1890-е гг.

личен. Берто удачно продолжил и традицию участия в художественно-промышленных выставках. Нижегородская выставка 1896 года и две парижские выставки — 1889-го и 1900 годов — принесли ему золотые медали. Причем, чтобы отправить изделия фабрики на последнюю выставку, пришлось занять денег. Но даже полученное на ней звание «Поставщика его Императорского Величества» не прибавило заказов и не улучшило финансовое положение Берто.

В России, как и во Франции, в последней трети XIX — начале XX века бронзолитейное дело было тесно связано со скульптурой, не отличавшейся высоким покупательским спросом, — ее могли приобрести только состоятельные люди из купечества и дворянства. Заказы исключительно на монументальные произведения скульпторам давали только правительство или общественные учреждения, и работа литейщика с отдельными скульпторами приняла студийный характер, при котором сам автор оплачивал ограниченный тираж. О таком тираже, который поддерживал крупное производство, в России вообще не могло идти речи. В условиях, когда бронза и мрамор были дороги, а скульптурой, по мнению журнала «Искусство и художественная промышленность», мог заниматься только человек состоятельный либо фанатик резца», расширять производство было нецелесообразно. В 1901 году Берто с сожалением писал, что его желание распространить в России художественные бронзовые изделия и научить этому искусству русских мастеров осталось нереализованным. В 1903 году Берто закрыл фабрику и вернулся во Францию.

Известно, что практически все крупные отечественные бронзолитейщики XIX века были иностранцами. Те из них, кто не смог прижиться и утвердиться в Петербурге или Москве, быстро уезжали, а те, кто смог развернуть более или менее крупное дело, принимали русское подданство и даже получали звание «почетного гражданина».

Герен, Шопен и Берто не приняли подданства в России, но тем не менее их труды внесли огромный вклад в развитие русской бронзолитейной промышленности, а шопеновские отливки работ Лансере вывели отечественную камерную реалистическую скульптуру на международную арену.

Светлана КАЙКОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Департамент по сохранению культурных ценностей Министерства культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации разыскивает:

девять икон, включенных в Государственный регистр культурных ценностей
как похищенные из государственных музеев Российской Федерации:

из Государственного музея
истории религии,
г. Санкт-Петербург:

**1. Спас Нерукотворный /
Нерукотворный образ Хри-
ста Спасителя** (название за-
писано, лицевая сторона),
посл четверть XIX /
перв. четверть XX в.;
35,5/36,0х31,0 (доска).



из Музея декабристов, г. Новоселенгинск, Бурятия:

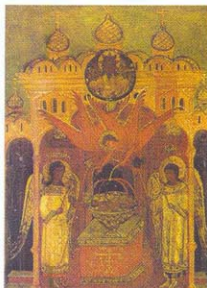
2. Богоматерь Знамение, XVIII (?) / перв. четверть XIX в.;
с венцами, с складом/ризой (серебро); 36,0х29,0 (доска ?).

из Государственного музея-заповедника «Ростовский
Кремль», г. Ростов, Ярославская область:

**3. Поклонение жертве / Жрется Агнец Божий / По-
клонение чуду, Суворов Иван (иконописец), 1651 /
1599 (?); 36,0х29,0х3,0 (доска); фото из книги –
В.Иванов. Ростов Великий. М.: Планета, 1986.**



2



3

В случае поступления на экспертизу, оценку, реставрацию, ре-
ализацию предметов, которые могут быть идентифицированы с
указанными, необходимо сообщить Департаменту по сохране-
нию 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 территориаль-
ные управления Минкультуры России по сохранению культур-
ных ценностей и органы внутренних дел.

из Ярославского государственного историко-архитек-
турного и художественного музея-заповедника, г. Яро-
славль:

**4. Крещение Господне / Крещение Иисуса Христа / Бо-
гоявление Иисуса Христа** (название записано, лицевая
сторона), XVII в.; 86,0х54,0 (доска).

**5. Принесение Христа во храм / Сретение Господа Бога
нашего Иисуса Христа** (название записано, лицевая сто-
рона), XVII в.; 86,0х53,0 (доска).

**6. Преображение Христа / Преображение Господа на-
шего Иисуса Христа** (название записано, лицевая сторо-
на), XVII в.; 87,0х53,0 (доска).

7. Воскрешение Лазаря / Лазорево Воскресение (назва-
ние записано, лицевая сторона), XVII в.; 86,0х55,0х3,0
(доска).

**8. Вход Христа в Иерусалим / Вход в Иерусалим Иису-
са Христа** (название записано, лицевая сторона), XVII в.;

82,0/86,0х52,0 (доска).
**9. Явление Аврааму трех ангелов / Ветхозаветная Трои-
ца / Святая Троица** (название записано, лицевая
сторона), XVII в.; 86,0х53,0 (доска).



4



5



6



7



8



9

Пространство и зеркало



В ампирином интерьере

Дух врелени, что зачаровывал Наполеона идеей единоличной власти над всей Вселенной, заставлял создателей ампириных зеркал и интерьеров обращать всякого, кто в эти интерьеры попадал, в их единственного господина — тоже своего рода властителя мира, но мира облянчивого, человека же созданного.

«**М**оя комната расположена на сорок пятой широте, если следовать системе мер папаша Беккерия; она ориентирована с востока на запад (...) и образует прямоугольник в тридцать шесть шагов по периметру, если почти касаться стен. Для моего путешествия, однако, вполне достаточно. (...) Со dna преисподней до крайней звездочки на Млечном Пути, до грани Вселенной, до дверей хаоса — вот обширное поле, по которому я прогуливаюсь вдоль и поперек, и всюду, куда пожелаю, ибо время значит для меня не более, чем пространство».

Так писал в год взятия Бастилии французский дворянин Ксавье де Местр, посаженный под домашний арест за дуэль. По Франции распространились тревожные отзвуки парижских событий, а странная книга, выходящая из-под пера де Местра, носила обманчиво безмятежное название: «Путешествие по моей комнате».

Музыкальный салон замка Мальмезон. В трех больших зеркалах на дальней стене отражаются густо задратированные и потому малазаметные ози. У левой стены — надконсольное зеркало, у правой — надкаминное. Франция. Стиль амбир.

Пройдет три года, и автор «Путешествия» укроется от ужасов «свободы, равенства и братства» в гостеприимной Москве и навсегда свяжет свою незаурядную судьбу с Россией. Но на родине Ксавье де Местра причудливый дух его пространственных видений словно обрел живую плоть — в интерьерах дворцов и особняков, созданных в короткую, но великую эпоху Империи Наполеона I (1804—1815), или Ампира, как называют ее французы.

Интерьеры предампирной и ампирной поры удивляют единством, казалось бы, противоположных устремлений: архитекторы настойчиво изолируют пространство здания от всего, что находится за пределами стен, придают интерьеру как можно больше самостоятельности и самодостаточности, но в эти же замкнутые комнаты они пытаются вместить некий необозримый мир, раздвинув их до почти географических масштабов. Амбир не любит большие окна — ведь именно они размыкают границы, обозначенные стенами комнат, — и стремится уменьшить их либо затенить проем многослойными занавесями, пышными драпировками с кистями, перенося тем самым акцент не на вид, открывающийся из окна, а на само оконное обрамление, обретающее невиданную прежде самоценность. «Закройте окна и двери, — пишет Ксавье де Местр. — Я не желаю больше видеть свет, ни один человек не войдет в мою комнату». Но в этих же комнатах — закрытых от внешнего мира — появляются так называемые «панорамные обои» — написанные на обойной бумаге пейзажные композиции, каждая размером с целую стену, с изображением бескрайних ландшафтов с руинами и видами далеких экзотических стран. Ими оклеивали одну, две, а то и все четыре стены, так что комната действительно принимала вид пахнущей в безграничную даль панорамы. Этот эффект подчеркивался (а там, где панорамных обоев не было, — непосредственно создавался) прямыми, гладкими и однородными плоскостями мебели, столь крупной и монументальной, что она скорее напоминала архитектуру. Упрощенная до ясно читаемых геометрических объемов, почти нематериальная в своей граненой, сияющей холодной помирковкой прямызне, ампириная мебель превращалась из самоценного предмета в отвлеченное обозначение неких силовых линий, на которые накладываются, по которым выстраивается все окружающее пространство интерьера. Ансамбль строится не на соподчинении элементов при главенстве одного из них, теперь его структура определяется некоей универсальной закономерностью, вынесенной за пределы системы. Этой закономерности подчиняются все элементы ансамбля — и большие, и малые, но ни один не является ее носителем. Поэтому понятие ансамбля становится в период ампира почти всеобъемлющим: единые ритмы пронизывают и город, и комнату, и маленькую безделушку. В этом умозрительном, вознесенном над конкретными объектами единстве кроется огромная организующая сила ампира, его способность подчинить и встроить в свою систему произведения любой предшествующей эпохи, даже несравненно лучшие по качеству. Наиболее впечатляющие результаты это дало в градостроительстве: достаточно было одной триумфальной колонны, двух арок и храма, чтобы пестрый, застроенный в разные времена Париж



Зеркальная галерея замка Версаль. Франция, 1679—1686 гг.

стал ампириным. Что это, как не выражение победоносно-завоевательного духа наполеоновской эпохи, не пафос покорения всего необъятного мира? Тот же витавший в воздухе пафос заставляет Ксавье де Местра, пусть в шутку, обозначить местоположение своей комнаты посредством географических координат. Вообще человек наполеоновской эпохи еще не привык хорониться в щели — этому хорошо научит XIX век, — и в эпоху ампира пространство «со дна преисподней до крайней звездочки на Млечном Пути» вызывает именно возвышенный трепет, а не бессильный ужас. Тем не менее современники де Местра, начитавшиеся Руссо и вдоволь покопавшиеся в тонкостях своего внутреннего мира, уже оберегают этот мир от внешних вторжений с тревогой и остороженностью, ведь реальность, по словам того же де Местра, «падает среди нас, как бомба, разрушая навсегда очарованный дворец иллюзий». И тогда очарованным дворцом, абсолютной заменой живой и небезопасной реальности, становится интерьер — в значительной мере благодаря зеркалам.

Чем же было зеркало до ампира, чем стало благодаря ему и во что превратилось после?

С отражающими поверхностями — водою в озере, льдом на реке — человечество знакомо с момента своего появления на свет. Но создавать подобные поверхности искусственно люди стали не раньше, чем поняли, что реальное пространство, взаимодействуя с ними, порождает нечто совершенно особое и неизведанное — отражение. Оно показывает нам только осколок мира, наибольшую его часть, к тому же видоизмененную в зависимости от формы, размера, наклона, поворота отражающей поверхности, ее цвета и фактуры, не говоря уже о том, что в отражении все перевернуто слева направо. Следовательно, отражение — это рожденное из осколка пространства новое целое, перекраивающее мир по желанию человека, в полном смысле слова — образ. Будучи создан человеком, этот образ никогда не подвластен ему до конца: у него своя жизнь, он таит пугающие неожиданности, и в древнейшие времена зеркало становится средством магии, инструментом связи с потусторонним миром. По мере того как из небольшого предмета, удерживаемого в руке, зеркало превращалось во все более крупный и значимый элемент интерьера, реальное

пространство все теснее и прихотливее сплеталось с отраженным: и именно характер этого переопределения в небольшой мере определял «лицо» того или иного периода или стиля в истории искусства.

Во второй половине XVII века французские мастера совершенствуют производство плоских стеклянных зеркал: изделия размером даже 50х60 см уже не казались редкостью. Но настоящий перелом в истории интерьера и зеркала произошел с появлением зеркальных галерей. Когда в небывало длинной галерее Версальского дворца, созданной в конце XVII века для короля Людовика XIV, семнадцать гигантских зеркал выстроились против семнадцати арочных окон, точно повторяя их форму и обрамление, — они отразили уже не внутренность здания, а видимый сквозь череду огромных оконных проемов грандиозный, до горизонта раскинувшийся парк, расчерченный прямыми аллеями, стрелами уходящими в бесконечность. И стены дворца словно перестали существовать: его внутренность оказалась пронизанной теми же линиями, запущившаяся в тех же ритмах, что и внешнее пространство, искусно рождавшее представление о безграничности мира и безграничном могуществе великого короля. Зеркало переросло свое назначение быть одной из частей обстановки, оно стало элементом архитектуры: зрительно уничтожило стену, превратилось в окно, в прорыв вонне, перестало быть вещью, утратило материальность, замаскировало толщину своего стеклянного пласта и стало невидимой границей двух миров — реального и «зазеркального».



Консоль с пристенным зеркалом за ножками.
Франция; мастер Жакоб-Демальте.
Стиль ампир. Национальный музей замка Мальмезон (Франция).

Однако пафос грандиозности и всевластия вскоре отошел в прошлое. Следующий стиль — рококо, или стиль Людовика XV, — предпочитал пространства камерные и замкнутые, украшенные нежным причудливым декором, как бы игрушечные. Вошли в моду овальные и асимметричные комнаты, в центре внимания оказались не парадные залы, а салоны и будуары. В овальном салоне отеля Субиз зеркала, соответствующие окнам, уже лишь частично охватывают своим отражением виды, открывающиеся из оконных проемов, — не в большей мере, чем живопись на стенах. Кажется, что это Версальская галерея уменьшилась в размере, кокетливо и уютно свернулась колючком и любит себя сама собой, ничего не желая знать об огромности мира. Как следствие новых настроений появились новые виды зеркал — надкаминное и надконсольное. Образом своего рода контрапункт с чередой зеркал, повторяющих окна, они создавали более прихотливую, чем прежде, перекрестную игру отражений. Несколько ранее появились зеркала-рефлекторы, помещавшиеся позади настенных осветительных приборов: они не влияли непосредственно на пространство интерьера и были предназначены только для отражения света, а само освещение благодаря им становилось более ярким, искристым и игривым.

Эпоха Людовика XVI, пришедшая на смену рококо, закрепила и развила в высшем обществе вкус к общению в узком, избранном кругу в жанре камерной беседы в небольшом помещении. Порожденные новой модой зеркала были призваны отражать не сверхакожные веренищи многочисленных гостей, а свободно расположившийся кружок собеседников. На смену зеркалам, повторявшим размер и форму окна, окончательно приходит более камерное зеркало, закрепленное над камином или консолью. Немногочисленные и немногословные, обрамленные изысканно, но не слишком пышно, они, в первую очередь, и создают тот прозрачный и легкий дух изящной и дисциплинированной непринужденности, неповторимое равновесие парадности и естественности, которое составляет наиболее пластичную черту интерьеров так называемого «классицизма».

Однако и в это время зеркало остается деталью скорее архитектурной отделки, нежели мебелировки: оно все еще крупное, связано со стеной, адресовано кружку людей, а не отдельному человеку. Конечно, существовали и небольшие зеркала для утилитарных целей, но не они «делали интерьер». Так, туалетное зеркало попросту пряталось в туалетный столик: кааи в ящик или крепили с внутренней стороны откидной крышки. Но даже если оно ставилось на стол, то все равно не принимало участия в игре отражений, преобразующих пространство: небольшие размеры и вертикальный, чаще всего овальный формат подходили именно для процедуры туалета, для демонстрации лица. О том же говорят мотивы обрамлений — резных,

фарфоровых и отлитых из серебра, в особенности — фигурки резавшихся амуров, которые заглядывают с рамы на поле зеркала, любуются отражением личика нежной дамы или изящного кавалера.

Но вот в конце XVIII века, накануне рождения стиля ампир, происходит перелом в истории зеркал, связанный с появлением новой структуры интерьера. Окончательно уходят в прошлое анфилады зал, как бы перетекающих друг в друга, связанных единым пространством и декором, с потолками равной высоты. Теперь, даже внутри одной анфилады, каждое помещение приобретает подчеркнутую самостоятельность, его пространство становится скульптурно замкнутым, массивным и статичным, как каменный блок. Пропорции комнат приближаются к кубическим, высота потолка выбирается отдельно для каждого помещения, да и сам потолок охотно заменяют куполом или сводом (или имитируют купол и свод при помощи росписи), чтобы подчеркнуть не протяженность помещения, а его самостоятельный центр. С той же целью, если была возможность, в центре купола делали круглое световое отверстие. Встречаются и совершенно круглые помещения — ротонды. Большие окна не в чести, двери маскируют. Меняются и принципы декоративной отделки. «Искусство декорации и мебелировки становится для дома тем же, чем одежда для людей», — писали создатели и теоретики стиля ампир Шарль Персье и Пьер Фонтен. Живописный образ интерьера создается уже не столько средствами архитектуры, сколько легко сменяемыми деталями: обивкой стен, драпировками, мебелью, причем даже в самых обширных и роскошных апартаментах.

Следуя общему духу, зеркало тоже все меньше сопрягается с архитектурой и все больше — с предметами мебели. Появляется большое, в форме арки или портала, зеркало на ножках, вообще не связанное со стеной, — «псише», свободно размещенное в пространстве. А далее, словно обгоняя друг друга, зеркала начинают занимать ярусы и зоны интерьера, никогда прежде им не отводившиеся.

Уже в период Директории можно встретить зеркала, заполняющие пролет между задними ножками мебели: консолей, комодов, умывальников и так далее и расположенных, таким образом, возле самого пола. Если ножек было шесть или восемь, зеркало образовывало между ними причудливую «гармошку», создававшую подчеркнутую отрывочные и взаимно пересекающиеся отражения. Огромное зеркало появляется над кроватью — во всю высоту бадахина, тяжелые драпировки которого служат ему рамой. Крупные зеркала поселяются на передних стенках мебели, а главное — новый и неожиданный статус получают туалетные настольные зеркала. С появлением в период Консульства и Империи тяжелой, массивной мебели, похожей скорее на архитектурные сооружения, место для туалетного зеркала отводилось раз и навсегда, так как стол, на котором оно крепилось, более не переставляли. Обретя неподвижность, туалетные зеркала укрупняются, тяжелеют, приобретают рамы, подобные архитектурным наличникам, и полноправно включаются в игру других зеркал — жестко связанных с мебелью и настенных. Их формат более не

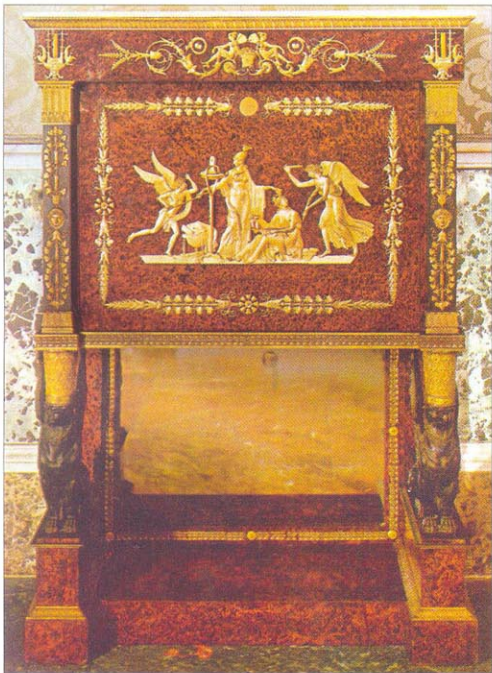


Зеркало «псише».

Франция, мастер Жакоб-Демальте по проекту Шарля Персье. Стиль ампир. Национальный музей замка Компьень (Франция).

ориентирован на человеческое лицо: шестиугольное, вытянутое в стороны зеркало из упомянутого будуара в Компьене отражает значительную часть своей поверхности не сидящего перед ним человека, а пространство вокруг него, то есть претендует на ту же роль, которую прежде играли зеркала, бывшие элементом архитектуры. Их примеру следуют зеркала, вделанные в рабочие столики и умывальники, тем самым осваивая еще один, промежуточный ярус интерьера. Отражающие плоскости возникают в самых непредсказуемых местах, имеют разную форму, выполняют неожиданные функции. Кажется, что разбили зеркала Версальской галереи, а осколки причудливо разбросали. Мало того: и даже вспомогательных помещениях зеркала начинают исполнять роль, прежде подходившую только для зеркальных кабинетов, где посетителей развлекали всевозможными обманами зрения, но теперь без малейшего оттенка прежней развлекательности. Так, в ванной комна-

те особняка Евгения Богарне, пасынка Наполеона, все четыре стены сплошь покрыты узкими вертикальными полосками зеркал, разделенными тонкими колонками. Противопоставленные друг другу, они превращают пространство ванной в некий безгранично расширяющийся фантастический кристалл, неисчислимые грани которого, уходя вдаль и уменьшаясь, дробят и множат отражения. А в уже знакомом нам будуаре дворца Компьен зеркала — надкаминное, надконсольное и то, которое маскирует собою дверь, — расположены таким образом, что где бы ни стоял находящийся в будуаре человек, он видит себя отраженным хотя бы в одном из них. Такая система зеркал заставляет любого, кто попал в сферу их действия, независимо от числа собравшихся и их местоположения, постоянно ощущать себя пребывающим в центре помещения. Иллюзия становится особенно убедительной благодаря необычной, «центрирующей» системе освещения и полной изолированности будуара от внешней среды и других комнат. Единственное (и притом круглое, то есть опять же «центрированное» и «центрирующее») окно помещено в середину перекрытия, других окон нет, а двери замаскированы зеркалами. При таком построении интерьера единственным его героем, неким памятником самому себе, ощущает себя любой присутствующий в комнате.



Секретер с пристенным зеркалом между задними опорами.
Франция, мастер Адам Вейсвеллер. Около 1810 г.
Стиль ампир. Палаццо Реале, Неаполь, Италия.

И здесь мы касаемся главного нерва ампирного мироощущения — того, что сообщает ампиру, несмотря на всю претенциозную театральность этого стиля, серьезный, стоический и даже скорбный пафос, составляющий очень привлекательную его черту. Как уже упоминалось, декораторы Империи любими располагать над кроватями, развернутыми вдоль стены, огромные зеркала, края которых не были видны, поскольку обрамлялись бадахином, так что создавалась иллюзия продолжения пространства по ту сторону стены. Отражался в таком зеркале спящий человек, облаченный в сорочку «греческого» покроя, задрапированный складками многослойных покрывал, возлежащий на торжественном сооружении, напоминающем не столько кровать, сколько украшенный рельефами и позолотой древнеримский саркофаг на величавом постаменте со ступенями. Все стороны обозримый (благодаря зеркалу) и потому подчеркнута «статуарный», спящий превращался в скульптурное завершение надгробия, исполненного по античному образцу, в венчающую часть собственного надгробного памятника.

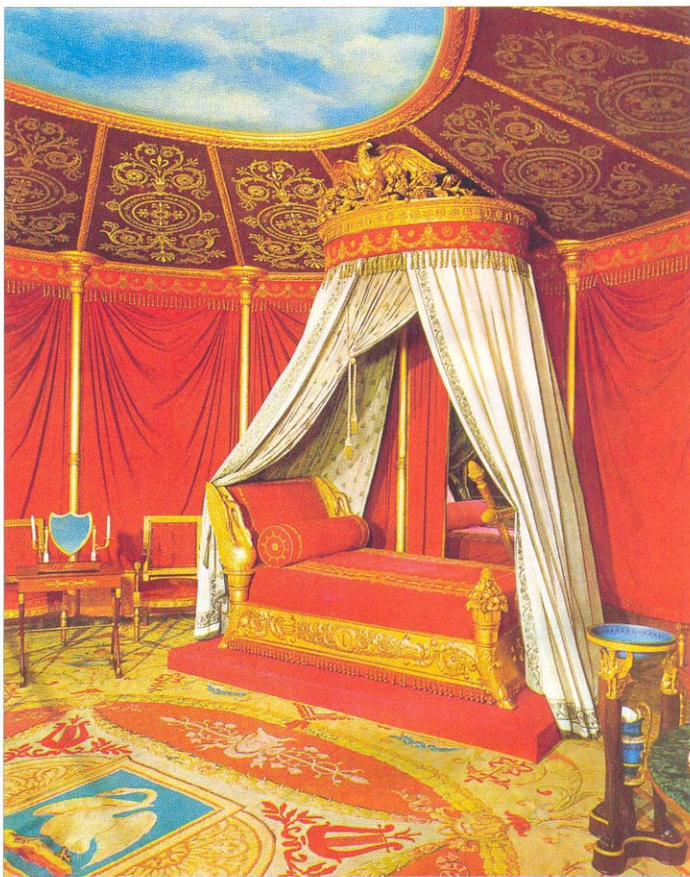
Свойственный ампиру неразрывный синтез прославления и обреченности, мощи и бессильной скованности, величия и мелочности, героизма и банальности всемерно раскрывается и приобретает чистоту математической формулы в отделке уже упоминавшегося интерьера ванной комнаты особняка Богарне. Бесчисленные зеркальные полоски, отражая друг друга, не только создавали иллюзию бесконечного пространства, но, в первую очередь, демонстрировали хозяина этой бесконечности — самого Евгения, обнаженного, как античное изваяние, запечатанного в неисчислимых отражениях, населяющих образовавшееся «зазеркалье». Но, следуя неизменной логике ампира, то же «античное изваяние» оказывается всего лишь одним из легиона собственных двойников, заплутавшихся в огромном, холодном, неуютном пространственном лабиринте.

Сходную роль играют и зеркала, ставшие частью мебели. Они отражают случайный, нейтральный, несущественный фрагмент интерьера, усложняют игру настенных и свободностоящих зеркал. Мир интерьера представляется многократно преломленным, преобразованным, и множеством собственных образов он подменяет мир внешний. Поэтому в ампирных интерьерах так легко переносится даже отсутствие окон и маскировка дверей.

Итак, ампирная система зеркал как бы расширяет границы интерьера, подменяя собой внешний мир во всей его обширности, возмечивает человека — владельца этого мира.

Эпоха ампира завершает героический период в истории человечества — героический в античном смысле этого слова. Современники Наполеона ощущали — если не умом, то сердцем, — что с великим Императором и его Империей навсегда уйдет в прошлое весь прежний мир — мир великих идей, громких подвигов и преданий; исчезнут личности, достойные легенд, останется толпа, живущая сиюминутной повседневностью. Только острым сознанием неизбежной утраты можно объяснить феномен «ста дней» Наполеона — его короткого, но триумфального возвращения во Францию через год после отрече-

чения от престола и изгнания с острова Эльба. «Сто дней» стали торжественным прощанием со всем великим, идеальным, грандиозным и завораживающим, что было и чего уже никогда не будет в истории. Более того: вся культура ампира пронизана ощущением надвигающегося конца и желанием противостоять ему. В 1812 году Персье и Фонтен писали, что высокий стиль в искусстве вряд ли будет жить дольше, чем их поколение, но их дело — до конца сопротивляться наступающей деградации. Отсюда — чувство застылости и перенапряжения в монументальных формах ампириного декора и мебели, какая-то усталая мощь. Отсюда же выраженная в ампириных интерьерах изоляция от внешнего мира, соседствующая со стремлением к неограниченной власти над ним. Для современников Наполеона мир един, связан стройной системой и в то же время расколот на фрагменты; безграничен и умещается в одной комнате; разнообразен, но иллюзорен, превращен в зеркальную игрушку, которая, несмотря на все усилия, постоянно ускользает из-под контроля и обретает пугающие черты (нескончаемые «зазеркальные пространства», двойники). Человек периода ампира стоял на рубеже двух эпох: позади — эра Личностей, впереди — царство безликой толпы. Однако оригинальность ампира в том и состоит, что героическое и безликое, индивидуальное и растиражированное сливались тогда в удивительно стройное и неразделимое целое, где одно просто не могло существовать без другого. Именно этот синтез и позволяет четко определить временные границы стиля ампира, о которых до сих пор спорят исследователи. Действительно, многие детали и формы ампириной мебели и декора пережили наполеоновскую империю почти на два десятилетия (правда, не без изменений), а «панорамных обоев» в эпоху Реставрации династии Бурбонов стало больше, чем в период Империи. Но в интерьере Реставрации, лишенном того универсального единства и «воли к власти», что пронизывала все ампириные ансамбли, они создают уже совсем другой и гораздо менее впечатляющий образ. Роль зеркал в интерьере XIX века станет на удивление прозаической, и лишь в конце столетия, в зданиях стиля модерн, с их помощью будет создан особый мир, отрезанный от внешнего и его заменяющий. Однако этот мир будет уже подчеркнута фантастическим, уводящим в область снов, преданий и грез. И только в XX веке ампири-



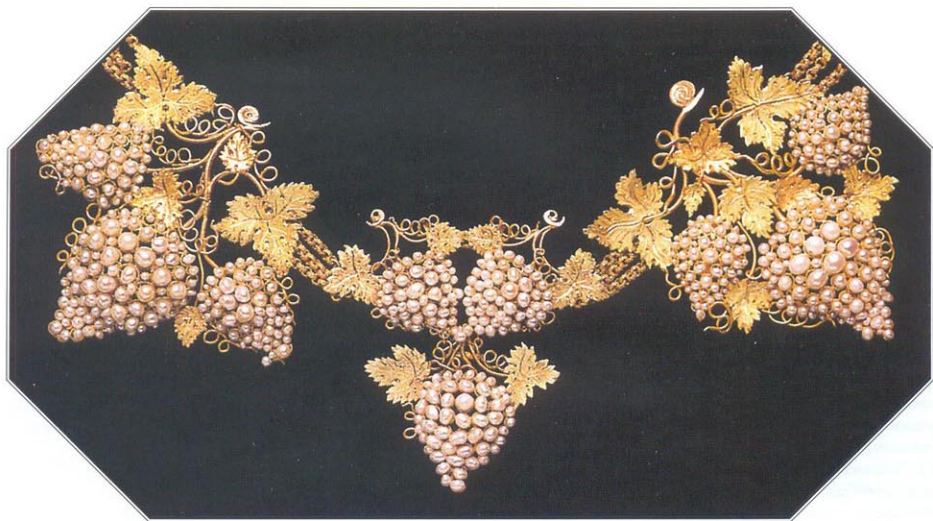
Интерьер спальни императрицы Жозефины в замке Мальмезон. За балдахинном кровати видно большое пристенное зеркало; на туалетном столике — зеркало своеобразной формы. Франция. Стиль ампира.

ная идея зазеркальных пространств, уподобляемых реальному, но безжизненным и уже совершенно над-человеческим, возродится в отражающих покрытиях наружных стен высотных зданий и в объемных декоративных деталях фасада, состоящих из сверкающих зеркальных лопастей. Эти огромные и словно слепые зеркальные плоскости автоматически и безлико отражают проплывающие облака, электрические провода и стены других небоскребов; они возвышаются над потоками копошащихся где-то внизу людей и начисто отрицают бытие человека, превращая весь мир в опустошающую и безличную маску «абсолютного ничто». Пожалуй, никогда прежде зеркала не демонстрировали столь неприкрыто и неприкрашенно ту демоническую природу, которой издревле наделяло их воображение человека.

Ольга БАТАШОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Историзм в ювелирном искусстве России и Западной Европы



В ювелирном искусстве 40—80-х годов XIX века четко выделяются две тенденции: интернациональность характера творческих исканий художников (России, Франции, Англии и т.д.) и в то же время — обращение к национальным корням, отечественной истории, культуре, археологии.

Обращение мастеров ювелирного дела различных стран к историческим стилям и периодам выразилось в появлении в XIX веке всевозможных «нео-» (неоренессанс, неоготика, неоклассицизм...), что характерно для периода стиля историзм. Вместе с тем изучение собственных корней и традиций определило в России — неорусский, в Англии — (так называем его) неанглийский, ну а во Франции — своеобразный неофранцузский стили.

К 1830-м годам во всей Европе, как известно, в основном завершился процесс перехода от ручного труда к преобладающему механическому производству ювелирных изделий, что, естественно, привело к сниже-

нию их себестоимости и... обезличиванию. Использование штампов позволило «клонировать» бесчисленное множество дешевых декоративных и сюжетных композиций в большом количестве ювелирных копий. В то же время, династия ювелиров (Фаберже, Сазиков и Овчинников — в России, Фроман-Мерис — во Франции, Винтергалтен — в Германии и т.д.) создали крупные фирмы, фактически пронагандировавшие аристократическую линию высокого ювелирного ис-

Часть ожерелья. Цветное золото, жемчуг. «Природный рисунок» виноградных листьев и кистей. Вероятно, английский мастер. 1835—1845 гг. Высота центральной части 6 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

куства, в отличие от линии массового производства для среднего заказчика.

В начале XIX века в России был установлен регламент, согласно которому днем полагалось носить простые, скромные украшения с полудрагоценными камнями, а вечером, при дворе, были позволены бриллианты. Аристократическая линия украшений (для высшего света, знати) была представлена в ороде бриллиантового блеска, а для другого слоя — массовой, купеческой культуры — предназначались полудрагоценные, поделочные камни и серебряные «копии» золотых оригиналов.

В 1840-е годы в Санкт-Петербурге появились мастерские и магазины, открытые новыми молодыми ювелирами. Начал работать Г.Фаберже — отец Карла — на Большой Морской улице, Ж.Вальян — на Итальянской, а в 1846 году московский мастер И.Сазиков открыл свой отдел в Русском магазине на Невском. Цветастый полихромный русский стиль в столовом серебре приходит в Петербург и становится очень популярным. В этом стиле заказываются подарки для важных иностранных персон. Серьезным фактором развития ювелирного дела стали специализированные выставки в Санкт-Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Киеве. Первая Всероссийская выставка состоялась в Санкт-Петербурге, потому проходила через каждые 2—3 года.

Так же, как и в России, в Англии ювелирное искусство начала XIX века было «разноцветным», с возросшим количеством аметистов, гранатов, перидотов, хризопразов, топазов и бирюзий, которые значительно расширили палитру дизайнеров. Камни закреплялись в богатых золотых «конструкциях» в виде рядов больших камней одного цвета или в виде массы разноцветных камней, выбранных произвольно. Золотые оправы были выштампованы из листового золота и гладко отполированы либо представляли собой конструкции из спиралей и зерен на филигранной основе. Природные мотивы — фрукты, виноград, цветы, листья, повторяя образы XVIII века, в начале XIX века вновь вошли в моду вместе с движением романтизма. Причем, если в 1820—1830-е годы это были маленькие веточки, то позже они превратились в гораздо более экстравагантные и сложные композиции. Этот природный стиль пользовался успехом благодаря присутствию ему внутренней прелесть, а также стойкому в то время интересу к ботанике. В числе самых модных садовых растений середины XIX века были розы, фуксии, хризантемы и георгины, их — наряду со многими другими — часто использовали как мотивы в ювелирных украшениях. Некоторым растениям приписывали определенный смысл, и в результате эти символы переходили на сами ювелирные украшения, которые могли передавать какие-то благородные черты или чувства. Например, незабудка обозначала истинную любовь, лилия — воз-



Императрица Мария Федоровна — супруга Александра III.



Платье императрицы Марии Федоровны. Атлас, тюль, серебряное шитье. Россия. Начало XIX века. ГИХДПИЗ «Гатчина».

ращение счастья, плющ — дружбу и верность. Для соответствия природным цветам использовались разные материалы: белые ягоды вырезали из халцедона, красные — из сердолика или коралла, а переплетенные ветви и листья часто делали из цветного или покрытого эмалью золота. Для очень богатых людей весь букет украшали драгоценными камнями. Множество подобных сверкающих цветочных украшений было представлено на выставке 1851 года в Лондоне, где даже парижский ювелир Франсуа-Дезире Фроман-Мерис, известный как лучший в неостылях, выставил большой букет из бриллиантов и рубинов, изображавший розы, розовые бутоны, выюнки и фуксии.

Первая Всемирная художественно-промышленная выставка в лондонском Гайд-Парке в 1851 году стала



Призовой кубок. Серебро, литье, чеканка. Высота 35,5, диаметр 23,5. Лондон, Англия. Мастер Пол Сторр. 1831—1832 г. ГЭ. Выполненный в стиле раннего висторианства кубок в виде трех лошадиных голов предназначен для награждения победителя в конных состязаниях. Медаль-премия Первой Всемирной художественно-промышленной выставки в Лондоне, 1851 г. Бронза, чеканка. Диаметр 76,0. Лондон. Королевский Монетный двор. Мастера Вильям и Леонард-Чарльз Вайоны. ГЭ.





Брошь и пара серег. Штампованное золото, гранаты с огранкой кабошон. Англия, ок. 1835 г. Высота броши 6,9. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

исключительным событием, поскольку на ней широкой публике стали известны имена производителей, которые, в свою очередь, представляли средства производства — станки и сырье. И это были мастера изящных искусств не только из Англии и стран, входящих в состав ее империи, но и из 34 других государств. Выстав-



Солонка. Серебро; литые, чеканка, резьба. 19х22х13,5. Мастер Роберт-Жозеф Огюст (1725-?). Париж. 1767—1768 гг. ГИМ.

ку посетили шесть с половиной миллионов человек — 30% населения Соединенного королевства. Ювелирные украшения из самых разных материалов и самых разных стилей — от сложного высокого искусства известных домов до простых ожерелий из раковин, сделанных аборигенами Тасмании, — заполняли выставочные стенды. Многие европейские ювелиры выставили экстравагантные дорогие украшения с природными мотивами. Фирма «Хант и Роскел» создала один из наиболее шикарных букетов, в котором было использовано около 6 000 бриллиантов. Мастера из Санкт-Петербурга тоже представили работы в этом стиле, заслужив особые похвалы за их изящество. Среди британских украшений выделялись копии ирландских кольцевых брошей VII и VIII веков, выставленные двумя фирмами из Дублина, которые потом стали популярными в качестве застёжек для шалей. Фирма «Ретти и сын» из Абердина представила украшения в стиле «шотландская галька». На основе этой Всемирной выставки в Лондоне возник Кенсингтонский музей прикладного искусства. Сейчас это — музей Виктории и Альберта. Появились подобные музеи в Вене, Берлине, Музей искусства и ремесел — в Гамбурге, Музей декоративных искусств — в Париже, музеи в Санкт-Петербурге и Москве. Разнообразные музеи, салоны и выставки посещала многочисленная публика, а художники и ремесленники могли знакомиться с искусством не только своей, но и других стран.

Отношения России и Франции подобны приливам и отливам. Франция для России — квинтэссенция романо-германской Европы, французы — нация, которая ведет за собой, определяя вкусы этой части света. Еще с конца XVII века в Западной Европе одно из первых мест в ювелирном искусстве прочно занимал Париж. В России, начиная со времен Екатерины Великой, при дворе и в более широких кругах общества вторым языком всегда был французский, невзирая ни на какие династические пристрастия дома Романовых. Сюда приезжали иностранные мастера и создавали для русских заказчиков ювелирные украшения и иные предметы прикладного искусства. Впрочем, подобные заказы издавна выполнялись и за рубежом. Так, французский мастер Робер-Жозеф Огюст в конце XVIII века изготовил для графа З.Г. Чернышева солонку с тремя сосудами для соли.

В середине XIX века Франция (читай — Париж) как всегда выступила революционером, реформатором в ювелирном деле. В ювелирных украшениях начал просматриваться эклектический поиск, который через несколько десятилетий привел к ломке канонов, норм, можно сказать, устаревшей модели, «иконографии», даже идеологии в представлении и восприятии произведения ювелирного искусства. Именно в это время французские ювелиры, обратившись к формам и идеям Востока, прежде всего Китая и Японии, по сути, создали свой, неофранцузский стиль, который к концу века способствовал расцвету специфического французского варианта стиля модерн — Art Nouveau.

Интерес к прошлому уже был — у романтиков. Обращение к мотивам Китая и готики мы обнаружи-

вам и в XVIII веке. Многие исследователи определяют период ампира как «романтический историзм» (особенно это характерно для западных исследователей — период до 1940 года). За ним идет так называемый «экспериментальный историзм» с присущей ему ломкой классических догм, правил и форм и созданием новых, ассоциировавшихся с рококо и барокко. А к середине XIX века точное следование историческому стилю-прототипу определяет «историзм догматический». Таков один из вариантов западной периодизации, по мнению Н.А. Лопато. Однако есть и другие подходы к определению и характеристике ведущего стиля середины XIX века. Вольфганг Гетц, например, предложил охарактеризовать историзм как образ мыслей, а эклектизм — как художественный метод. Он пишет, что «историзм пользуется методом эклектики как средством самовыражения». В отечественном искусствознании стиль «историзм» принято рассматривать в двух периодах: 1830—1850-е и 1860—1890-е годы. В Англии стиль 1830—1890-х годов называют «викторианским», выделяя ранний, высокий и поздний. Во Франции стиль Первой империи сменяется стилем Реставрации Бурбонов (1814—1824), июльской Монархии (1830—1848), Второй республики (1848—1852), Второй империи (1852—1870), Третьей республики (1870—1890). В России стиль с характерным использованием приемов прошлого называли «эклектикой» (от греческого «эклегеин» — выбирать, избирать). В конце 1830-х годов появляются «помпейский стиль» и «неогрек» — новый вариант прочтения античности. К этому же времени относят и «необарокко». В Австрии и Германии это — бидермайер как стиль бюргерского благополучия и стабильности. Во Франции он получил название «стиль Луи-Филиппа». К середине XIX века появился стиль «Людовик XVI» — как еще одна вариация на тему классицизма. В Англии неоготическое Возрождение началось еще в 1740-х годах: обращение к эстетике романтизма и провозглашение свободы личности, затем — к археологии и различным историческим эпохам и культурам разных народов. Во Франции же после падения Наполеона в 1815 году монархия и ее дворцовое имперское искусство утратили свое былое значение, и главными становятся салоны и театральные залы. Литература очень влияла на художественную жизнь общества — Байрон и Шелли, Гёте, Гофман, позже Шиллер, Гюго, Вальтер Скотт и Жорж Санд формировали сознание эпохи. Развитие истории, естественных, точных дисциплин, скрупулезное изучение человека и окружающего его мира — все это способствовало расцвету натурализма в 1850-е годы. Тогда же важную роль стали играть Всемирные художественно-промышленные выставки. Их начали проводить еще с середины прошлого, XVIII столетия, а к 1780-м годам они уже стали регулярными и давали возможность общаться мастерам и дизайнерам, а также демонстрировать новейшие методики и способы производ-



Потир. Золото, серебро; литье, чеканка, резьба, живопись по эмали. Высота 40, диаметр 14,9. Москва, фирма Сазикова, 1838 г.

Из Донского монастыря. ГИМ.



Параллельно с неоготикой уже с 1830-х годов в российской архитектуре начал разрабатываться русский национальный стиль в виде «русско-византийского», корнями уходившего в Древнюю и Московскую Русь, произведения народного творчества золотых и серебряных дел мастеров. Эмали и драгоценные камни, жемчуг и самоцветы использовали в орнаментах окладов икон. В церковном искусстве русских

Подставка под чашечку для кофе. Золото, жемчуг; чеканка, эмаль по резьбе, живописная эмаль. Высота 6,1, диаметр 5,3. Первая половина XIX века. Западная Европа. ГИМ.

**Панагия.**

Золото, бриллианты,
изумруды, жемчуг,
перламутр, чеканка,
лито, явотись.
13,6x6,5, длина цепи
100. Москва. 1847 г.
ГИМ.



Портрет императрицы Александры Федоровны
(прусский принцесса, дочь короля Вильгельма III, супруга
императора Николая I). 1836 г. Х., м. А.Малюков. ГЭ.

стиль проявился и в утвари. Например, обратимся к потиру фирмы Сазикова (1838 г.). Чаша вся украшена ажурным резным орнаментом из листьев и цветов, виноградных лоз и растительных завитков. Из них естественно выглядывают четыре херувима. Стоян-ручка в виде снопа колосьев перевит золотой лентой. Он вырастает из холма, укрытого гроздьями винограда и листьев лозы. Потир украшен также живописными эмальями, изображающими Богоматерь, Иоанна Предтечу и Христа в терновом венце. Интересно сравнить этот потир со светским вариантом — золотыми чашами в качестве подставок под кофейные чашки (Западная Европа, 1-я половина XIX века). Здесь использован мотив виноградной лозы, гроздь которой выполнены из мелкого жемчуга, а листья покрыты прозрачной зеленой эмалью. Светские мотивы проникли и в классическое обрамление панагии (Москва, 1847 г.). Она выполнена из золота, бриллиантов, жемчуга и перламутра. Образ Богоматери Знамение написан красками на перламутре. Будучи вещью церковной, панагия в то же время смотрится и как светское ювелирное украшение. Ее оформление составлено из стилизованных листьев, изумрудов и бриллиантов. Две крупные жемчужины соответствуют воздетым рукам Марии и переключаются с жемчужиной, завершающей подвеску вместе с орнаментальным трилистником — листом клевера с изумрудами и бриллиантом. Классическую симметричность оправы панагии подчеркивают асимметричная большая жемчужина и скульптурка херувима.

Вкусы нового заказчика — молодой и входящей в силу буржуазии — определяли обращение и к другим неостилам. В России того периода мы обнаружим свои тенденции, существовавшие двум ювелирным школам — Санкт-Петербурга и Москвы. Эти два центра, две столицы соперничали во всем, вплоть до манеры одеваться, двигаться, принимать гостей и беседовать. Рациональный, новаторский, блистающий холодным блеском столичный Петербург — ум (рацио) и голова России; и добрая провинциальная Москва, с древними устоями и традициями, достойная и мудрая — сердце и разум. И эти два мира вместе — Россия.

Удивительно и в то же время закономерно, что выход России на мировую арену искусств был открыт представителями ювелирного искусства. На Всемирной выставке 1851 года в Лондоне уникальные произведения серебряного художественного литья показал Игнатий Сазиков (Большая золотая медаль). Мир рукопелек Овчинникову, Хлебникову, Постникову и Болину, Сибирские уральские самоцветы, образцы и партии камнерезных изделий стали пользоваться большим спросом иностранных фирм. В свою очередь, в Москву и Санкт-Петербург присылали заготовки своих изделий для выполнения отделочных операций французские и английские фирмы, используя чрезвычайно высокий уровень технологии эмалевых покрытий российских предприятий. К 1830-м годам весь Невский проспект представлял собой ряды ювелирных магазинов, предлагавших украшения русских, английских и французских фирм. В этот период мастера золотого и серебряного



дела, работавшие над заказами двора, реализовались и как авторы собственных интересных направлений в ювелирном искусстве. Этому способствовали другие заказчики — фабриканты, заводчики, крупные финансисты, которые диктовали свои условия и свою моду. Самуэль Арнд, один из конкурентов Фаберже, в 1849 году открыл свою первую мастерскую по изготовлению украшений из драгоценных металлов, камней и эмалей по гильюшированному фону. В 1852 году Хенрик Болин вместе с партнером Джеймсом Шанком организовал в Москве совместную фирму «Шанк и Болин. Английский магазин» по производству и продаже ювелирных изделий.

В середине века аристократия по-прежнему предпочитала качественно выгоноданные ювелирные изделия, сверкавшие крупными и мелкими бриллиантами в сочетании с тяжелым блеском драгоценных металлов. Белое золото, платина, плавные текучие линии — эlegantные украшения напоминают времена Людовика XVI и Марии-Антуанетты и характерны для мастеров России и Франции того периода. Столица России олицетворяла слияние двух культурных традиций западных и восточных истоков. Некоторые западные формы опирались на русскую художественную традицию.

Игнатия Сазикова можно отнести к ювелирам, разрабатывавшим линию стиля историзм. Его произведения тяготеют больше к аналогичному английскому направлению (Р.Гаррард, Дж.Мортимер, В.Смит и Дж.Хант, представлявшие период раннего викторианства в Англии). Сазиков одним из первых открыл русское искусство Западу и показал, что европейские процессы развития ювелирной культуры знакомы мастерам России. Возрождение расписной и перегородчатой эмалей — заслуга фирмы Овчинникова, причем форма, орнамент и цвет стилистически тяготеют к Византии и Древней Руси XVI—XVII веков.

К середине XIX века неособорочно сменяется неороманское, иногда это время принято называть «вторым рококо». Обернувшись на XVIII век, модницы «достали из сундуков» панье — юбки на обручах. Форма платьев оставалась удобной и неизменной. Узкий рукав доходил до покатоного дамского плеча, волосы были просто

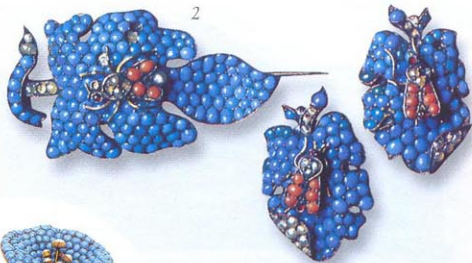


1. **Диадема в виде цветочной базы.** Золото, смальта, шелк, лигье. Д diam. 14,5. Первая половина XIX в. Западная Европа. ГЭ. Подражание стилю рококо. Ювелиры XVIII века создавали такие диадемы из драгоценных металлов с драгоценными камнями, в центре на пружинках крепились букеты цветов или отдельные крупные цветы.
2. **Коробочка.** Серебро, позолота, эмаль. 1,3x6,6x6,6. Москва. Фирма П.Овчинникова. 1888 г. ГИМ. Медальон на крышке с портрета художника Голубицкого «Портрет алмазники».
3. **Пряжка женская от пояса.** Цветное золото, бирюза, стекло, эмаль, лигье, чеканка, гравировка. 12,5x10,0. Санкт-Петербург, 1830 г. ГЭ. Накладные эмалевые цветы дополняют орнаментальные мотивы бирюзо декора поясной пряжки.
4. **Серьги.** Золото, жемчуг, скань. Длина 4,6. Первая четверть XIX в. Франция. ГИМ. Ажурные сканые «корзиночки» с цветными, усыпанные мельчайшим жемчугом, подобны императорской короне, увенчанной большой неправильной жемчужной. Жемчуг — дань современной моде. Корона — воспоминание об амьире.
5. **Браслет-манжет.** Золото, рубины, жемчуг, чеканка, выемчатая эмаль. Высота 3,6, диаметр 6,8 и 7,4. Россия. 1860-е гг.

1



2



3

расчесаны на прямой пробор и обрамляли локонами лицо. Легкости силуэта под стать был нежный рисунок костюма. Бальным туалетам была свойственна строгость и гармония. Им соответствовала золотой ободок в прическе, брошь, парные агатовые браслеты или браслеты с черной эмалью поверх полудлинных бальных перчаток. В моде — полупрозрачные «неглиже», закрытые кашемировыми шальями из Франции. Шали можно было заколоть булавкой с камнем, портретом или камеями. Такому силуэту соответствовали и простые черепаховые кофчи, и скромный медальон на шнурке.

Стилистически формы медальона и броши менялись, но вплоть до начала XX века оставались любимыми видами ювелирных украшений.

В отличие от идеологии английского «Движения искусств и ремесел», идей Дж.Рескина и У.Морриса творческие помыслы французов были далеки от практических и социальных целей. Они проповедывали свободу от утилитарности. Новый стиль — встреча с экзотическим и незнакомым. «Искусство встало лицом к лицу с промышленностью. Белые статуи поднимаются посреди черных машин...» — написала Гютье о Всемирной выставке в 1867 году в Париже. В конструкции моторов, машин, двигателях скрыта своеобразная механическая красота. Новая развивающаяся эстетика



4



5

1. **Гарнитура из панциря черепахи.** Черепаха, золото, серебро, инкрустация. Гребень 16,5x13,0; ожерелье 44,5x11,0; серьги 5,0x2,5. Петербург. 1830—1850-е гг. ГЭ.
2. **Серьги и брошь** в виде виноградно листа с коралловой мухой. Серебро, бирюза, кораллы, жемчуг, гранаты; литые, гравировка. Серьги 3,3x1,9; брошь 4,4x2,4, мастер Карл-Рудольф Доль. Санкт-Петербург. 1850-е гг. ГЭ. Виноградные листья, оставшиеся медалими шариками бирюзы, с мухой из кораллов.
3. **Брошь.** Ветка цветков вьюника, лепестки покрыты бирюзой, на твечангах жемчужины. Высота 12,5. Около 1950 г. Музей Виктории и Альберта, Лондон.
4. **Гребень и брошь.** Кость, резьба. Гребень 14,0x9,5; брошь 6,5x3,5. Санкт-Петербург (?). 1840—1860-е гг. ГЭ.
5. **Гребень-диадема.** Черепаха, стекло, позолота, инкрустация. 7,4x32,0. Санкт-Петербург (?). 1840—1870-е гг. ГЭ.



1

«механизма» и искусство зашагали в ногу со временем. В художественной обработке металла тоже появились способы механического воспроизведения объема, отделки поверхности. Техника прокатки (например, по серебру) способствовала появлению просто заготовленных полосок рапортного орнамента для деталей ожерелий, колец и браслетов, которые создавали ажурные ленты, соединенные в цепочки легких ювелирных изделий. Ритм в данном случае обретает главное значение в создании художественного впечатления. И по-прежнему важным стилеобразующим элементом остается линия.

Художники-ювелиры начали работать с простыми, но представлявшими богатейшие изобразительные возможности полудрагоценными камнями и эмалью. Янтарь, перламутр, черепаховые пластины и слоновая кость по-новому зазвучали в их произведениях. В России мы встречаем европеизированные, изысканно стилизованные, утонченные формы гребня из слоновой кости со сквозной и рельефной резьбой или черепахового гребня-диадемы. Сложная форма второго позолоченного инкрустированного гребня оттенена тройным членением зубцов, декоративным бантом в налобной части и завитками по краям, орнаментацией в виде трельяжной сетки с рокайльными завитками, а также дополнительно украшена стеклами, ограненными под бриллианты. Разнотравно-узо-



2



Портрет молодой женщины. 1840-е гг. Х., м. Неизвестный художник середины XIX века. ГЭ.



3

1. Брошь овальная в виде букета незабудок. Золото, бирюза; литые, чеканка, гравировка. 6,0х3,7. Мастер Петр Горбачев, Санкт-Петербург. 1960-е гг. ГЭ.
2. Брошь с колумбийским изумрудом 3,6х3,25 (136,25 карата), бриллианты, золото, серебро. 6,5х6,3. Вторая четверть XIX века. Этот «царский» камень, найденный в XVI—XVII вв., унаследован тем, что он абсолютно прозрачен.
3. Брошь с аметистом. Золото, бриллианты, алмаз, аметист; чеканка. 4,5х4,2. Первая половина XIX в., Париж. ГИМ. Восмигранная ажурная золотая оправка с бриллиантами изысканной обрамляет крупный аметист в форме овала.
4. Кольцо. Золото, серебро, алмазы, рубин; чеканка. Диаметр 1,9. Середина XIX в., Париж. ГИМ. Шестигранный прозрачный цитрок кольца с рубином и дилемиями из мелких алмазов в серебре определяет поточечную стилистику.
5. Перстень. Золото, бриллиант, алмазы; ковка, эмаль по резьбе. Диаметр 2,6. 1857 г. Москва.



4



5



Портрет Ю.В.Теляжковой.
1848 г. Х., м. Г.И.Яковлев. ГЭ.



рочный характер «русского стиля» в гребне с сочным объемным орнаментом натуралистически трактованных листьев и виноградных лоз подчеркивается милой асимметрией общей конструкции предмета. К середине века интерес общества к украшениям, выполненным в национальных формах, продолжала нарастать, «русский стиль» развивался, что проявилось в многочисленных сергах, брошах и прижках из цветных камней, эмали по скани. Историзм — время пика популярности полудрагоценных камней: агатов, аметистов, бирюзы, гранатов, яшмы, янтаря с его тихим внутренним сиянием, переливающегося перламутра, разнообразных кораллов, а также эмалей и камней. Серебро и золото сочетаются с голошом (кожей акулы) и даже человеческими волосами.

К середине XIX века устойчивые формы старинных украшений — гребней, брошей, парных браслетов, фероньерок — раскрылись по-новому в творчестве ювелиров России, Англии и Франции. Мастера Санкт-Петербурга и Москвы открыли столичной российской, а потом и европейской публике красоту непривычного. Как в costume, так и в женских украшениях они использовали различные стили, переработанные в духе времени. С балльным вечерним платьем предполагалась и диадема, и броши с подвесками, широкие и плоские браслеты, а также кольца с прямоугольными и овальными камнями

в узкой оправе или в «лапках», небольшие бриллиантовые фермуары. В причесе мог сверкать золотой обруч или нитка бус. Представительница состоятельной части буржуазии, дабы продемонстрировать свое богатство, достаток и благополучие, украшала себя так, что сверкала, словно новогодняя елка. На ней одновременно были «флора и фауна»: натуральным формам растений (цветам, листьям, даже колосьям) соответствовали пчелы, мухи, жуки, птицы, даже змеи в виде браслетов или ожерелий. Фотография, появившаяся к середине XIX века, уже документально точно подтверждает любые веяния и изменения стили, моды того времени.

Художественные формы историзма привлекали нового заказчика необычностью, в том

1. Браслет. Золото; чеканка. 6,2х6,7. Середина XIX в. Россия. ГИМ. Золотой зафиксатор скрепляет браслет, сплетенный в форме жгутов из темных женских волос.
2. Браслет. Золото; мозаика, литые, филигранные. Обхват 7,0х6,1. Середина XIX в., Западная Европа. ГЭ. Археологическое направление. В орнаменте использованы элементы эрусского искусства. По стилистике композиции и декору этот браслет Яковлева атрибутирует как возможную работу итальянских ювелиров А. и А.Кастеллани и Д.Меллило и относит к 1860—1870-м гг.
3. Браслет. Золото, бирюза; чеканка, скань, зерно. 4,8х27,0. Первая половина XIX в. Франция. ГИМ.
4. Браслет. Золото, серебро, роза; эмаль, литые, штампованные. Диаметр 7,3. Западная Европа. Середина XIX в. Натуралистический стиль, идущий из Англии 1840—1850-х гг. ГЭ.

числе — условной принадлежностью к «старине». Идеи историзма повлияли и на вкусы представителей высшего общества. Ювелиры стали активно использовать, свободно трактовать и объединять в одном изделии идеи и образы европейских исторических стилей, элементы и идеи восточных искусств, свои национальные русские, языческие, кельтские, англо-саксонские традиции. В Англии неоготику, как романтический стиль-воспоминание о средневековом рыцарстве, широко проагандировал в ювелирных произведениях А.В.Н.Пьюджин. У него было кредо: «Создай удобную форму, а потом укрась ее». В России в готическом стиле выполнен известный золотой с цветными эмальями и плоским портретным алмазом (т.н. тафельштейном) браслет с портретом Александра I, созданным на слоновой кости (Алмазный фонд России).

В моде тогда было узорчатое столовое серебро с полихромной эмалью, кувшины, чарки, письменные приборы, пепельницы и другие предметы на деревенскую тематику. Большая заслуга в этом — московской ювелирной школы. Фирмы Сазикова, Губкина, Овчинникова, Хлебникова быстро превратили Москву в главный центр русского стиля в ювелирном искусстве. Стали популярными камни, характерные больше для Востока: бирюза, кораллы, сердолики, гранаты, агаты, цветные ониссы. Их формы и цветовая гамма аналогичны украшениям, которые пользовались успехом в те годы и в Англии. Одно время в Петербурге появилась женская мода на тюрбаны и браслеты — последние в большом количестве надевали от запястья до локтей, кольца могли быть на всех пальцах. Это было модно и в Лондоне.

И все же, несмотря на схожесть, в ювелирных украшениях России и Франции (читай Санкт-Петербурга и Парижа) прослеживаются и явные отличия. Обращаясь к технике витражной эмали, российские мастера почти натуралистически воспроизводили бабочку или жука из природного камня, добываясь как можно большего сходства с оригиналом, в то время как французские новаторы, увлекаясь образностью Востока, стремились выявить обобщенные и резко стилизованные



Портрет неизвестной в белом платье. 1860-е гг. Х., м. Неизвестный художник. ГИМ.



1

1. Брошь-бабочка с бирюзой. Золото, бирюза; чеканка, зернь. 6,8х6,5. Середина XIX в. Москва, ГИМ.
2. Брошь «Жемчужная птица». Золото, жемчуг, бирюза, алмазы. Москва. Середина XIX в. 3,0х5,5. Бриллианты и крупный жемчуг носили даже с дневными платьями, но мода «роскоши» этого времени и общественное мнение порицает подобие изальства. ГИМ.
3. Брошь-«фибула». Золото, серебро, бриллианты, изумруд, сапфиры; чеканка. 2,7х5,0. Вторая половина XIX в. Россия. ГИМ.



2



3



Портрет доктора медицины В.А.Кашеяевой-Рудневой (одна из первых русских женщин-врачей). 1880-е гг. Х. м. Неизвестный художник. ГИМ.

формы насекомого, показать, скорее, его характер, отойти от натурализованной точности. К концу XIX века эти стилистические тенденции проявились особенно ярко у французских дизайнеров: в 1870-х годах парадную прическу дамы украшали шпильки в виде бабочки, стрекозы, птички, цветка, а в 1880-х добавляли стрелы или эфес шпаги. К 1870-м годам в ювелирном искусстве, можно сказать, проявился позитивизм, а к 1880-м — историзм, выраженный в сухости и графичности как общего силуэта формы, так и орнаментов. Археологический стиль становится главной особенностью позднего историзма. Во Франции в 1864 году Алексис Фализ, избранный президентом Синдиката ювелиров, создал фирму и начал выпускать ювелирные украшения в египетском и греческом стилях. Это был своеобразный камертон эпохи историзма. Его сын Люсьен, возглавив фирму в 1876 году, продолжил отцовские традиции, но развивал больше восточную и растительную темы в орнаментах своих ювелирных произведений. Подражая японским и китайским образцам, он выпускал украшения, сделанные в технике перегородчатых эмалей — клаузонне. Он успешно дебютировал на Парижской выставке 1878 года. Уже

в 1879 году вместе с ювелиром Жерменом Банстом они создали фирму «Банст и Фализ» и стали разрабатывать растительно-орнаментальные темы, что отвечало стилистике рубежа веков.

Таким образом, уже к первой трети XIX века завершилась эпоха такого исторического стиля, как классицизм, — началась период историзма. Ампириные каноны, как говорится, навязали в зубах и перестали удовлетворять и заказчиков, и художников. Пришло время активных поисков новых идей, новых выразительных средств и стилевых форм. Поидеализм историзма, просуществовав около полувека и пройдя через непростые эклектические искания, к рубежу веков породил новый декоративный стиль. Смешение стилевых форм, разнообразие и многоголосица историзма сменились узнаваемым и единым в своем языке стилем — модерн.

Татьяна ЗУЙКОВА

Иллюстрации предоставлены автором.



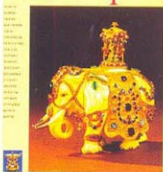
1. Брошь «Аллегория ночи». Камень. Двуслойная раковина. Золото. 6,5x4,8. Англия. 1860-е гг. ГЭ. Стилистически — викторианский романтизм, с явно присутствующими элементами классического стиля.
2. Брошь с рельефным изображением Св.Георгия в античных доспехах, усмиряющего дракона-змия. Кость; резба. 7,5x5,5. Санкт-Петербург (?). ГЭ. В оформлении мастер использует растительный орнамент рококо из раковин и трав.
3. Лорнет. Кость; резба. 8,0x2,0. Санкт-Петербург. 1840—1860-е гг. ГЭ.
4. Медальон. Кость, фарфор; резба. 6,9x5,2x4,1. Санкт-Петербург. 1840—1860-е гг. ГЭ. Это ювелирное украшение по стилю явно тяготеет к бирдермейеру. Об этом говорит и натуралистическая резба венка из роз и незабудок, который обрамляет овальный женский портрет на фарфоре.



А. Володин, Н. Мерлай.
Медали СССР.
Санкт-Петербург, 1997 г.
550.00 руб.

Книга содержит сведения о государственных наградах СССР — медаллях, истории их учреждения и создания; приведены некоторые проектные рисунки художников, выдержки из положений о медаллях, подробное описание знаков медалей СССР, иллюстрированное более чем 290 цветными фотографиями. В приложениях изложены основные законодательные акты об учреждении медалей, правила ношения государственных наград.

Антиквариат



Х. Маллалио.

Антиквариат. Самая полная история антиквариата.
Формат 220x280мм, 640 с. более 800 иллюстраций. 950 р.

В альбоме подробно рассказывается о старинном оружии, коврах, посуде, мебели, картах и других ценных предметах.



Памятные и инвестиционные монеты России. Каталог-справочник. 1992—2002 гг.
2003 г., 360 с., цв. ил.

На русском и английском языках. 560.00 руб.



В. Д. Кривцов.
Аверс № 6.
Каталог-определитель орденов и медалей 2003.
Тираж 2100 экз., 430 с.
2 135 руб.

Богато иллюстрированное справочное издание, в котором представлены цены на основные типы и разновидности советских орденов и медалей.



Русские портреты XVIII и XIX веков.

В пяти томах + указатели. Каждый том в коробе, 2002 г., 5600 руб.

Впервые в России полностью, репринтным способом выпускаются знаменитые «Русские портреты XVIII и XIX столетий». Издание Великого князя Николая Михайловича».



А. Куценко, Ю. Смирнов.
Ордена советских республик.

Донецк, 400 с., 990.00 руб.
Сборник кратких очерков, рассказывающих о существовании в советской истории республиканских орденов. В книге освещается начальный этап становления системы государственных наград СССР.



Уральский фотокаталог советской фалеристики. Часть 2.

Екатеринбург, 2003 г., 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-я том — 1995 г., 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-я том — 1998 г., 508 страниц. Полковые знаки, т.е. знаки, носимые офицерами пехотных, кавалерийских, грендерских полков, артиллерийских батальонов и крепостных формирований, всех специальных подразделений Российской армии.



Знаки оборонных обществ СССР. Фотокаталог советской фалеристики. Часть 3.

2002 г., 108 с., 308.00 руб.

Третья часть каталога по советской фалеристике посвящена знакам ГТО, значкам «Ворошиловский стрелок», значкам ПВХО и ПВО, а также значкам 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.



Боевые награды Германии 1933—1945.

2002 г., 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.

Курительные трубки — мир мужских увлечений и привычек



1. Фрагмент кабинета
с курительными
трубками.
Выставка в ГМУ
«Архангельское».

*«А отворил дверь и с удовольствием убедился
в неизменности этой старой комнаты... налево вся стена
в дубовых книжных шкапах, в другою месте
стоит целая куча трубок с бисерными чубуками.»*

М.А.Бунин. Повесть «Натали».

Культура курения табака пришла в Европу с открытием Америки. В России же «сия вредная привычка» стала распространяться в основном после победы в войне 1812 года несмотря на то, что еще Петр I — страстный курильщик — это всячески поощрял. В записках графа М.Д.Бутургина отмечено, что курение в обществе получило право гражданства «не прежде как с 1830-х годов».

В то время предпочтение отдавали так называемым «чубучным» трубкам, или «чубукам», состоявшим из трех отдельных частей: собственно трубки, или головки, средней части — чубука, часто в бисерном чехле, и мундштука. Трубки с длинным чубуком — для лучшего охлаждения курительного потока — считались менее вредными для здоровья (илл.1). Модой на чубучные трубки Россия обязана Турции. Она распространилась в XVIII веке из Малой Азии, сначала — в завоеванные балканские страны, потом — в Центральную Европу, а в 1820—1830-х годах — в Россию. В тот период в убранстве интерьеров наблюдался «всплеск» увлечения восточной обстановкой, связанный с освободительной борьбой Греции против Турции. Стали появляться курительные комнаты, кабинеты и диванные, соответствующим образом оформленные, которые украшали модными коллекциями разнообразных курительных трубок. Для них делали специальные круглые или длинные прямоугольные подставки, как это можно увидеть на акварели неизвестного художника 1830-х годов, изображающей диванную комнату в доме князей Юсуповых в Петербурге.

О русских трубках нет специальных исследований. Но уже отдельные упоминания позволяют сделать вывод, что в XIX веке в России, как и за рубежом, их изготавливали из разных материалов. Очень много курительных трубок привозили из стран Европы. В описи вещей, приобретенных князем Николаем Борисовичем Юсуповым «во время его визита за границей в 1853-57 годах», числятся «четыре пенковые трубки и две трубочки для папирос». В Европе их делали в основном, из четырех материалов: глины, дерева, фарфора и пенки. Первые европейские мастерские по производству — сначала — трубок из обожженной глины возникли еще в 1600 году в Англии, потом — в Голландии (в 1617 году — в Гаде, в 1625 — в Амстердаме), а затем в некоторых других странах. Особенно широкое распространение получили глиняные головки трубок в Турции. В конце XVII — начале XVIII века конкурировать с глиняными трубками начинают первые трубки из твердых, не содержащих смолу пород деревьев, которые были более прочными, чем глиняные. Прежде всего появились трубки из бука, ореха, ольхи, потом — из черемухи, клена, дикорастущего жасмина, называемого чубушником, самшита, березы и позднее — из древесины фруктовых деревьев: груши, сливы, вишни, черешни.

Производство деревянных трубок сначала наладилось в Баварии: с 1700 года — в местности Франконская Юра (основные центры: с 1733 года — Ульм, потом — Нюринберг) и в Тюрингии: с 1739 года — Рула, позднее — промисель в местности Верхний Рён, позже — в других европейских странах.

Если в XVIII веке в Рёне изготавливали гладкие трубки, в основном из ольхи и ореха, то с начала XIX века резчи-

ки начинают украшать головки трубок различного вида рельефной резьбой, чаще всего изображениями дичи: косулями, кабанями, оленями, лисами. Нередко головки трубок делались в форме различных животных или же головы человека. Образцы для резьбы, по сведениям Г.Клауса (H.Clauss. Schnitzen in der Rhön. Leipzig, 1936, s.21.), доставляла из города Рулы. Оригинальные фигурные трубки резали и в Австрии: в Зальцбурге, например, — в виде сидящего пуделя. В различных местностях Европы производили трубки определенного вида. В Швейцарии, в частности, трубки каждой горной долины имели собственную форму.

Место изготовления трубок иногда могут подсказать господствующие в этих регионах виды деревьев. Так, в Итаии предпочитали маслину, в Финляндии — корень карликовой березы, на Балканах — светлую древесину фруктовых деревьев, в России — березовый кап (напальв). По виду дерева можно порой определить и время изготовления. Например, в период бидермайер (разновидность позднего ампира, распространенного в Германии и Австрии в 1815—1848 годах) резчики охотно работали с тиковым деревом, темный оттенок которого прекрасно подходил в качестве основы для инкрустации трубок перламутром и проволокой, модной в то время.

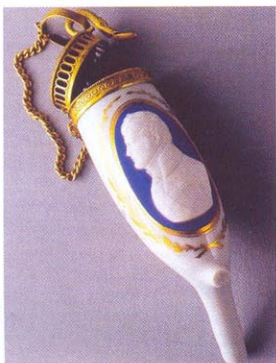
Вид древесины, идеально подходившей для курительных трубок, был найден, по данным А.Либерта (L.Libert. Tabakpfeifen.Leipzig, 1986, s.VI—X.), в середине XIX века. Им оказался корень древовидного средиземноморского вереска, называемый «бриар», — прочный пористый материал. После правильной тщательной сушки он становится огнеустойчивым — не так быстро прогорает и не обладает при этом неприятным собственным вкусом, как многие другие виды деревьев. К тому же у него красивая текстура — полосатая и свилеватая.

Родиной курительных трубок из бриара считается город Сен-Клод в Бургундии. Здесь со второй половины XVIII века точили трубки из бука, боярышника, клена, самшита. По легенде, в 1858 году поставщик древесины принес трубку из корня вереска, который в изобилии произрастал в Провансе, и несколько образцов этого корня. Трубка, вырезанная пастухом, которую тот долго курил, не прогорела. Она была очень грубой формы — просто отпиленный изогнутый конический кусок корня с вырезанной чашечкой. Сначала в одной из многочисленных мастерских города из принесенных кусков бриара были срочно, наспех сделаны несколько простых трубок с мундштуками из рога — их отправили для продажи на осенние ярмарки в Париж и Бельгию. Уже в конце XIX века в Сен-Клоде на 66 предприятий работали более 2300 человек. В дальнейшем изготовление трубок из бриара было распространено, главным образом, во Франции и в Англии, а после Второй мировой войны конкуренцию им составила Дания.

Многие деревянные трубки позднего происхождения часто бывает трудно отличить по месту производства. Исключение составляют, наряду с трубками известных фирм, двухчастные трубки из Ульма, на которых для рекламы в конце XIX века на колечке из ореха между головкой трубки и мундштуком было написано: «I bi vo Ulm» — «Я из Ульма».

В 1709 году И.Беттер в Мейсене открыл способ полу-

2. Фарфоровая чашечка-голова трубки похोовишка Д.И.Мещерякова. Мейсенская мануфактура. 1815 г. Государственный Исторический музей. Москва.



чения европейского твердого фарфора. Это открытие имело большое значение в деле изготовления курительных трубок. После 1750 года началось производство фарфоровых головок трубок на мануфактурах в области Тюрингского леса, несколько позднее — в Богемии. Первые упоминания о нескольких недорогих трубках, изготовленных на Севрской мануфактуре во Франции, датированы 1782 годом.

Недостатки фарфоровых трубок, в отличие от деревянных, — их хрупкость, «безвкусаность», отсутствие пористости. Они не могли хорошо собирать табачный конденсат, поэтому их головки часто делали из двух раздельных частей. Помимо чашечки в трубках этого вида была еще одна дополнительная деталь — фарфоровое колено, а также была длинный чубук (для лучшего отделения табачного конденсата). По сравнению с глиняными, фарфоровые трубки были дорогими, зато давали большие возможности для их отделки, что более соответствовало тогдашней моде. Кроме того, эти трубки не прогорали, как деревянные.

В XVIII веке на фарфоровых головках доминировала белая глазурь, иногда украшенная скромным цветочным декором или золотым ободком. Редкими трубками того времени считаются трубки в форме мужских и женских голов в тюрбанах и модных шляпах с мотивами стиля рококо. В XIX веке предпочтение отдавалось красочным сценам: пасторалям, жанровым картинам, историческим эпизодам и портретам (часто известных людей), а также цитатам из произведений любимых авторов. Сначала декор выполнялся в технике надглазурной росписи, обычно малоизвестными мастерами, позднее — и при помощи передовых картинок. Капитан И.Ф.Соловьев, посетивший 14 июля 1815 года Мейсенскую фарфоровую мануфактуру, записал в своем дневнике: «Я воротился, дабы посмотреть славный мейсенский фарфоровый завод, принадлежащий королю... рисованием на фарфоре занимаются девицы и старушки с большим искусством». В этот день там была сделана фарфоровая головка трубки полковника Демида Ивановича Мещерякова, украшенная росписью, памятной надписью и барельефным портретом императора Александра I (илл. 2). Такие подписные трубки обладают большой мемориальной ценностью.

Фарфоровые головки трубок, декорированные индивидуальными мотивами, в период стиля бидермайер получили большое признание. Они высоко ценились и как предмет, вызывающий воспоминания, и как лучший дружеский подарок. Во второй половине XIX века, в эпоху историзма или эклектики, на трубках часто изображали сцены из библии, героев разных модных опер и комедий, исторические сюжеты. В 1870—1880-х годах были популярны трубки с атрибутами различных видов деятельности — «профессиональные» трубки сапожников, кузнецов, моряков и т.д. Изображения обычно сопровождалась надписями типа: «Es lebe der Schmied» — «Да здравствует кузнец». Фарфоровые головки трубок эпохи модерна конца XIX — начала XX века украшали также видами различных городов, памятников архитектуры и замков. Подобные трубки особенно любили солдаты и моряки, чья служба проходила вдали от родных мест, поскольку напоминали они им о Родине. Такие «видовые» трубки нередко оформляли пояснительными текстами и посвящениями.

Оригинальными сувенирами были немецкие фарфоровые «трубки резервистов» конца XIX — начала XX века. На каждой головке трубок одной партии этого типа, изготовленной в 1905 году, были написаны имена 69 резервистов, призванных в полк кайзеровской армии. Это они заказали трубку одинаковых трубок на память о совместной службе. Несмотря на то, что эти поздние трубки производили целыми сериями, до наших дней дошла малая их часть. Почти все изделия встречаются в единственном экземпляре, что делает их уникальными.

Если фарфоровые головки трубок пользовались спросом преимущественно у германских и богемских курильщиков, то в Австрии и Венгрии предпочитали головки из другого материала — пенковые.

Первую трубку из так называемой «морской пенки» (от немецкого слова «Meerschäum») вырезал венгерский сапожник Карл Ковач в форме сапожка (по одним источникам — в 1720 году, по другим — в 1723). Трубка, по преданию, предназначенная для заядлого курильщика графа Андранси, была сделана из куска пенки, который тот привез из Турции. Она добывалась в Малой Азии и на нескольких прилетающих к ее побережью островах. Научное название пенки — сепиолит или афродит. Этот белого или желтоватого цвета минерал, представляющий собой магnezийный силикат, — легче воды. Пенка, как пористый мягкий материал, имеет прекрасную впитывающую способность. При курении она хорошо поглощает конденсат и легко обрабатывается в намоченном виде. Вот почему она оказалась идеальным материалом для табачных трубок. Они хорошо курились уже с первого дня и не нуждались в предварительном обкуривании, полностью сохраняли силу и аромат табака и не прогорали, как деревянные. Недостатки пенковых трубок, по сравнению с деревянными, — их относительная хрупкость и высокая цена. Поэтому часто встречаются треснувшие отремонтированные пенковые головки, обвитые сеткой, сплетенной из латунной проволоки.

Массовое производство головок трубок из импортируемой турецкой пенки в Центральной Европе началось после 1750 года, а во второй половине XVIII — XIX веках основными центрами стали города: Пеншт, Вена, Рула (в Тю-

рингии), Лемго (в Вестфалии) и Париж. При этом транспортной артерией, связавшей основные центры резьбы трубок — Вену и Пешт — с востоком, был Дунай.

Существовало несколько способов отделки наружной поверхности пенковых трубок. Иногда головки натирали воском для того, чтобы забить поры, и полировали сукном. В результате поверхность становилась гладкой, появлялся воскоподобный глянец, поэтому эти трубки и назывались «восковыми». При курении они оставались светлыми (илл. 3).

При другом способе отделки головки трубок сначала варили в китовом жире (спермацете), потом покрывали воском и полировали. При сгорании табака жир в наиболее холодных местах — на голенище и чашечке около крышки — окрашивал трубку сначала в желтый цвет, постепенно доводя его до темно-коричневого. Таким образом при обкуривании создавалась красивая поверхность с плавными переходами цветов.

Кроме того, пенковые головки часто пропитывали специальным составом из смеси льняного масла, воска, спирта, скипидара и мела. При курении, под воздействием высоких температур, эти трубки покрывались желто-красной патиной, становясь похожими на янтарь. У А.С.Пушкина кабинет Евгения Онегина украшал, по всей видимости, именно такой «янтарь на трубках Цареграда». Поэт, как и многие его современники, курил в минуты отдыха. Янтарного цвета головка пенковой трубки принадлежала самому поэту (илл. 4). Во второй половине XIX века применялась другая технология. Для того, чтобы сразу придать поверхности пенки ровный и красивый янтарный оттенок, головки многократно попеременно варили в льняном масле, а затем подсушивали над открытым огнем до тех пор, пока пенка переставала впитывать олифу. В это время двухчастные австрийские трубки нередко делали комбинированными: головку — из окрашенной под янтарь пенки и только мундштук — из натурального янтаря. Имитация порой столь искусна, что способна ввести в заблуждение даже специалиста. Следует обратить внимание на шов между двумя частями трубки и обнаружить мундштук. При этом на срезе головки будет видна матовая светлая поверхность необработанной пенки с мелки-



3. Пенковая головка трубки. 1832 г. ГМУ «Архангельское».

ми порами. Такие комбинированные трубки всегда стоили очень дорого.

Еще одна из поздних технологий обработки поверхности пенки — кипячение в очищенном жидком асфальте. После полировки таким образом обработанные головки становились черными и блестящими и назывались «гудроновыми». В отличие от трубок из черного дерева, у них нет видимой текстуры.

Головки трубок конца XVIII — XIX веков обычно имеют металлические крышечки, окантовки и горловины — серебряные или из медных сплавов. Жесткие палкообразные чубуки изготавливали преимущественно из веток чубушника, черемухи, черешни и вишни. Они могли быть и составными, из нескольких деталей. Встречаются и гибкие чубуки, сделанные из намотанной веревки или скрученного холста и украшенные чехлами из бисера или сплетенными из разноцветных нитей. Мундштуки бывали не только деревянными, но и из рога, кости, в том числе и слоновой, наиболее дорогие — из янтаря. С 1850 года выпускались мундштуки из эбонита, с конца XIX века — из каучука, позднее — из первой синтетической смолы — бакелита, изобретенного немецким химиком Лео Бекландом и запатентованного в 1907 году.

В XVIII веке поверхность головок пенковых трубок была преимущественно гладкой или с небольшим геометрическим и растительным орнаментом. В XIX веке пенковые трубки часто богато украшали рельефной резьбой с различными сюжетами, в соответствии со стилем, модным в определенные периоды, как и фарфоровые трубки. Здесь преобладала бытовая и охотничья тематика, исторические, эротические и геральдические мотивы. Среди последних встречаются гербы стран-изготовителей: австрийский орел, чешский лев, характерный венгерский щит, а также гербы различных городов. Трубки с охотничьими и трактирными сценами сначала стали резать в Альпийских горах, потом — в традиционных местах производства. Головки австрийских трубок делали обычно не такими вычурными, перегруженными резьбой, как германские экземпляры. Для этого часто вокруг единственной скомонванной сцены оставляли свободное пространство. Причем пенковые го-



4. Пенковая головка трубки А.С.Пушкина. Начало XIX века.

5. Курительные трубки с пенковыми головками и чубуками в бисерных чехлах. 1830—1840 гг. Государственный музей истории, Санкт-Петербург.



ловки изогнутой формы (илл. 5), когда чашечка и колено составляют единое целое, в Германии встречались несколько реже, чем в других странах.

По виду резьбы головки этих трубок можно условно разделить на — работы народных промыслов: крестьян, пастухов, лесников, егерей, перенявших характер резьбы от предметов домашнего обихода, — более условно-декоративный, с грубыми, гротесковыми чертами, и профессиональных художников — более натуралистичные, анатомически правильные, стилистически выдержанные. Пенковая головка трубки А.С.Пушкина, несомненно, вырезана одним из таких профессиональных художников в стиле ампира (поздний классицизм): с фигурами в античных одеждах, цветочными гирляндами и классическим орнаментом в виде волот.

Мастера часто пользовались книгами готовых образцов, которые для головок пенковых и деревянных трубок так же, как и инструменты для резьбы (токарный станок, ножи, боры, напильники), были идентичными. В 1844 году был издан «Альманах гравюр» с эскизами головок трубок, типичных для стиля бидермайер, уроженца Вены, известного баварского художника Морица фон Швинда (1804—1871) (илл. 6). В Берлинском музее немецкой истории хранится буковая трубка работы неизвестного резчика, выполненная по гравюре из этого «Альманаха», представляющая собою объемную скульптурную композицию с жанровой сценой — чашечка головки сделана в виде печки, вокруг которой отдыхает семья крестьян. Работы мастеров такого класса стоили исключи-

тельно дорого, считались прекрасным подарком, их собирали коллекционеры.

Пенковые трубки знаменитого венского резчика стилия бидермайер Сидона Нольце стоили до 35 гульденов. Для придания им красивого желтого цвета он, по рассказам современников, даже заставлял своих сотрудинок обкуривать их перед продажей. Огромная трубка работы профессора Венской академии художеств Петра Иоганна Непомука Гейера (1805—1880) с 80 фигурами со сценами взятия Трои, на первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году была куплена коллекционером за 2 000 гульденов. Однако изделия такого уровня — большая редкость.

«Восковая» пенковая головка трубки со сценой охоты хотя и не такого высокого ранга, но, несомненно, сувенирная и выполнена в стиле бидермайер профессионалом (илл. 7). Трубка невысокого рельефа с аналогичной охотничьей сценой изображена на мужском портрете 1845 года работы неизвестного венгерского художника. К сожалению, серебряная крышка утрачена. Она могла быть плоской, полусферической, в форме неоготической архитектуры, в виде замка, церкви или крыши пагоды, как латунная крышка другой трубки — из корневика дерева (илл. 8).

Серебряные крышки и другие детали почти всегда клеямили. На окантовке пенковой трубки — три клейма. Одно — большое, овальной формы, с короной в верхней части, в центре — щит, по сторонам которого — цифры 1832 (год изготовления). Внизу — число 13 — проба, что соответствует 812,5 долям чистого серебра в 1 000 долей сплава (илл. 9), а рядом — два небольших клейма с латинскими буквами «DS» и «W». Литера «W» указывает дату — 1833—1838 годы.

Единая государственная система маркировки одинаковыми клеймами, содержащими одновременно три характеристики: место, год и пробу, была введена в 1806—1866 годах на территории Австро-Венгрии. В отдельных городах Венгрии и Румынии клейма такого тройного типа были, как и в этом случае, овальной формы с пробой внизу, при этом герб — именно Венгрии — щит под короной.

Рисунок на щите клейма пенковой

6. Рисунки головок трубок в стиле бидермайер Морица фон Швинда из «Альманаха гравюр». 1844 г. Цюрих.





7. Рельеф с охотничьей сценой, вырезанный на головке пенковой трубки. «Архангельское». Рисунок И.Ю.Меркуловой.

трубки (илл. 10) сильно стерт, но в центре видна фигура, похожая на цветок, по сторонам которого — латинские буквы «О» и «В» (Österreich, Buda), что соответствует клейму города Буда 1820—1833 годов. В это время, по данным И.Брестянской (Brestyánszky I.P. Pest-Budai Ötvösség. Budapest, 1977, s.220—228.), упоминается только один ювелир с инициалами «DS» — Донат Шандор, но так как отпечатка его клейма найти не удалось, авторство ювелира можно только предполагать. Скорее всего, головка этой трубки могла быть вырезана в Пеште — одним из основных центров резьбы пенковых трубок, раз она была отправлена в Буде.

Если головка трубки — австро-венгерского производства, то чубук в чехле с гирляндой цветов из разноцветного бисера — несомненно, русской работы (илл. 11). М.Ю.Лермонтов в поэме «Тамбовская казначейша» (1837—1838), описывая привычки штабс-ротмистра Гарина, отмечает: «в устах его едва дымится узорный бисерный чубук». Многочисленные бисерные чехлы на чубуках из собраний музеев и частных коллекций свидетельствуют о широком распространении в России этого вида декоративного оформления в 1820—1840-х годах. На европейских изданиях такие чехлы встречаются не очень часто. Причем, в то время, как все чехлы русской работы связаны с бисером крючком, немецкие часто выполнялись и в технике низания, и в некоторых других — как, например, на трубке 1830 года фирмы братьев Циглер из города Рула в Тюрингии. (Libert L. Von Tabak, Dosen und Pfeifen. Leipzig, 1984, s.61—91.) Отличительный признак вязаных чехлов — обязательное смещение влево вертикальных орнаментальных полос, которые, закручиваясь по спирали, как бы обвивают чубук.

«Золотой век» чубучной трубки был короток. Он закончился в середине XIX века, ушел вместе со стилем бидермайер, его уютными уголками, неспешным времяпрепровождением.

В 1850—1880-е годы, в период историзма, особо модными становятся трубки с историческими сюжетами. Такова, например, пенковая резная головка трубки австро-венгерского производства со сценой прихода древних мадьяр в Центральную Европу (илл. 12). Очень высоко ценятся коллекционерами и курительными вырезавшиеся во второй половине XIX века головки — портреты извест-



8. Головка деревянной курительной трубки. 1820—1840 гг. «Архангельское».

ных современников, изображения технических новинок, в частности, велосипедистов, и эротические мотивы. Венгерскому композитору Ференцу Легару восхищенные поклонники подарили пенковую трубку, вырезанную в форме обнаженной женской фигуры.

В тот же период постепенно начали пользоваться короткими двухчастными трубками, состоящими только из головки и мундштука, однако еще продолжали изготавливаться и длинные чубучные трубки, модные ранее, некоторые из них явно фальшивые.

Впервые с проблемой подделок курительных трубок коллекционеры столкнулись еще в 1840-х годах, но особенно острой она стала в середине и второй половине XIX века. В это время, по сведениям Ш.Хольчика (Hölcik Š. Tabakpfeifen. Bratislava, 1984, s.10—16, 115—117, 187), где-то в Центральной Европе вырезали головки для чубучных трубок из натуральной пенки с «фальшивыми датами», которые не соответствовали времени изготовления. Следует пояснить, что датированная трубка имеет большую стоимость, чем недатированная. Это, вероятно, и спровоцировало саму идею подделки.

Фальшивки — небольшие, однотипные, скромные головки трубок, украшенные несколько грубоватой, упрощенной резьбой невельского рельефа в стиле народных промыслов, очевидно, были сделаны в одном центре. Обычно на них преобладает охотничья тематика: прыгающие косули, бегущие и сторожащие собаки, а также крестьянские дома, иногда — несложные растительные орнаменты и завитки в стиле рококо. В нижней части выреза-



9. Рисунок клейма на серебряной окантовке пенковой головки.
10. Отпечатки серебряных клейм г. Буда.
Слева — 1831 г., справа — 1833 г.

11. Курительная трубка с пенковой головкой и чубуком в бисерном чехле. 1832 г. «Архангельское».

на дата. Так, например, встречаются: 1683, 1706, 1812, 1821 годы. Что касается дат конца XVII — начала XVIII века, то, учитывая все изложенное, становится ясно: такие подлинники трубки просто не существовали. Видимо, изготовителям не было точно известно, когда началось производство пенковых трубок. У изделий, датированных началом XIX века, — различие в характере резьбы достаточно тонкое. Иногда на поддевку могут указать крышечка и окантовка, сделанные из низкопробного серебра или томпака (медный сплав), а не из высокопробного серебра и латуни, как на подлинных, более ранних трубках.

Кроме того, во второй половине XIX века, наряду с трубками из натуральной пенки, появляются трубки, сделанные из ее имитации. «Massa» — так назывался этот суррогат. Только в городке Рула в 1850—1870-х годах среди 19 млн. трубок, изготовленных из различных материалов, было:

- из подлинной пенки — 570 тыс. штук,
- из имитации пенки — 500 тыс. штук,
- из фарфора — 9 млн. 600 тыс. штук,
- из дерева — 5 млн. штук,
- из глины — 3 млн. штук.

При обработке куски пенки почти половина от ее веса и объема уходит в отходы. Когда ограничился импорт из Турции, начала развиваться эта художественная подделка морской пенки из тонированных и смешанных со связующим отходов. Такие трубки были тяжелее равнозначных по объему из натуральной пенки. Натуральная пенка — легче воды, в отличие от суррата, она плавает. Для уменьшения веса трубки часто примешивался более легкий каолин. Однако при курении подобных трубок сразу же обнаруживается их существенный недостаток — низкая поглощающая способность табачного конденсата из-за отсутствия пористой структуры, свойственной натуральной пенке, и характерный запах, которого также нет у подлинных трубок.

Постепенно изготовление трубок, в том числе и натуральных пенковых, стало неуклонно сокращаться. В 1860—1870-х годах в моду все больше входили сигареты и папиросы, а число приверженцев неспешного курения трубки продолжало уменьшаться. Упадок спроса, равно как и сокращение поставок пенки, неизбежно сказывался на предложении. Так, в Руле к концу XIX века на 27 производствах были заняты всего 150 человек. Аналогичный объем производства продукции был в Париже и в области Лемго в Вестфалии. Пенковые трубки из Лемго были знамениты прекрасными изображениями лошадей, а Вена славилась, в первую очередь, своими эротическо-мифологиче-

скими мотивами, такими, например, как Леда с лебедем. Ведущее положение при этом продолжала сохранять Вена, где ежегодно делалось около 100 тыс. трубок из пенки. Но и тут объем производства стал заметно снижаться. Если в 1872 году здесь работали 200 мастеров и 1 000 рабочих с 360 тоннами пенки и 30 тоннами янтаря, то двадцатью годами позже были заняты уже только 60 мастеров и 600 рабочих.

Трубки из суррата, как правило, стоили значительно дешевле, чем из настоящей пенки. Только некоторые фирмы пережили потерю доверия у покупателей, когда их низкосортная продукция стоила так же дорого, как и подлинники. На футлярах своих изделий уважающие покупателя производители обычно писали: «настоящая морская пенка» и «настоящий янтарь». Трубки из натуральной пенки и муцшутки из янтаря в футлярах знаменитой венской фирмы «Andreas Bauer» считались и сегодня по праву считаются у коллекционеров лучшими экземплярами, «королевами среди трубок». Мастерство обработки пенки раньше передавалось из поколения в поколение. В Вене еще с XIX века известны такие семьи резчиков трубок, как Райшенфельд, Хайман, Нольде. В 1936 году, преследуемые нацистами за еврейское происхождение, они исчезли вместе с секретами своего производства.

Во второй половине XX века на европейский рынок начали поступать пенковые трубки из Танзании. Здесь, на границе с Кенией, где в 1953 году были открыты залежи морской пенки, и возникла фабрика, рисунок марки которой — небольшой белый слон. Уже в 1967 году экспортировалось 200 тысяч трубок в 65 стран мира. Трубки изготавливались, в основном, машинным способом в 80 технологических операций. Для африканской продукции типичны комбинации пенки с бамбуком, сталью, кожей, пластмассой. Наряду с относительно дешевыми серийными моделями выпускали и дорогие трубки, вырезанные вручную с характерными сценами из мира африканских животных.

Курительная трубка была не только утилитарно-бытовым предметом, но и произведением декоративно-прикладного искусства, модным аксессуаром, дорогим подарком, дружеским сувениром, объектом коллекционирования. Ценность трубки определяется многими факторами: именем мастера, фирмой-изготовителем, наличием датировки, типичностью и оригинальностью, художественными достоинствами, свойствами и качеством материалов, а зачастую и мемориальным значением. На антикварном рынке интерес к курительным трубкам был и остается стабильно высоким.



12. Пенковая головка трубки. Австро-Венгрия.

Вторая половина XIX в. Словарный национальный музей, Братислава.

Ирина МЕРКУЛОВА

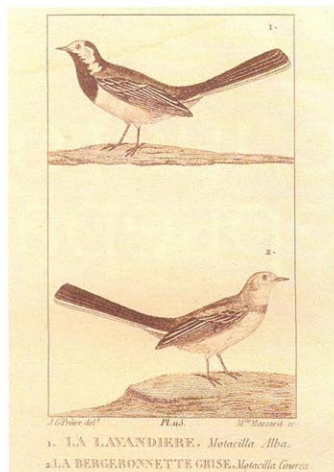
Иллюстрации предоставлены автором и ГМУ «Архангельское».

Эпоха просвещенного интерьера

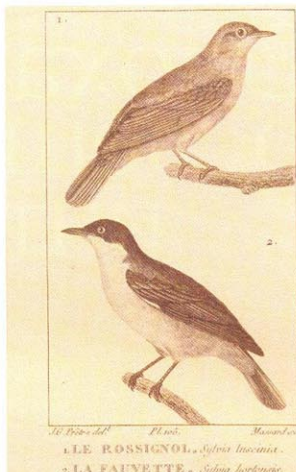


К о второй половине XVIII века на смену эпохе великих географических открытий пришла эпоха великой систематизации и классификации всего, что было обнаружено на открытых континентах и островах, в морях и океанах. Тем не менее, несмотря на обилие обрушившегося нового материала, европейская наука пошла по совершенно разумному пути. Естественные знания в первую очередь приведением в упорядоченную систему того, что можно увидеть, просто перешагнув через порог собственного дома. В книгах и атласах по ботанике и зоологии, начиная с 20-х годов XVIII века, стал накапливаться огромный иллюстративный материал, изложенный в сухой, строгой, «научной» манере. Изображения животных и птиц, например, крайне редко помещали на фоне неких абстрактных пейзажей, а размещали в поле страницы с таким расчетом, чтобы вместить в формат как можно больше образцовых единиц. Это диктовалось тем, что в процессе изучения и классификации животного и растительного миров объекты, которые должны были быть описаны для получения полной картины окружающего мира, исчислялись уже даже не сотнями, а тысячами, и в ходе исследования их количество постоянно увеличивалось. Печатные издания просто не смогли бы

вместить такое множество иллюстраций, будь они такими же, как в книгах XVII — начала XVIII века. Да и по времени, учитывая технологию граверного дела, издание одной книги могло растянуться на многие десятилетия, что порой и случалось. Эта новая лаконичная манера изображения, тем не менее, не сказалась на качестве иллюстраций, поскольку занимались этим многотрудным делом художники-граверы. И именно они как художники даже в жестких рамках поставленных издателем задач добивались высокого уровня и графического, и композиционного исполнения. Вообще вопрос о том, что чему способствовало: развитие науки — развитию энциклопедического направления книгопечатания с присущими ему многотомностью и иллюстративностью или, наоборот, — отнюдь не праздный. Один из самых известных трудов эпохи просвещения — «Histoire naturelle générale et particulière» под редакцией Ж.-Л.-Л. де Бюффона, издававшийся в 36 томах с 1749 по 1788 год, снискал популярность и признание как раз благодаря огромному количеству гравюр отменного качества. Книжные иллюстрации XVIII — первой половины XIX века, с точки зрения декоративности, настолько самодостаточны, что, начиная уже с конца XVIII века, их стали рассматривать как вполне самостоятельную об-



1. LA LAYANIERRE, *Motacilla Alba*.
2. LA BERGEBONNETTE GRISE, *Motacilla cinerea*



1. LE ROSSIGNOL, *Sylvia lusitana*.
2. LA FAUVETTE, *Sylvia hortensis*.



1. LA FAUVETTE À TÊTE NOIRE, *Sylvia atricapilla*.
2. LA FAUVETTE RABILARDE, *Sylvia curruca*.

Иллюстрации из «Histoire naturelle...» де Бюффона.
Гравюры на меди. Франция, начало XIX в.

ласть графики, предназначенную больше для украшения интерьера, нежели для целей науки. Их можно увидеть и в музейных, и современных интерьерах, спрос на них стабилен и велик до такой степени, что нынешние издатели, чтобы удовлетворить его, выпускают огромное количество постеров различного формата с репродукциями отдельных страниц из всевозможных атласов. Такая популярность привела к тому, что большая часть книг по естествознанию к нашему времени лишилась своего визуального ряда, сохранив, правда, вполне приличные переплеты, которые тоже неплохи для украшения интерьера. Арифметика тут предельно проста: средняя книга с гравюрами, стоимостью в 100—200 у.е., — удовольствие дорогое, и поэтому тяжела для реализации, а средняя книжная гравюра — очень демократична и доступна по цене — от 10 до 30 у.е. Надервав десятка три иллюстраций, их можно довольно легко и быстро распродать, выручив на этом сумму несколько большую, нежели за полноценную книгу. И еще в активе остается блок в хорошем переплете, это тоже

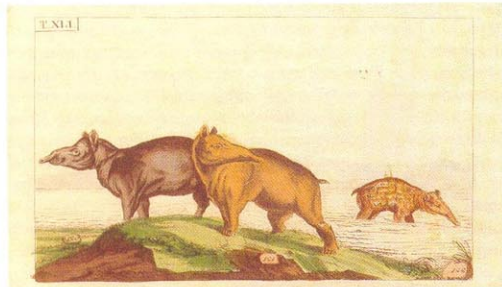


Иллюстрация из неизвестного зоологического атласа, раскрашенная от руки. Гравюра на меди, акварель. Европа, середина XVIII в.

20—40 у.е. Так, КПД одного тома может достигать 300% и более.

Эта своеобразная декоративность книжной гравюры была по достоинству оценена и художниками по росписи фарфора. Почти полувековое копирование китайских образцов к середине XVIII века привело к тому, что спрос на них упал. Рынок требовал вещей новых пластических и живописных форм, соответствовавших новой моде, что называется, и на голове, и в голове. Обнаружившаяся у высших слоев общества несколько показная склонность к разного рода наукам и знаниям должна была подкрепляться соответствующим джентльменским набором предметов, подтверждавших, что их хозяин идет в ногу с просвещенной эпохой. Перво-наперво следовало обзавестись приличной библиотекой с трудами по истории, естествознанию, экономике и другим серьезным предметам. Библиотеку полагалось держать в кабинете, где не лишними были также небольшие коллекции минералов, разного рода научных приборов, чучел экзотических птиц и чего-нибудь еще волнующе-непонятного. В конце XVIII века в мебельном производстве было спроектировано и «внедрено в последующие эпохи и стили» множество разновидностей предметов мебели, предназначенных для всякого рода «научных» занятий, главным образом — для чтения и письма: бюро, секретеры, парты, конторки, попирты и т. д. Книжные шкафы, стеллажи и прочая функциональная кабинетная мебель тоже не были обойдены вниманием. В остальных помещениях научные склонности хозяина так же ненавязчиво, но заметно, должны были обнаружить себя в декоре повседневных вещей. Роспись фарфоровых предметов различного назначения взяла на себя довольно значительную часть поставленных задач. Декоративные вазы, тарелки и блюда, фарфоровые пласти и медальоны, вмонтированные в мебель и каминные часы, парадные и обиходные сервизы, туалетные и письменные приборы были довольно многочисленной и заметной составляющей убранных интерьеров.



Тарелка с живописью в стиле «какимон» с изображением «индийских» цветов и нескольких стилизованных птиц («соек»). Очень изысканная, рафинированная вещь, начисто лишенная рационального, натуралистического европеизма. Тем не менее Саксония, Майсен, 1725—1730 г.

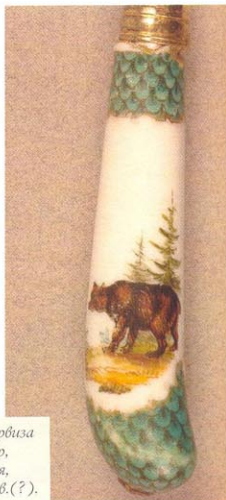
На первых порах, начиная с конца 40-х годов XVIII века, заводчики и художники-фарфористы не смогли до конца понять и прочувствовать требования времени. Старательно переносимые на фарфор образы книжной графики как бы растворялись в огромном количестве других декоративных элементов, ставших неотъемлемой частью стиля рококо, переживавшего в ту пору свой звездный час. Изображения растений и птиц, которые были сознательно выбраны из всего многообразия фауны, при ближайшем рассмотрении обнаруживают все черты своих прообразов со страниц ботанических и зоологических атласов, за исключением лишь применявшейся для раскраски насыщенной цветовой гаммы. Налицо — чисто гравиорные статичность и сухость абрисов и тщательная прорисовка мельчайших деталей не столько на живописном уровне, сколько на свойственном графике светотеневом, достигавшимся порой простым наложением локального красочного пигмента на заранее прорисованную черной, коричневой или пурпурной краской основу, предельно точно скопированную с гравиорного листа. Тем не менее, несмотря на эту старательность и аккуратность по отношению к первоисточнику, изображения и растений, и птиц не были центром композиции, а являли собой лишь один из декоративных элементов, создававших общее впечатление от предмета. Помещенные в зеркале тарелок и блюдец, в рельефных или живописных картушах, они воспринимались зрителем не иначе, как составная часть пестрого, нарядного декора. На самом деле, требуемый подход к подаче материала не мог быть удовлетворен немедленно в силу вполне объективной причины: и цветы, и птицы, и животные были представлены на копируемых китайских образцах на исключительно условном, аллегорическом, чисто декоративном и эстетском, в хорошем



Тарелка с росписью по всему полю: цветы, ягоды и овощи, между тисненными картушами по борту — птицы. Характерный пример эволюционирования тематики росписи от стилизованных на китайский манер анималистических и флоральных мотивов к натуралистической «внушитель» манере. Изображения ягод и корнеплодов предельно «европейны» и реалистичны, милае же пернатые существа уже не «китайцы», но еще далеко и не «европейцы». Фарфор, раскраска золотом, надлазурная живопись. Саксония, Майсен, 1745—1750 г. Визу — фрагменты росписи борта тарелки.



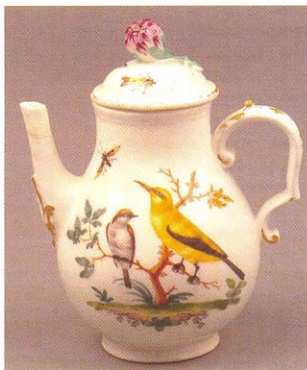
Пара чашек с блюдцами с росписью в картушах «птицы Евropy». Фарфор, чешуйчатый фон — подглазурный кобальт различной насыщенности, разделька красками и золотом, надглазурная живопись. Саксония, Майсен, середина 50-х в. XVIII в.



Черенок вилки из «Охотничьего» сервиза с изображением медведя. Фарфор, надглазурная живопись. Саксония, Майсен (?), вторая половина XVIII в. (?).



Чайница и два блюдца с росписью по всем поверхностям «птицы Евropy» и насекомые. Фарфор, разделька золотом и желтой краской, надглазурная живопись. Пруссия, Берлин, последняя треть XVIII в.



Кофейник с росписью по тулову и крышке «птицы Евropy» и насекомые. Фарфор, разделька золотом, надглазурная живопись. Саксония, Майсен, около 1770 г.

смысле слова, уровне. После полувековой работы в русле подобного отношения к окружающей действительности переход на свое — родное, европейское — был отнюдь не прост. Стебли растений невольно изгибались в линии, не свойственные природному естеству, природный рационализм форм и поз, по многолетней привычке, трансформировался в угоду достижения гармонии предмета в целом. Избирательность в отношении пернатых основывается на простом рациональном подходе к решению производственных задач. В самом деле, позы, принимаемые млекопитающими, значительно более разнообразны, динамичны и характерны. Животное может сидеть, лежать, бежать, идти, прыгать, валяться на спине, заниматься охотой, собственным туалетом, брачными играми и т. п., в то время как динамика птицы вписывается приблизительно в два состояния: порхание или полет и стояние или сидение на земле или на ветке. Любая из этих двух поз любого представителя этого класса теплокровных может быть легко воспроизведена художником по одним и тем же привычным схемам. Незначительные правки длины перьев, клюва и лап не представляют большой технической сложности, декоративный эффект достигается, главным образом, за счет окраски оперения. Да и в качестве фона или «земли» вполне достаточно либо естественного белого фона поверхности, либо небрежно изображенных ветки, сука. Напомним, что в XVIII веке естествознание было озабочено наведением порядка, в первую очередь, в отношении европейских флоры и фауны. Вследствие этого подавляющее большинство книжных гравюр изображало растения, птиц и животных, росших и обитавших в странах Старого света. И если говорить о пернатых, то именно самые распространенные, простые и известные всем нам с детства их представители стали



Тарелка с изображением в зеркале экзотической тропической птицы на фоне пейзажа. На оборотной стороне, на дне, надпись от руки золотом «Le siflet». Фарфор, борт — подглазурный кобальт, орнамент и отводка золотом, цитровка, надглазурная живопись. Франция, Париж, красная печатная надглазурная марка «Darte Palais Royal» № 21», начало XIX в.



Тарелка с изображением в зеркале экзотической тропической птицы на фоне пейзажа. На оборотной стороне, на дне, надпись от руки золотом «Le magnifique». Фарфор, борт — подглазурный кобальт, орнамент и отводка золотом, цитровка, надглазурная живопись. Франция, Париж, «Darte Palais Royal» № 21», начало XIX в. Вызус — оборотная сторона тарелки.

вдруг объектом внимания одной из самых рафинированных сфер декоративно-прикладного искусства. Порой бывает довольно забавно видеть в роскошных, помпезных, многоцветных картушках обыкновенных чижей, воробьев, щеглов, славков, пенек и т.д. — в общем-то, довольно невзрачных птиц Средней и Восточной Европы. Но требования моды — закон для производителя, и художники, еще вчера тщательно выписывавшие тончайшие галантные, батальные, охотничьи и портовые сцены, с полной серьезностью старательно принялись увековечивать заурядных пташек.

Первопроходцами и застрельщиками новомодных веяний выступили, по традиции, майсенские умельцы. Вообще, Майсен — это, прежде всего, бизнес, искусство — лишь инструмент в достижении поставленных производственных задач. Будучи задуман как сугубо коммерческий проект, призванный любыми способами принести солидный доход, Майсен всегда был готов подстроиться под вкусы любого покупателя, преобладающего на рынке в данный момент, какими бы экстравагантными его вкусы ни были.

Несмотря на подобную, может быть, немилосердную субъективную оценку продукции этой мануфактуры, не могу не отметить и многих положительных качеств изделий завода того периода. Во-первых, качество, пусть во многом и формальное, механическое, — присутствует несомненно. Во-вторых, майсенских вещей второй половины XVIII века очень много и сегодня, даже в России. Источников такого количества изделий этой саксонской мануфактуры два. Первый: Россия в течение почти двухсот лет — в XVIII и XIX веках — была для Майсена одним из крупнейших рынков сбыта. В конце XVIII века до 40% всей продукции поставляли в Россию. Второй: увеличению количества майсенского фарфора в СССР, а сле-



Тарелка с изображением в зеркале раковин моллюсков на подложке из водорослей. Фарфор, борт — подглазурный кобальт, орнамент и отводка золотом, цитровка, надглазурная живопись. Франция, Париж, красная печатная надглазурная марка «Darte Pal. Royal» № 21», начало XIX в.

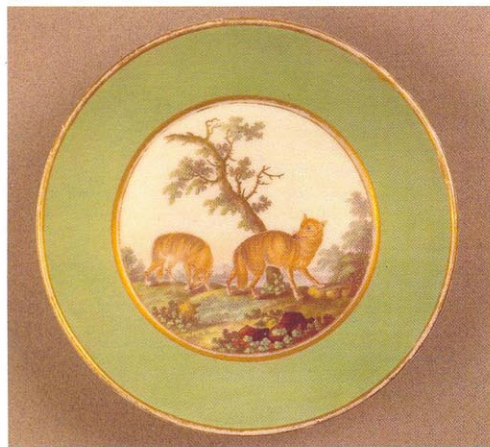


Тарелка с изображением в зеркале грифа с добчечей на фоне пейзажа. Фарфор, подлазурный кобальт; отводка, орнамент и рамка изображения золотом, надлазурная живопись. Европа, Франция (?), начало XIX в. Б/м.



Тарелка с изображением «Le Senigai» (надпись от руки черной краской на оборотной стороне). Фарфор, надлазурная живопись, отводка пурпуром. Россия, ИФЗ, 1796—1801 и.

довательно, сегодня — и в РФ, немало способствовал тот безвозмездный дар, который благодарный немецкий народ в порыве признательности сделал советской армии-освободительнице за избавление от коричневой чумы (видно, что дарили от чистого сердца — вещи все, как на подбор). В-третьих, количество и качество майсенского фарфора привели, с одной стороны, к своеобразной «девальвации» продукции этой мануфактуры, а с другой, перефразируя известную поговорку, «Что немцу здорово, то русскому смерти», — в Москве найдется не более десят-



Блюдце с изображением в зеркале двух лис (?) на фоне пейзажа. Фарфор, кристль салатной краской, отводка золотом. Пруссия, Берлин, конец XVIII в.

ка человек, уверенно ориентирующихся в многообразии ассортимента, стилей, времен и марок. Марки-то и сыгнали с нашими доморожденными дилерами злую шутку. Привыкнув доверять разнообразным марочникам, как Священному Писанию, и внимательно изучая только оборотную сторону всех без исключения предметов, они тем самым наказывают себя дважды: в одном случае — назначая за современную вещь несусветную цену, в другом — продавая очень старую и раритетную по цене современной. Тем не менее покупка любого сервизного предмета середины XVIII века может, благодаря уже упомянутым причинам, обойтись, зачастую, в 200—300 у.е., а иногда — всего в 20—30 тех же у.е.

К концу XVIII века была, наконец, достигнута гармония между запросами просвещенного общества и техническими возможностями фарфоровых мануфактур. Разделка бортов тарелок, блюдец и тулов чашек, чайников, ваз и прочих объемных предметов стала гораздо скромнее с точки зрения использования других элементов живописного орнаментального декора, который в данном случае свелся к роли рамы для живописного холста. Она придавала основному изображению композиционную завершенность, с одной стороны, и выделяла основной сюжет, с другой, — ни в коей мере не отвлекая зрителя от внимательного его изучения. Во времена позднего классицизма разделка бортов и тулов предметов выполнялась зачастую одним локальным цветовым тоном, с тонкими золотыми отводками или ненавязчивыми классическими орнаментами по краю предмета и по контуру живописного изображения, создавая иллюзию пастарту. Это было более чем уместно для сюжетов, копиравших книжные гравюры. Родственные связи с атласами подчеркивали и появившиеся на оборотных сторонах надписи, иногда — на латыни, пояснявшие изображения на тулове или в зер-



кале. Набравшиеся за 20—30 лет некоторого опыта художники-анималисты значительно расширили и тематику фарфоровой миниатюры, добавив к уже набившим оскомину европейским пернатым млекопитающих, моллюсков, тропических птиц, и обогатили основной сюжет тщательно проработанным задним планом, являвшим теперь весьма реалистично написанный экзотический пейзаж, иногда со стаффажем. Такой прорыв стал возможен благодаря тому, что к концу XVIII века исследование европейской флоры и фауны было в основном закончено, пришла очередь заморских территорий. Нарботанная за сто лет методология и вышестоявшие за то же время кадры профессиональных художников-анималистов и мастеров ландшафтной живописи позволяли экспедициям, в состав которых обязательно входил художник, привозить в Европу из обследованных территорий огромное количество изобразительного материала. А поскольку техника гравюры и литографии тоже не стояла на месте, собранный материал находил свое отображение во все более совершенных, с точки зрения технологии передачи формы и цвета, новейших атласах. Они-то во многом и вдохновляли мастеров, трудившихся в области декоративно-прикладного искусства.

Говоря о рынке фарфоровых изделий на тему флоры и фауны конца XVIII — начала XIX века, следует сразу расставить все точки над *i* в том, что касается вопросов ценообразования. Художественный уровень предметов, о которых шла речь; достаточно высок, иногда очень высок. Демонстрировать подобный уровень в то время могли только лучшие европейские фарфоровые заводы. Предметы по мотивам иллюстраций из книг и атласов по естественной истории и географии изначально становились коллекционными и дорогими, поскольку были ориентированы прежде всего на высшие слои общества, самые обеспеченные и имущие. Таковыми они остаются и по сей пору. Рассчитывать купить подобный образец искусства живописи по фарфору в хорошем состоянии (а только хорошее состояние приемлемо в данном случае, так как значительная потеряемость живописи совершенно раз-

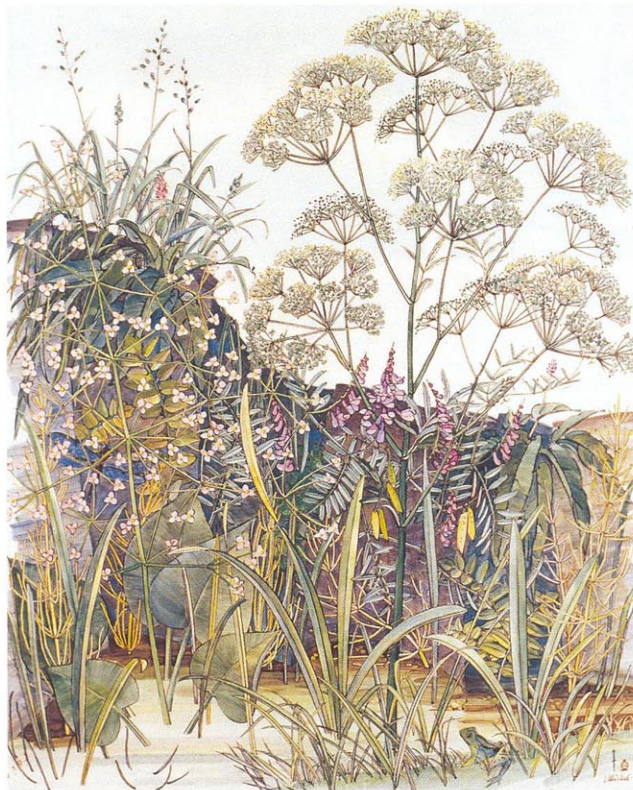
Чайник с изображениями на противоположных сторонах в овальных картушах птиц: *boivette* (справа) и *le senecale reine* на фоне пейзажа. Фарфор, орнамент и рамки картушей — золото, позолота, наизлазурная живопись. Названия птиц — на дне, черной краской от руки. Франция, конец XVIII — начало XIX в. Б/м.

рушает общую композицию) менее чем за 1500—2000 у.е. — практически нереально. Бывают, конечно, и чудеса, но, как правило, не более 1-2 за всю жизнь, а жизнь коротка. Так имеет ли смысл ждать? В последнее время, в связи с оскудением отечественного рынка, отдельные предприимчивые граждане взялись удовлетворить спрос европейским привозным товаром. Встречаются среди него и отдельные предметы, и целые сервизы по зоологическим мотивам. Однако при ближайшем рассмотрении все эти «сокровища», за которые и цена назначается, как за сокровища, оказываются не чем иным, как современными репликами. А в случае маркировки такими общеизвестными марками, как Вена, Севр и др., — это просто «фальшаки» крайне похабного исполнения. «Там» они потому и продаются относительно дешево. Цены же на настоящие, что называется, «первого разбора» вещи во всем мире высоки. Более того, популярность зоологической темы в разных областях антиквариата настолько велика, а цены на нее настолько привлекательны, что это порой толкает наших сограждан на откровенно криминальные поступки. Еще свежа в памяти история о краже в одной из библиотек Санкт-Петербурга уникального цветного атласа «Птицы Америки», который в лучших традициях детективного жанра был хитроумным способом переправлен в Англию, заявлен в продажу через аукционный дом Sotheby's, но в последний момент снят с торгов и благополучно возвращен на родину. Остается надеяться, что наш внутренний покупатель уже достаточно «подрос» для того, чтобы не покусаться на обманчивый блеск дешевой позолоты и кричащие яркие синтетические краски, и не позволит втянуть себя в сомнительные во всех отношениях сделки.

Игорь БУШИН

Фарфор — из частных коллекций. Москва. Фото Игоря НАРИЖНОГО.

Стиль «ботаника» в фарфоре XVIII—XIX веков



Салилы популярны декоративныли мотивы в живописи по фарфору были и остаются цветочные композиции. Цветы — это незаменимый и неисчерпаемый источник вдохновения для художников-керамистов.

Фарфоровый пласт с изображением полевых цветов. Берлин. Начало XX в.
Подпись — E.Woskel. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова.

Вариации цветочных росписей по фарфору чрезвычайно разнообразны: от стилизованных «знаковых» изображений до остро характерных, натуралистических, с точным воспроизведением мельчайших деталей, вплоть до корешков и тычинок. К оригинальному и даже своего рода «научному» фарфору относится целый ряд произведений, выполненных в разных странах, в разное время, но объединенных одним общим названием — «ботаника».

Цветы еще со времен античности считались чудесным божественным даром, неразрывно связывались с

плодородием и щедростью Земли — отсюда родился не менее популярный мотив в искусстве: «цветы и плоды». В эпоху Возрождения наблюдалось явное стремление к эмпиризму, и символическое значение растений, стилизация, столь свойственные Средневековью, стали уступать место натуралистическим изображениям природного мира. Такими выполненными с микроскопической точностью произведения А.Дюрера, в которых с необычайной силой проявилось стремление «воспроизводить природу настолько близко, насколько это возможно». Немаловажную роль играл интерес к медицинским, целебным

свойствам растений, связанный с развитием естественных наук. В XVIII веке, после эпохи великих географических открытий, люди старались копировать знания и, можно сказать, «коллекционировать» их. Повсюду формировались частные библиотеки, большой популярностью пользовались кунсткамеры и различные «натуральные кабинеты». Быстро расширило кругозором способствовали путешествия, энергичный штурм земных недр, открытия в области флоры и фауны, масса научных изобретений. Именно в эпоху Просвещения изменился статус научного знания — оно перестало быть достоянием узкого круга посвященных, культ наук стал процветать в любом обществе. Грамотность, образованность, изысканный вкус тогда — обязательные признаки хорошего тона.

Изменение всей атмосферы жизни повлекло за собой и перемены в быту, в обстановке жилых помещений. Постепенно основным правилом в убранстве комнат стал, как сказали бы англичане, *the look of industry*. Во всем должно было сквозить трудолюбие и прилежание, то есть обстановка свидетельствовала о том, что хозяева не проводят свой досуг в праздности, а посвящают каждую свободную минуту какому-нибудь полезному занятию, будь то чтение, музицирование, рисование или, например, садоводство. Плюс еще одна заповедь, инициатором которой был идеолог нового стиля Роберт Адам: «От порядка — к художественному беспорядку». Чинная и упорядоченная обстановка была заменена или, если это было невозможно, дополнена многочисленными легкими переносными столиками и другой эlegantной мебелью, образующей заманчивые уголки для различных упражнений. Ноты на попирках, разложенные повсюду книги и урчаки были важными атрибутами модной учености. Именно такие вестники знаний, как популярные иллюстрированные издания, манившие в воображаемые путешествия, например, по Китаю или Индии, и такие, как «Виды растений» Миллера или многотомная «Естественная история» Бюффона, отразили еще одну страсть XVIII века — любовь к классификации.

В европейском фарфоре, этом своеобразном символе новой культуры, оригинально запечатлелась та «чувствительная» пылкость, которая была столь свойственна просвещенному дилетантизму XVIII столетия. «Плоды учености» не могли не отразиться и в фарфоровом декоре, и зачастую «кабинетная», а не «столовая» его принадлежность только способствовала этому. Фарфор, будучи новинкой, в то же время мог быть прекрасной основой для занимательных изображений, предназначенных для вдумчивого рассматривания и искреннего любования.

Именно научные книги с гравированными изображениями растений дали толчок развитию ботанической темы в фарфоровом декоре. Гравюра как самый доступный вид искусства, быстро откликавшаяся на все современные события, служила важным источником вдохновения для скульпторов и декораторов фарфоровой отрасли. В собраниях фарфоровых мануфактур были гравюры с картин известных живописцев, графические изображения типажей крестьян, горожан-ремесленников, представителей различных народностей. В коллекции фарфоровых заводов входили также гравированные рисунки



Терина и тарелка сервиза курфюрста К.-А.Кёльнского. Майсенская фарфоровая мануфактура. 1741—1742 гг. Дрезден. Цейгер.

птиц и зверей, растений и минералов из различных специальных изданий.

Однако первые, ориентированные на ботанические атласы живописные композиции на раннем фарфоре во многом были случайны, так как таблицы гербариев служили лишь подспорьем художникам-декораторам, которые хоть и тщательно копировали рисунки, но выбирали изображения растений и компоновали их по-своему. Композиции не были связаны, на первых порах, и со страстью к садоводству, с «плантоманией», захватившей аристократическое общество несколько позднее. Это был, скорее, поиск своего живописного языка, стремление отойти от восточных образцов и тем в росписи фарфора (от долго бытовавших сюжетов керамики «какимон», китайских «семейств» и их европейской интерпретации — «индианских цветов»). «Ботанический» стиль живописи — стиль сугубо европейский еще и потому, что вначале в качестве сюжета для росписей были выбраны «свои» европейские садовые цветы.

Такая «ботаническая» живопись возникла на Майсенском фарфоровом заводе, а пик ее популярности пришелся на середину 1740-х годов. Чуть позже реплики появятся в Венсенне и на других заводах Европы. Роспись, которая практически точно воспроизводила особенности гравюр, использовавшихся в качестве образцов, получила специальное название «Holzschnittblumen» — «цветы гравюр на дереве». Декор фарфоровых изделий этого периода представляет собой четкие изображения европейских садовых цветов с крепкими, будто «срезанными»



Образцы фарфоровых изделий с декором «Holzschnittblumen» («цветы грабор на дереве»). Майсенская фарфоровая мануфактура. Около 1745 г. Частная антикварная галерея, Лондон.



Декор «Holzschnittblumen» («цветы грабор на дереве»). Майсенская фарфоровая мануфактура. Около 1745 г. Дрезден. Цвингер.



Октагональная тарелка с цветочной росписью. Майсенская фарфоровая мануфактура. 1750-е гг. Частная коллекция, Москва.

стебельками (иногда встречаются изображения различных плодов, даже семян). Можно сказать, что старинные образцы цветочных рисунков не писались, а рисовались кистью. Все изображение зачастую имело, несмотря на любовное исполнение и добросовестное копирование образа, какой-то слишком серьезный вид (на языке художников это называется «сухой» цветочной живописью). Сперва несколько робкие и скованные композиции и манера цветочной живописи на фарфоре, начиная с 50-х годов XVIII века постепенно приобретают необходимую естественность, в то же время исчезает налет «ботаничности». Симметричность и упорядоченность расстановки элементов декора намеренно избегаются и лишь угадываются в рельефных формах фарфоровых изделий (например, роспись может быть подчинена лучевой симметрии рельефного декора моделей «Marseille» или «Dulong»). Начинает господствовать живописная «разбросанность» элементов декора по поверхности произведений, столь созвучная эстетике подвижного рококо. Широко применяется тип декора «цветы в разброску» или «рассыпные цветочки». Разный масштаб растений, а также изображения насекомых служили остроумной маскировкой дефектов глазури, что было очень удобно и выгодно для производителей дорогостоящих фарфоровых изделий. Таким образом постепенно сформировался тип традиционной цветочной живописи — «Vinten deutschen Blumen» («пестрые немецкие цветы»). Живописные композиции состояли из роз, тюльпанов, астр, перистого мака, душистого горошка и т. д. Они не были натуралистическими, хотя цветы легко узнавались. Такая разновидность цветочной живописи получила название «манерной». Ее основное отличие от натуралистической живописи в том, что по рисунку и цвету изображенные в этой манере цветы воспроизводились в упрощенном декоративном стиле, то есть с не встречающимся в природе изгибом (например, в форме буквы S), но всегда в очень интересном, живом положении. Надо отметить, что переход к «манерной» живописи был постепенным, поэтому для декора середины XVIII столетия характерны и свободно написанные букеты «пестрых немецких цветов», и суховатые «Holzschnittblumen». Очевидны и как бы «промежуточные» их варианты. Популярной остается также тема «индианских цветов» (особенно часто использовавшаяся в росписях платяев фарфоровых фигурок того времени).

В собрании Государственного Эрмитажа есть прекрасный пример фарфора, украшенного «Holzschnittblumen» — это «Андреевский сервиз», который был выполнен Майсенским заводом по заказу Августа III и прислан им в дар русской императрице Елизавете Петровне по случаю коронационных торжеств в 1745 году (в честь бракосочетания наследника русского престола, великого князя Петра Федо-



Компьютер «Андреевского сервиза». Майсенская фарфоровая мануфактура. Около 1745 г. ГЭ.

ровича с принцессой Ангальт-Цербстской). В композицию цветочных росписей сервиза включены знаки высшего ордена Российской империи — изображение Андреевского креста и гербового орла, отчего впоследствии этот «роскошный фарфоровый сервиз короля Польского» получил название «орденского» ансамбля. Он оригинален тем, что геральдические знаки, игравшие важную роль в оформлении фарфоровых произведений (например, герб в заказном китайском фарфоре того времени, как правило, занимал все зеркало тарелки), здесь не преобладают — все элементы росписи, цветочной и геральдической, равны и симметрично расположены на поверхности фарфоровой посуды. Живописный декор как бы вписан в композицию плоского рельефного орнамента «цветов Гоцковского». Роспись Андреевского сервиза «Holzschnittblumen», в целом, далека от «ботаники», а из-за явного тяготения к графике такой тип цветочного декора корректнее было бы называть не «ботаническим», а «гравюрным» (поэтому столь часто можно встретить определение «сухие немецкие цветы»).

Одна из интересных разновидностей европейской флоральной росписи фарфора того времени, тоже имевшая отношение к «ботанике», — это очень популярный мотив «цветы и плоды». Дебютировав в Майсене в 1740-х годах, он широко распространился в Англии десятилетие спустя, а в 1760—1770 годы его уже часто использовали фарфоровые заводы и других стран. Свободная компоновка на поверхности фарфоровых произведений разновеликих и таких разнохарактерных изображений, как цветы, овощи, фрукты, орехи и даже семена, создают оригинальную декоративную «мешанину».

При всей кажущейся беспорядочности такая роспись отличается, как правило, сухой тщательностью проработки деталей и подчеркивает драгоценность фарфорового белья. В этом случае «мешанина» не относится к манере живописи и схеме композиции, интересно и забавно то, что изображено. Вот в чем, пожалуй, особая прелесть фарфоровых росписей XVIII века. По поверхности фарфора оригинально и непринужденно «рассыпаются» фрукты, цветы, а рядом с ними вдруг — брюква, морковка или луковичка, а то — грибы и неожиданно — пряные гвоздичные семена, половинка грецкого ореха или стебелек спаржи! Иногда композицию дополняют веточка смородины, созревшие плоды шиповника или ягоды ежевики, будто не обращая внимания на экзотический



Лоток в форме листа с флоральной росписью. Майсенская фарфоровая мануфактура. 1760-е гг. Частная коллекция, Москва.

апельсин или лимон, которые частенько гордо прикрывают собой ботву угадывающейся редиски.

Говоря о живописном декоре в стиле «ботаника», необходимо отметить, что хотя идея такой росписи родилась в Германии, приоритет в этой области керамического искусства, бесспорно, принадлежит Англии. Своей фарфоровой «ботаникой» англичане чрезвычайно гордились и продолжают выполнять по ее мотивам изделия до сего дня (например, современные сервизы «Sarah s Garden» компании Wedgwood, «The Botanic Garden» фирмы Portmeirion и т. д.).

Первая попытка изготовления «ботанического» фарфора была предпринята в Чеси около 1755 года («период красного якоря»). Самые известные произведения, выполненные в этом стиле, — «ботанические» тарелки Чеси, известные еще как «Тарелки Ганса Слоуна». Сэр



Чашка с блюдцем с флоральной росписью «цветы и плоды». Майсенская фарфоровая мануфактура. Конец XVIII — начало XIX в. Частная коллекция, Москва.



«Тарелки Ганса Слоуна». Англия. Челси. 1755—1758 гг.
Sotheby's. 1995 г.



«Тарелка Ганса Слоуна» с росписью корнеплодами.

Англия. Челси. Около 1755 г.

Из книги «Techniques of the World's Great Masters of Pottery and Ceramics», Oxford, 1984.

Ганс Слоун (1660—1753) был значительной фигурой своего времени: выдающийся доктор, ботаник, коллекционер. Его собственное собрание стало ядром коллекции Британского музея (800 образцов высушенных растений сейчас хранятся в 333 томах Ботанического отделения Музея естественной истории в Южном Кенсингтоне). Он также был патроном «Лечебного сада» в Челси. Его имя связывают с тарелками завода Челси благодаря рекламному объявлению в «Faulkner's Dublin Journal» («Дублинский журнал Фолкнера»), где утверждалось, что живописные изображения копируют растения Слоуна. Большинство росписей тарелок — адаптированные иллюстрации из «Словаря садовника» (1731) Филиппа Миллера и из его же последующих двух томов «Изображения наиболее красивых, полезных и необычных растений, описанных в «Словаре садовника» (между 1755 и 1760). Миллер, который считается сегодня одним из крупнейших ботаников XVIII века, с 1722 года работал у Г.Слоуна «обыкновенным садовником». На некоторых тарелках скопированы гравюры атласа «Plantae Selectae Quarum Imagines» (Нюрнберг, 1750—1753) Джорджа Дионисуса Эрета (1710—1770), талантливого немецкого эмигранта, который приехал в Лондон из Гейдельберга с рекомендательным письмом к сэру Гансу Слоуну и был принят для выполнения рисунков с экземпляров его коллекции. Но еще до того, как появились «ботанические» тарелки Челси, десятилетием ранее, Майсенский завод уже выпустил несколько изделий по эскизам этого выдающегося немецкого художника-ботаниста.

Многие из «ботанических» росписей, скопированные художниками-фарфористами Челси из книг Эрета, не всегда изображают растения «Лечебного сада» в Челси. «Образовые» изделия, такие, как «тарелки Ганса Слоуна», можно встретить очень редко, хотя произведений, декорированных в этом стиле, довольно много.

В тот же период завод в Челси выпускал фарфор с оставшейся традиционной «манерной» цветочной росписью. Композиция таких произведений, как правило, состояла из одного свободно расположенного крупного букета и нескольких небольших цветочных побегов «в разброску». Однако «ботанические» изделия существенно отличаются от них. Растения изображаются крупнее, приближаясь к натуральной величине, на них особенно заостряется внимание. Бабочки, жуки и гусеницы в изобилии покрывают поверхность фарфоровых произведений. Майсенского выверенного соотношения фарфоровой основы и цветочного декора здесь нет. Живописцы Челси зачастую будто не замечают рельефа изделия и решительно игнорируют борт тарелки. В их композициях доминирует действительно «ботаника», то есть само растение, а более свободная и смелая манера росписи, по сравнению с немецкой, очень подкупает. Еще одна особенность в том, что живописцы Челси стараются следовать гравюре или образу и никогда не «составляют букетов», не стремятся облагородить композицию — они как бы «раскладывают» цветы по поверхности фарфоровых изделий. В отличие от большинства цветочных росписей того времени, которые подчеркивали красоту и экзотичность цветов, блюда и тарелки Челси декорируются распространенными английскими растениями, часто — с обнаженными корнями. Иногда — это

лишь плоды и листья крыжовника, смородины, ореха или других таких же обычных растений. «В целом, — отмечает английский исследователь Хьюго Морли-Флетчер, — впечатление от посуды очень приятное и вносит свежую струю в флоральный декор, хотя глазам, привыкшим к обычной декоративной цветочной живописи XVIII века, странно видеть такие, казалось бы, обыденные и «простецкие» овощи, как репа, морковь или брюква, тем более удивительно, что предназначались изделия для очень состоятельных клиентов завода». Этот тип живописного декора Челси распространился и на период золотого якоря, просуществовав приблизительно до 1765 года.

Ботанические блюда в очень похожем стиле производили в Боу, примерно с 1736 года, и, возможно, их выполняли живописцы из Челси, которые несколько лет были вынуждены работать здесь в связи с сокращением своего производства. Хотя эти изделия грубее и во многом уступают продукции завода Челси, но зато они считаются более редкими.

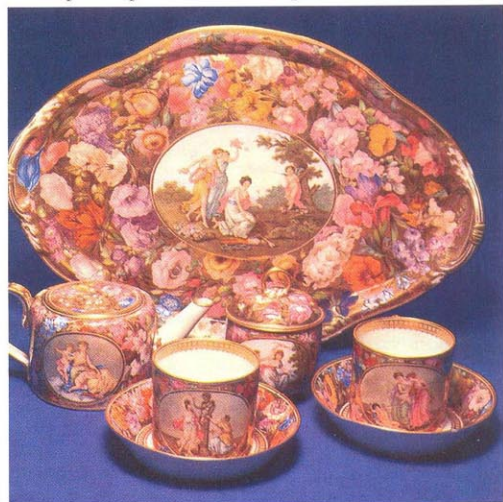
С конца 1770-х годов интерес к фарфоровой «ботанике» угас, и изделия с этим характерным цветочным декором, по-видимому, перестали изготавливать. Но после почти двух десятилетий забвения английская ботаническая живопись возродилась и достигла своего зенита в Дерби на рубеже XVIII и XIX веков. Одним из лучших английских «цветочных» живописцев, работавших на этом заводе, был Уильям Биллингсли. Он рисовал розы и другие английские садовые цветы в букетах и орнаментах по борту в натуралистической манере, вероятно, списывая их прямо с природы, а не из ботанических атласов, как было принято в предыдущий период. О манере цветочной росписи У.Биллингсли можно судить по фарфоровому сервизу-дежэне с сюжетными композициями по картинам А.Кауфман из собрания ГМК «Кусково» (Дерби, 1795—1796). Один из интереснейших примеров отечественного фарфора, расписанного в аналогичном стиле, хранится в частной парижской галерее. Это чашка с крышечкой и блюдцем с позолоченным фоном и вензелем императрицы Марии Федоровны в резервах (ИФЗ, 1796). Позолоченный фон чашки покрыт россыпью полихромных цветов (васильков, пионов, маков, роз, анютиных глазок). Цветы, как у Биллингсли, написаны в реалистической манере. Подкупает их разнообразие — например, использованы нарциссы и гвоздика, которые редко встречаются в росписи русского фарфора того периода. Необычно изображение и тюльпан — он полностью распустившийся. В целом роспись фарфоровой чашки Марии Федоровны очень напоминает английский «ботанический» фарфор.

Когда Биллингсли в 1796 году покинул Дерби и переехал в Пинкстон, эстафету цветочной живописи подхватила Джон Брувер и Уильям Пэгг. Брувер писал цветы в стиле Биллингсли, то есть в натуралистической манере, а также взялся за чисто «ботаническую» живопись. Он часто изображал экзотические и заморские цветы, которые могли быть скопированы с трауров таких книг, как «Cuttings Botanical Journals». Известно, что это издание получали в Дерби с 1792 года.



Чашка с крышечкой и блюдцем, с позолоченным фоном и вензелем императрицы Марии Федоровны в резерве. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. Около 1796 г. Частная галерея, Париж.

Уильям Пэгг, по прозвищу «Квакер», считается величайшим среди английских «ботанических» живописцев по фарфору и одной их наиболее ярких фигур в истории всей английской керамики. У него был удивительный талант изображать цветы. Пэгг всегда рисовал цветы с натуры, что доказывают его наброски и подготовительные рисунки, и писал их в смелой и непринужденной манере, как правило, в натуральную величину, так, что они покрывали практически всю площадь фарфора, как будто их небрежно рассыпали по поверхности.



Дежэне с сюжетной росписью по композициям А.Кауфман. Роспись медальонов Дж. Брувера, цветочная роспись У.Биллингсли. Англия. Дерби. Около 1795—1796 гг. ГМК «Кусково».



Предметы десертного сервиза с «ботанической» росписью Д.Брубера. Англия. Дерби. 1790-е гг.
Из книги «Techniques of the World's Great Masters of Pottery and Ceramics», Oxford, 1984.

На примере английской фарфоровой «ботаники» хорошо видно, что к концу XVIII века сложилось два ее типа. Первый — натуралистический. Художник пишет с натуры подготовительный эскиз и выполняет роспись в реалистической манере — цветы изображает в натуральную величину с соблюдением пропорции, деталей и цвета. Живописец работает и над замыслом, и над воплощением его в фарфоре. Поэтому композиция строится с учетом формы предмета, подчеркивается красота растений, их естественность (яркий пример — цветочная живопись У.Пэлла). Второй тип — своего рода «научный»: роспись выполняют по специальным образцам (ботаническим атласам с гравированными иллюстрациями или рисункам художников-ботаников). Изображение на фарфоре в таком случае иногда снабжается латинским названием растения, даже может быть указан номер страницы атласа (на оборотной стороне изделия, реже — на лицевой). Акцент делается на достоверность и «научность» рисунка, а не на красоту и привлекательность растений. В этом — своеобразная «изюминка» такой фарфоровой «ботаники». Отсюда — появление водорослей, грибов, обнаженных корней, часто — отдельных фрагментов растения. Изображение может компоноваться из общего вида цветка и его увеличенных отдельных деталей (фрагментов и разрезов стеблей, тычинок, семян,

листьев). Латинское название растения тоже включается в композицию росписи, становясь важной частью «ботанического» фарфора. Работа над отделкой произведения в этом случае может складываться таким образом: либо живописец копирует ботанический атлас, но по своему усмотрению строит композицию, либо для росписи фарфора приглашают непосредственно художников-ботаников, авторов иллюстрированных гербариев, как это было при декорировании огромного сервиза «Флора Даника».

Этот грандиозный по замыслу «ботанический» ансамбль замечателен еще и тем, что он — самый полный из сохранившихся в мире парадных сервизов XVIII века. Фарфоровый сервиз датских королей «Флора Даника» насчитывает около 1530 предметов. Его изготавливали 12 лет (с 1790 по 1802 год), первоначально он состоял из 1802 предметов. Известно, что директор фарфорового завода Теодор Хольмскольд сам был ботаником, и общий замысел росписей приписывается ему. Многолетний труд «Флора Даника» лег в основу росписей. В нем — нуно точные изображения дикорастущих растений Дании. Рисунки к медным гравюрам исполнил Йохан Кристофер Баер, специально для этого приехавший в Данию из Нюрнберга в 1768 году. Считается, что именно этот художник осуществлял роспись сервиза, для чего в 1776 году поступил на фарфоровый завод. Он выполнил практически все ботанические изображения на фарфоре. Трудоемкая работа и недостаток света привели к тому, что Баер потерял зрение, поэтому завершал работу над оставшимися предметами Кристиан Николай Факсэ. Точно определить руку живописцев невозможно — на сохранившихся предметах нет их подписей. Попытка «приспособить» научные рисунки к форме изделий в ряде случаев довольно удачна, например, небольшие растения написаны на мелких предметах (мхи и маленькие грибы на



Терина с крышечкой на поддоне с цветочной росписью «кбакера У.Пэлла». Англия. Дерби. 1800-е гг.
Из книги «Techniques of the World's Great Masters of Pottery and Ceramics», Oxford, 1984.

солонках), а большие — на крупных. Однако это правило было трудно соблюсти из-за того, что иллюстрации выходили постепенно, и нельзя было заранее распределить росписи. Задача осложнилась, когда по желанию наследного принца Фредерика в 1797 году сервиз приказали увеличить с 80 до 100 кувертов. В связи с тем, что даже к 1802 году, когда сервиз был практически завершен, количество гравиур не превышало 1260, не удалось избежать и повторений. Если еще учесть, что ботанически точное рисование требовало соблюдения масштаба, то в некоторых случаях роспись выглядела курьезно. На «комические результаты» обращает внимание и датский исследователь Э.Кристенсен: «Например, у одной из водорослей камень изображен на стороне, а сама водоросль расположена горизонтально и обвивает выпуклость сосуда для охлаждения вина, в то время как в природе водоросль растет из камня вертикально». Стистика сервиза, в целом, тоже трудно определима и несколько эклектична. Время его создания совпадает с эпохой зрелого классицизма, когда уже сложился язык стиля, утвердился его образный строй. В сервизе это отражается в рельефном крае фарфоровых произведений, представляющем листья аканта, окаймленные жемчужинами. Однако обилие лепного полихромного растительного декора, использование мотивов тразяной сетки («ледяной колокол» блюда для мороженого), сложные формы ажурных корзин, наполненных искусно сделанными фарфоровыми цветами, приближают сервиз «Флора Даника» к образцам середины XVIII столетия. Особенно вычурно для конца XVIII века смотрится прибор для чая — носики оvoidных чайников решены в виде стволов деревьев, ручки — переплетенные зеленые стебли, оканчивающиеся в местах крепления к тулову лепными полихромными цветами, и тут же — золоченый орнаментальный декор из листьев аканта, перлов и «дукатного рисунка». Исключения из всего этого праздника форм, навевающих воспоминания о рококо, — декоративная ваза, изображающая корзину с цветами,



Сервиз «Флора Даника». Датская Королевская фарфоровая мануфактура. Копенгаген. 1790—1792 гг.
«Королевская Серебряная кладовая», Копенгаген.

блюда для мороженого и раковина для конфет, в которых стиль «классицизм» проявился в полной мере. Подписи прописными латинскими буквами иногда, помимо оборотной, выполнены на внутренней стороне изделий (бутылочных передачах) и таким образом как бы включаются в композицию живописного декора.

Исторические сервиз «Флора Даника» связывают с именем Екатерины II, хотя этот факт документально еще не подтвержден. Некоторые исследователи (русские и зарубежные) утверждают, что он предназначался в подарок русской императрице, но с ее смертью в 1796 году остался в Дании.

Были ли сервиз «Флора Даника» заказом русской царицы — сегодня трудно сказать. В XVIII веке российские заводы не выпустили ни одного «ботанического» изделия. Императрица уже владела высококлассными и роскошными произведениями всех ведущих европейских мануфактур, которые демонстрировали практически все возможности керамического производства того периода — от сложных пластических форм моделей до разнообразного живописного декора (с «цветами гравиур на дереве» — «Андреевский сервиз», с охотничьими сценами — «Охотничий сервиз», с разнообразными английскими пейзажами — уникальный фаянсовый «Сервиз с зеленой лягушкой», с «камеями» — исключительно трудоемкий «Сервиз с камееями» и т. д.). Рассчитывала ли Екатерина II присоединить к своей роскошной фарфоровой «коллекции» недостающее звено в виде датского «ботанического» сервиза? Учитывая амбиции российской императрицы, ее политический вес в Европе как монархини огромной державы, то, возможно, утверждение, что «Флора Даника» должна была бы принадлежать русской короле, не кажется фантастическим.

Несмотря на то, что стиль «ботаника» как такового в



Чайный прибор. Сервиз «Флора Даника».
Датская Королевская фарфоровая мануфактура. Копенгаген.
1790—1792 гг. «Королевская Серебряная кладовая», Копенгаген.



Ординарная тарелка. С.-Петербург, Императорский фарфоровый завод. 1780—1790-е гг. Частная коллекция, Москва.

русском фарфоре XVIII века не было, некоторые изделия Императорского фарфорового завода, украшенные ординарной живописью, все же имеют налет «ботаничности». Эта ассоциация возникает от впечатления «засушенности» цветов, как будто оригиналом для живописца служил забытый между страницами книги сентиментальный букетик. Изображение на фарфоре приближается к натуральной величине, оно условно и плоскостно. Но это не «сухие немецкие цветы». Здесь дело не в технике живописи (тщательной, графичной, как в немецких цветах), а во впечатлении от нарисованного, словно «сохраненного» на память букета. Переплетение сентиментальности с увлечением «ботанической прелестью» проявлялось в русском искусстве того времени. На рубеже веков было широко распространено сравнение «цветов и поэзии»: сад-цветник уподоблялся стихотворению, а поэтические сборники вообще назывались «Цветниками». Не это ли художественное «ботанизирование», питавшее русское искусство второй половины XVIII века, определило впоследствии неофициальное название стиля павловского времени — «цветущий классицизм»?

Итак, живописные композиции фарфора «цветущего классицизма» больше были посвящены садам и паркам (похожим на «райские кущи»), нежели науке «Ботаника». Цветочная роспись русского фарфора скорее была интерпретацией поэтического «травного узорочья» и «цветника души». Русского живописца не вдохновляли сухие, лишённые фантазии ботанические атласы (плоды западного рационализма), хотя, вероятно, они и были у него под рукой, но это было скучно, он «забывал» латинские названия растений. А ведь именно в этот период, на рубеже XVIII—XIX веков, возрождается «ботаническая» живопись в Дерби, в Дании точно копируются на приборах огромного сервиза изображения из атласа «Flora Danica». Правда, само отношение к «ботанике» у евро-

пейцев тоже несколько изменилось. Пик увлечения естествознанием и садоводством прошёл, и в стиле теперь стал проявляться определенный национальный дух. На «фарфоровом сервизе датских королей» изображаются уже не садовые, а дикорастущие, свои, родные растения. Или, например, — овеянный романтикой уникальный, не похожий ни на один другой, сад экзотических растений замка Мальмезон. Его устроила страстная любительница цветов, «счастливая звезда» Наполеона — императрица Жозефина. Н.Золотницкий пишет о ней, что, «собирая со всех концов мира интересные растения, она составила в парке Мальмезон коллекцию таких цветов, каких до этого времени в Европе не существовало». Самыми ценными экземплярами ее коллекции считались розы, выведение разнообразных сортов которых и активное культивирование началось именно в начале XIX века. Неудивительно, что роскошный сад императрицы стал источником вдохновения для многих «живописцев цветов», среди которых особенно знаменитым был парижский рисовальщик и литограф Пьер-Жозеф Редуте (1759—1840). Его слава несравнима с известностью других художников-ботаников XIX века, и она умножилась именно благодаря гравюрам, изображавшим розы, — современники вставляли их в рамы и украшали многочисленные интерьеры.

Редуте принадлежала к семье потомственных живописцев и гравёров, выходцев из Фламандии. Считается, что он ввел моду на традиционный-фламандское искусство «живописи цветов», отчето получил прозвище «Рафаэль цветов». Прославила П.-Ж.Редуте серия гравюр «Лилии» («Les Liliacées»), которые считаются подлинными шедеврами «ботанического» рисования. Они были опубликованы в Париже в восьми частях (1802—1816). Графические листы были подкрашены от руки и изображали не только лилии, но и ирисы, орхидеи, тюльпаны и другие цветы. Такой большой выбор позволял значительно разнообразить стиль и манеру изображения растений в «ботаническом» жанре, что поддерживало постоянный интерес любителей к публикациям рисунков Редуте.

Наиболее популярными и известными из его работ были альбомы с изображением роз — трехтомный атлас «Розы», изданный в Париже под его редакцией (1817—1824), и «Розы Мальмезона». Именно эти иллюстрации стали основой для росписей прекрасного французского фарфора, который выпускали Севр и частные парижские заводы.

В коллекции Павловского дворца-музея хранится замечательный образец парижского производства — десертный сервиз с видами роз сада Жозефины в Мальмезоне. Он состоит из 36 предметов: тарелок, 3 ваз различной формы, 2 сахарниц, 2 масленок, вазочек с двумя ручками в виде изогнутых фигур лебедей (атрибуты императрицы Жозефины) и поддонов для мороженого. Тщательно выписанные изображения роз и шиповника различных сортов (ни одно из которых не повторяется) заключены в своего рода круглые «рамки» полей (бортов) гармоничного синего цвета, оттененного золотом с цировкой. Сервиз подарил дваждцатилетней императрице Марии Федоровне в начале 1820-х годов супруга импе-



ратора Александра I, Елизавета Алексеевна. По желанию Марии Федоровны в 1823 году его поместили в Розовый павильон, почему он и стал называться «Сервизом Розового павильона».

Очень близки ему и другим «ботаническим» французским произведениям 1820-х годов русские тарелки из серии «Розы», выполненные в 1827 году заводом князя Николая Борисовича Юсупова. В основу росписей также были положены акварели П.-Ж.Редуте. Тарелки с обратной стороны помечены надписью «Архангельское» на французском языке, там же проставлена дата росписи и страница атласа во французской транскрипции. Живопись отличается тщательность отделки, прекрасно выполнено золочение борта с дировкой. Оно решено в виде стилизованного лаврового венка и нескольких отводов разной толщины. В отличие от сервиза императрицы Марии Федоровны цвет — только в изображениях роз, и все композиции, таким образом, заключены как бы в золоченые рамки бортов. Рисунки снабжены уточняющими надписями и с лицевой стороны (на французском

1. П.-Ж.Редуте (грав. Ландуа). Иллюстрация из сборника «Милети» («Les Liliacées»). Париж. 1802—1816 гг.
2. П.-Ж.Редуте. Кисть винограда. Акварель на вельевой бумаге. Начало XIX в.
3. Иллюстрация из ботанического атласа по рисунку П.-Ж.Редуте. Франция. Париж. 1801—1819 гг.

языке по краю зеркала тарелки, внизу, обычно под стеблем) — отчето впечатление «картинности» и статичности усиливается. Как и у предметов «Сервиза Розового павильона», у серии «Розы» Архангельского завода было чисто декоративное назначение, которое в то время особенно подчеркивалось и даже принимало крайние формы — тарелки зачастую оправляли в настоящие деревянные золоченые рамы и вешали на стену в качестве картин. Однако в большей степени это были так называемые «пейзажные тарелки» и тарелки с росписями на сюжеты известных полотен. В «ботанических» тарелках определенная «мера» все же есть — роспись еще подчиняется логике предметной формы, она еще «кружится». Но уже налицо стремление обособить изображение, заключить его в прямоугольную рамку, как на сливочнике завода Гарднера 1820-х годов.

Серия «Розы» Архангельского завода, как и само предприятие князя Юсупова, стоит как бы особняком в истории русского фарфора. Заводом в тот период руководил мастер из Севра А.-Ф.Ламбер, привнесший черты профессионализма в продукцию фарфорового заведения князя. Установлено, что у завода были связи с другими фарфоровыми предприятиями, русскими и европейскими, однако до сих пор неясно, каковы были эти отношения. Только ли белье расписывали на заводе Юсупова или могли дополнять фарфор с уже имевшейся живописью и орнаментацией? Серия «Розы» и ряд действительно выдающихся изделий Архангельского завода (например, «Аракчеевский сервиз») выглядят яркими, запоминающимися пятнами на фоне довольно слабой, даже иногда примитивной по технике росписи юсуповского



«Сервиз Розового павильона». Париж. Начало 1820-х. Павловский дворец-музей.



Тарелка из серии «Розы». Архангельское. Завод Н.Б.Юсупова. 1827 г. ГМУ «Архангельское».



Тарелка с росписью в стиле «ботаника». Франция. Париж. 1820—1830 гг. Частная коллекция, Москва.

фарфора, который, впрочем, прославился как образец уникального и виртуозного исполнения. В среде начинающих коллекционеров бытует мнение, что если фарфор без марки, но с хорошей, качественной живописью, то это — «Архангельское», хотя уместнее было бы предположить западноевропейское происхождение вещи, в частности, например, французское.

Ограничивать источники для росписи фарфора в стиле «ботаника» одними атласами Редуте было бы неправильно. В XIX веке работали настоящие виртуозы в области ботанического рисования. В начале XIX столетия меняется сама концепция «ботанической» иллюстрации. В отличие от гравюры XVIII века (и более раннего времени), которая как бы «малыми средствами», без прикрас наивно или утрированно воспроизводила природу, имея часто сугубо «служебное» назначение, иллюстрация теперь все больше приобретает самодостаточность и самостоятельность. Обогащается и усложняется и техника гравюры — исчезают, часто прячутся контурные линии, изо-

бражение становится более натуралистическим, объемным. Таковы фотографически точные, мастерски выполненные иллюстрации по акварелям на тонком пергаменте Джорджо Галесио и Пьера-Жана-Франсуа Тюрпэна, четкие, несколько суховатые, подкрашенные от руки рисунки Александра Пуато. Эти художники снабжали своими работами многочисленные ботанические издания, выходившие в Париже, Лондоне, Флоренции, Страсбурге и многих других городах Европы. В России в ту пору не только выписывали иностранные специальные издания по ботанике, но и сами выпускали иллюстрированные научные труды. Например, Н.П.Осипов издал «Новый и совершенный садовник» (М., 1793), В.А.Левшин — «Собрание новых мыслей для садоводов» (М., 1799), И.И.Лем — «Садоводство полное» (ряд выпусков). В Москве в 1779 году начал выходить «Городской и сельский садовник», в 1824—1825 годах появилась «Садовый календарь», в 1826-м в Санкт-Петербурге — «Ботаника для юношества». Прибавим к этому довольно внуши-



Фарфоровый пласт с изображением розового стебля. Подпись — Volcken. Берлин. 1827 г. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова.



Сливочник с цветочной росписью. Завод Гарднера. 1820-е гг. Частная коллекция, Москва.



Цилиндрическая чашка с изображением луговых трав и цветов. Берлин. Начало XIX в. Музей МГХПУ им. С.Г.Строганова.



Тарелки «Гербового сервиза».

С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1827 г. ГЭ.

тельному списку пятитомный атлас П.С.Палласа «Flora Rossica», издававшийся во второй половине 1780-х годов, который был снабжен прекрасными раскрашенными гравюрами.

Стиль «ботаника» нашел своеобразное воплощение в русском фарфоре в XIX веке. При всей любви русских фарфористов к цветам и растениям, чисто «ботанические» изделий — единицы. Самое крупное среди них — «Гербовый сервиз» Императорского фарфорового завода. Этот парадный дворцовый ансамбль был выполнен в 1827 году под руководством А.И.Воронихина и состоял из шестисот шести предметов на шестьдесят кувертов. На блюдах были изображены гербовые орлы, отчего он и стал называться «гербовым». Desertные тарелки украшены ягодами и плодами. Расписывали сервиз художник А.С.Канунников и его помощники.

Распространение фарфорового дела в первой четверти XIX века на фоне демократических процессов, которые переживало русское общество, направляло развитие жи-

— цветочная живопись наполнена декоративностью и стилизацией, обогащенными русскими фольклорными традициями. А в 1820—1830-е годы на заводах Сафронова и Новых создавалась своеобразная «русская ботаника». В фарфоровых произведениях внимание к отдельно взятым цветам (типично ботанический прием) было заострено на их поэтической символике: «Маргаритка — Терпение в печали», «Астра — Величие», «Резеда — Минутное блаженство», «Гецинт — Ты любя отымаешь жизнь», «Роза — Невинность»...

Александра ТРОШНИЦКАЯ

Фоторепродукция предоставлена автором.

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Тарелка с цветочной росписью. С.-Петербург.

Императорский фарфоровый завод (?). 1820—1830-е гг. Частная коллекция, Москва.

Предметы из сервиза с изображением цветов и их символическими значениями. Жемч. Завод Сафронова. Конец 1820 — начало 1830-х гг. ГМК «Кусково».



«Библиохроника»: Азбуки

Большинство значимых библиофильских проектов связано с именем Алексея Венгерова: выставки «Старая русская книга» и «XX век. Мы — в облолке» в Нюрнберге и Москве, каталоги этих выставок и вот, наконец, сводный труд под названием «Библиохроника». Книга должна выйти в свет в ближайшее время, но так как это — «издание для нелиногих», авторский коллектив во главе с профессором А.А.Венгеровым принял решение не продавать книгу. А мы считаем возможным познакомиться читателей хотя бы с несколькими раритетами, включенными в «Библиохронику».

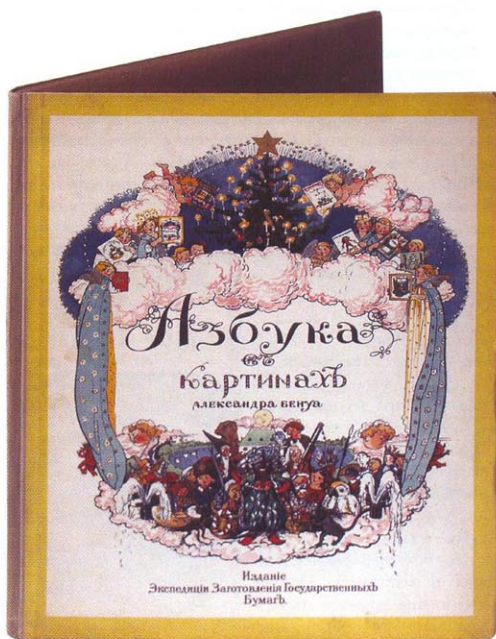
Александр Бенуа. Азбука в картинках (1904 год)

Живописец, график, сценограф, художественный критик, инициатор создания группы «Мир искусства» Александр Николаевич Бенуа на протяжении более чем полувека оставался одной из ключевых фигур русской культуры.

Его судьба — это судьба русского европейца. Он родился в Санкт-Петербурге, в семье, принадлежавшей к знаменитой династии художников и архитекторов, ведущей начало от француза, приехавшего в Россию в XVIII веке, а окончил свои дни в Париже. С одинаковым изяществом он писал пейзажи Версаля и Петергофа, Крыма и Швейцарии, оформляя спектакли Мариинского театра, Ла Скала и Комеди Франсез.

Блестящий книжный график, он каждое проиллюстрированное им издание, будь то сочинение Пушкина или Анри де Ренья, превращал в маленький шедевр. Один из таких шедевров — «Азбука в картинках».

Работу над ней Бенуа начал в 1903 году. Книга была задумана и предназначена для сына художника, которому тогда едва исполнилось два года. В ту пору, по воспоминаниям Бенуа, это был очаровательный «карапузик Коля», который тянулся к старшим сёстрам и нередко «присаживался к ним, стараясь вникнуть в те истории, которые содержались в нескольких любимых книжках, среди коих почётное место занимал сборник сказок в зелёном с золотом переплёте». Впоследствии Николай



Александрович Бенуа прославился как выдающийся театралный художник.

Начатая в Петербурге, «Азбука» была завершена летом в Финляндии, на даче в имени Горки. Много лет спустя Александр Николаевич с наслаждением будет вспоминать это место: «воздух идеальной чистоты, аромат сосен и елей, прозрачность озёрных вод и нежную меланхолию лимонно-жёлтых зорь». Здесь, отдыхая от городской суеты, Бенуа мог спокойно работать над «Азбукой».

Процесс работы над книгой прослеживается благодаря сохранившемуся альбому с подготовительными рисунками (ныне хранится в Государственном Русском музее). Для каждой буквы художник выделал отдельную страницу, украсив её изящно исполненными композициями на сказочные сюжеты.

Однажды, размышляя о детских книгах, Бенуа сказал, что хотел бы выразить в них «непосредственное увлечение, веселье, настоящие, непритумленные чувства, солнце, лес, цветы, мечты о далёком и опасном, мужественный, героический дух, стремление к подвигу, красивую гордость». Всё это мы без труда найдём на искрившихся фантазией и весельем страницах «Азбуки в картинках».

Первоначально предполагалось, что книга выйдет в московском издательстве Иосифа Николаевича Кнебеля. Но расчётливый, практичный Кнебель предложил выпустить «Азбуку» массовым тиражом в дешёвом полиграфическом исполнении по цене 25, 50 и 75 копеек. Бенуа отказался.

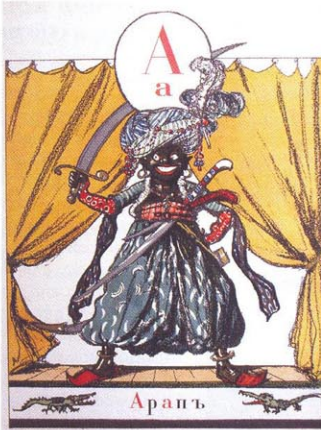
Он обратился в лучшую русскую государственную типографию — Экспедицию заготовления государственных бумаг, где уже выходили сказки с иллюстрациями И. Библибина и В. Васнецова и где в тот момент готовилась к изданию оформленная Бенуа «Капитанская дочка».

В октябре 1904 года «Азбука» получила разрешение цензуры, а полгода спустя, в середине августа — начале сентября 1905 года, поступила в продажу по цене 3 рубля.

Бенуа тогда находился в Париже, куда ему и были присланы авторские экземпляры. Художник остался книжкой недоволен и жаловался друзьям на погрешности, допущенные типографией.

Читательская реакция на появление «Азбуки» была неоднозначной: некоторые критики обвинили книгу в манерности, а М. В. Добужинский назвал её «чуждесной».

Тем не менее «Азбука в картинках» быстро стала редкостью, а с годами — редкостью практически ненаходимой. Косвенным подтверждением этому служат слова из письма Бенуа, отправленного им знакомому в мае 1958 года: «Спасибо за добрые слова об «Азбуке».



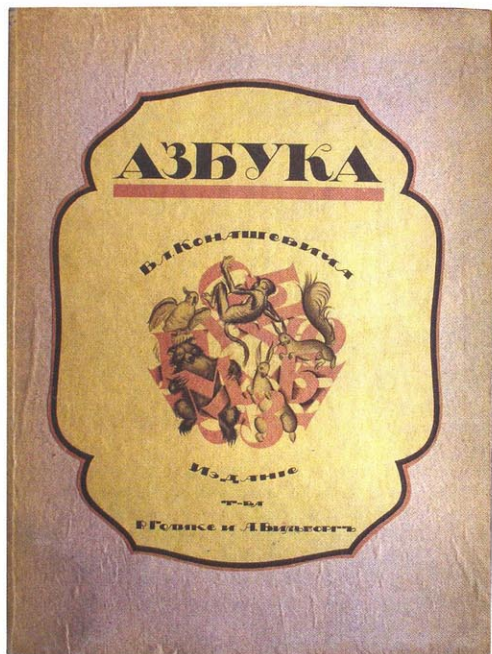
Но неужели, пройдя через три (!) поколения, книжка не стёрлась вконец?! К сожалению, я был бы в таком случае лишь удовлетворения заменить истрёпанную новым экземпляром, ибо сам не владею ни единым, а гостит у меня экземпляр одной из моих дочерей».

Экземпляр, представленный в Хронике, прошёл уже не через три, а, по меньшей мере, через пять поколений, но сохранился в идеальном виде, что ещё более увеличивает его ценность. Это случилось потому, что книга довольно долго принадлежала самому художнику и была подарена им не ребёнку, а взрослому, о чём свидетельствует надпись на переднем форзаце издания: «Составил, дорогой граф Алексей Алексеевич, что экземпляр этой книжки, созданной мною в счастливые времена, будет в Вашей прекрасной библиотеке. Она содержит немало важных отражений, личных переживаний, а теперь отголосков нашей дорогой Родины. Александр Бенуа. Париж. 24 февраля 1945 г.»

Вероятнее всего, надпись адресована русскому эмигранту графу Алексею Алексеевичу Бобринскому, умершему в 1971 году в Лондоне в возрасте 78 лет.

Бенуа Александр Николаевич (1870—1960)

Азбука в картинках Александра Бенуа. [Санкт-Петербург], Издательство Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1904. 1 л. цветной иллюстрированный титул, 34 л. цветных иллюстраций. В издательском картонном на рисунку А. Н. Бенуа, корешок из колленора. Картонаж и все иллюстрации — хромолитографии с золотом и серебром. 32,4x25,9 см. На титульном л. дарственная надпись А. Н. Бенуа «графу Алексею Алексеевичу». Редкое дорогое детское издание. В Российской государственной библиотеке хранится экземпляр «Азбуки», принадлежавший дочери последнего русского императора — великой княжне Татьяне Николаевне, в Государственном Эрмитаже находится экземпляр её брата, великого князя Алексея Николаевича.

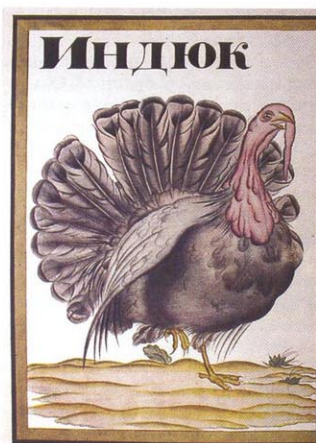


Владимир Конашевич. Азбука в 36 рисунках (1918 год)

Азбука в 36 рисунках — первая иллюстрированная книга Владимира Михайловича Конашевича. К 1918 году он уже успел окончить Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где занимался у С.В.Малютина и К.А.Коровина, вместе с С.В.Чехониным и Н.А.Тырсой выполнял роспись Юсуповского дворца в Петрограде, руководил классом композиции в Школе народного искусства. Свои принципы оформления детских книг Конашевич несколько лет спустя сформулировал в специальной статье, где, в частности, писал: «Незнанию художника, отсутствию мастерства, немощи нет места. Ухищрённые перспективы и светотени ребёнок не поймёт, но всякую неточность формы он заметит и осудит гораздо умнее и, главное, наблюдательнее, чем принято думать».

Помимо художественных достоинств, «Азбука» Конашевича по праву должна быть причислена к важным памятникам своей эпохи, так как является одним из первых учебных пособий, напечатанных по новой орфографии согласно декретам советской власти от 23 декабря 1917 года и 10 октября 1918 года — без «еров» и «ятей».

Первая книга тридцатилетнего художника стала одной из последних для замечательного петербургского издательства «Товарищество Р.Голике и А.Вильборг». В том же 1918 году оно было национализировано.



Конашевич Владимир Михайлович (1888—1963)

Азбука в 36 рисунках Вл.Конашевича на отдельных таблицах. Петроград, издание Товарищества Р.Голике и А.Вильборг, 1918. 1 отдельный л. — титул, 1 отдельный л. — заглавный, 36 отдельных л. цветных иллюстраций.

В издательской мягкой папке, верхняя крышка — по рисунку В.Конашевича. 29,8x22,7 см. Существует часть тиража со сброшюрованными л., где 36 иллюстраций печатаны на 18 л. с двух сторон.



А а АНТАНТА ТОЧИТ ДЛИННЫЙ НОЖ,
 Да нас ножом не проберешь!
 А а



У у Упречь трудящихся в ярмо
 Хотело новое дермо.
 У у

преподавал во ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе, Московском полиграфическом институте.

Многие работы Моора были признаны классическими ещё при жизни художника, на них воспитывались несколько поколений советских графиков.

Однако «Азбука красноармейца» оказалась обойдённой вниманием искусствоведов: упоминания о ней отсутствуют даже в специальных монографиях, посвящённых творчеству Моора. Между тем именно в ней отчётливо проступают черты «фирменного стиля», выработанного художником в послеоктябрьский период: кричащая злободневность сюжетов, тщательность художественной проработки рисунка и подчеркнутая хлесткость текстовок, порой с употреблением лексики, несколько неожиданной для выпускника математического отделения Императорского Московского университета.

Впрочем, отсутствие ссылок на издание может объясняться тем, что, несмотря на огромный тираж, экземпляры «Азбуки» практически не сохранились.

Описываемый экземпляр ранее находился в собрании художника С.Б.Телингатера.

Георгий Нарбут. Четырнадцать рисунков украинской азбуки (1921 год)

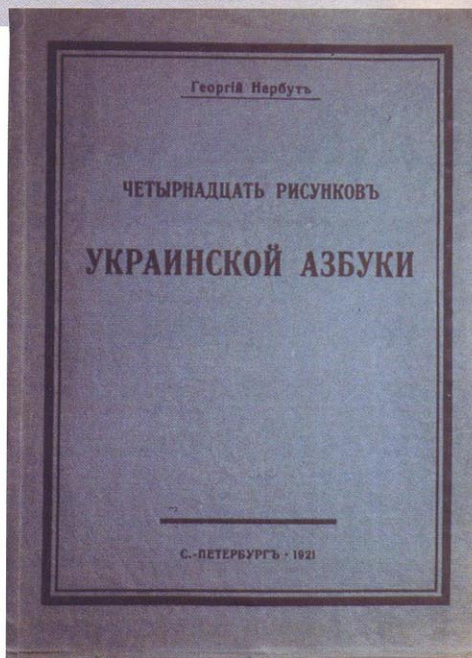
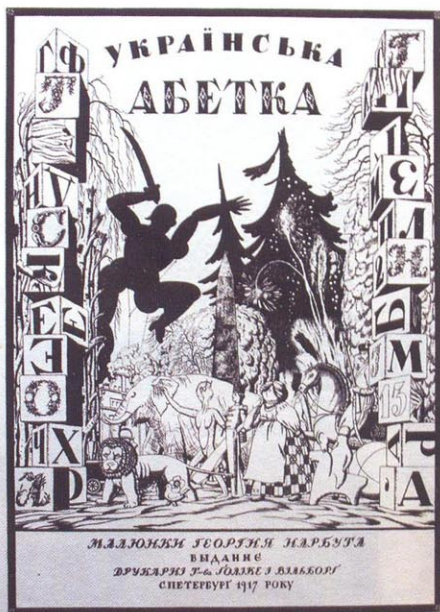
Украинец Георгий Иванович Нарбут по праву считается одним из замечательных русских художников начала XX столетия. И.Я.Билибин, которого сам Нарбут называл своим учителем, писал о нём: «Огромнейших, прямо необъятных размеров талант». Путь Нарбута в искусство был недолог — каких-то пятнадцать лет, однако даже за это время ему удалось стать выдающимся книжным графиком, определившим направление оформления книги надолого вперед.

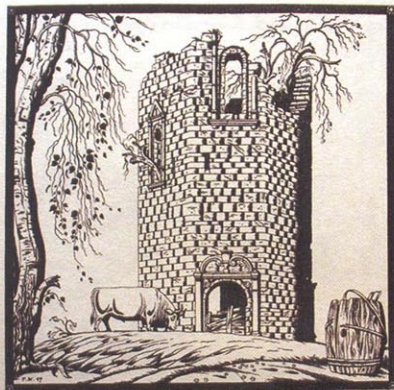
Нарбут приехал учиться в Петербург в 1906 году. Сформировавшийся под влиянием мастеров «Мира искусства», он вскоре с энтузиазмом примкнул к возникшему объединению, начал выставляться рядом с теми, кого почитал мэтрами, его работы появились на страницах журнала «Аполлон». Однако подлинная известность пришла к нему полтора года спустя, после выхода басен И.А.Крылова и сказок Г.Х.Андерсена с его иллюстрациями.

Имя Нарбута стало модным, число его заказов неизменно росло: если в 1912 году увидело свет шестнадцать изданий с его украшениями и иллюстрациями, то в 1914-м их было уже тридцать. Он готовил детские книжки для издательства И.Н.Кнебеля и солидные исследования для «Брокгауза — Ефрона», оформлял обложки журнала «Гербовед» и поэтические сборники, в годы Первой мировой войны создал ряд стилизованных агитационных картинок и военных аллегорий.

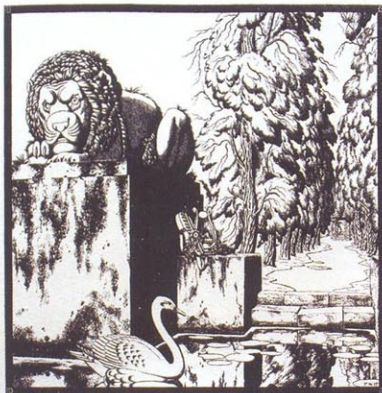
При этом одной из доминирующих в его творчестве неизменно оставалась тема Украины. Родившийся на хуторе Нарбутовка Глуховского уезда Черниговской губернии, он никогда не забывал о своих малороссийских корнях. Школьный товарищ художника Ф.А.Эрнст писал: «Он был украинцем, не только по крови, языку, убеждениям, — украинской стихией насыщены и все его произведения, и формальный источник его гения бьёт неизменно из родного чернозёма Черниговщины». Нарбут принимал самое активное участие в подготовке гербовника гетманов Малороссии, издании описаний старинных усадеб Харьковской губернии и архитектурных памятников Галиции. Весь 1917 год он работал над созданием рисунков для украинской азбуки, которую собиралось выпустить петроградское издательство «Товарищество Р.Голике и А.Вильборг». Сохранилось 15 таких рисунков, выполненных чёрной тушью. Работа осталась незавершённой: незадолго до октября 1917-го Нарбут уехал в Киев, где его избрали профессором вновь созданной Украинской Академии художеств. На выставке, организованной в честь открытия академии, художник выставил шесть оригинальных листов азбуки.

Власть на Украине постоянно менялась. Во время одной из таких «перемен» Нарбут был назначен ректором академии, во время другой — снят. Его киев-





Б



Лев
девидь
лира

Л.Л.

Л

ский знакомый писал о тех днях: «Не было у Нарбута заказов. Как украинца, работавшего при Скоропадском, его преследовали, как бывшего при Директории работника — тоже, как работавшего при Советской власти — ещё больше. Подступала крайность». Художник заболел брюшным тифом. Едва оправившись от болезни, он приступил к работе, вновь вернувшись к теме украинской азбуки, но не стал продолжать ту, что начал для Товарищества Р.Голике и А.Вильборга, а предпочёл делать всё заново, в иной технике, в ином стиле. Закончить удалось лишь несколько букв: 23 мая 1920 года, перенеся тяжёлую операцию, Нарбут умер. Последние слова его были: «Странно, смотрю, а темно».

Год спустя 14 рисунков Нарбута к украинской азбуке были изданы в Петрограде отдельным тиражом. О книге известно очень немного: ни издательство, ни тираж в выходных данных не указаны. Сохранился единственный экземпляр, иллюминированный акварелью (ныне находится в Российской государственной библиотеке). Экземпляр, представляемый в Хронике, — один из тринадцати именных — предназначался хорошему знакомому Нарбута Петру Ивановичу Нерадовскому (1875—1962) — художнику, искусствоведу, главному хранителю Русского музея. В 1922 году в каталоге проходившей в Русском музее выставки Нарбута Нерадовский писал о листах украинской азбуки, что они являют «блестящими страницами творчества художника» и «большими завоеваниями современного графического искусства».

Ещё более выразительная характеристика серии содержится в великолепной монографии П.А.Белецкого «Г.И.Нарбут» (Ленинград, 1985): «Украинская азбука» Нарбута гораздо сложнее по содержанию, чем другие азбуки, создававшиеся его современниками, — Бенуа, Митрохиным, Чехониным. Не было в России художника, который сумел бы, как Нарбут, в своеобразном жанре иллюстрированной азбуки с такой полнотой выразить всё то, чем он был увлечён на протяжении ряда лет, о чём были его сокровенные мысли, продемонстрировать всё, что умел. Балагурство, лирика, сатира, символика, бытовые реалии, пейзажный, исторический, анималистический жанры, русский ампир, украинский фольклор — всё в ней прихотливо переплелось. «Украинская азбука», далеко не доведённая до полноты алфавита, — исповедь и весьма сходный автопортрет художника».

Нарбут Георгий Иванович (1886—1920)

Четырнадцать рисунков украинской азбуки. С.-Петербург, 1921. [4] с., 1 л. титула, 14 л. иллюстраций.

В издательской шрифтовой обложке, оформленной в стиле вытисков Комитета популяризации художественных изданий. 34х25,5 см. На обороте титула типографским способом: «Экземпляр Петра Ивановича Нерадовского».

Весёлая азбука (1925 год)

Когда в 1925 году в Ленинграде вышла красочная детская книжка «Весёлая азбука» с иллюстрациями известного книжного графика Мстислава Валериановича Добужинского (1875—1957), сам художник находился уже вне Советской России: в декабре 1924 года он выехал в Литву, откуда родом были его предки.

Сын генерал-лейтенанта артиллерии и оперной певицы, Добужинский сочетал в своём творчестве врождённое благородство дворянина и потомственное изящество артиста. Обучавшийся тайнам ремесла в школах Мюнхена, Венеции, Парижа и Петербурга, он стал художником-космополитом, усвоив уроки, преподанные ему знаменитыми европейскими и русскими мастерами.

Принятый в круг «Мира искусства», Добужинский участвовал во многих мирискуснических выставках, публиковал свои работы в журналах «Золотое Руно» и «Аполлон», оформляя драматические спектакли в театрах обеих столиц и балеты для труппы С.П.Дягилева.

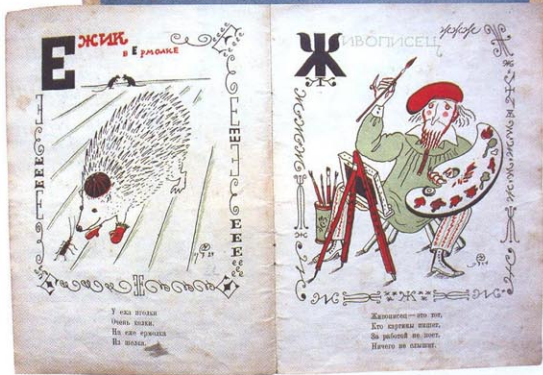
Очень рано Добужинский проявил себя как блестящий и плодовитый художник книги, исполнив иллюстрации к произведениям Н.М.Карамзина, А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, М.Ю.Лермонтова, Н.С.Лескова, А.А.Блока, М.А.Кузмина, а также обложки, фронтисписы, виньетки, заставки, марки и концовки ко многим поэтическим сборникам.

Над «Весёлой азбукой» Мстислав Валерианович работал летом и осенью 1924 года, уже имея разрешение на отъезд в Литву. Одновременно он оформлял ещё две детские книжки: «Примус» О.Э.Мандельштама и «Бармалей» К.И.Чуковского.

Построение «Весёлой азбуки» не отличается оригинальностью: каждой букве алфавита отведена страничка, на которой размещены четверостишие и иллюстрирующий его рисунок. Например, букву «Т» раскрывает слово «трус» и соответствующие ему четыре поэтические строчки:

Ну и трус же этот Ваня,
Побежал скорее к маме.
У цыплёнка грозный вид,
Он за Ванюю бежит.

Автор текстов в книге не назван, а в различных трудах, посвящённых творчеству М.В.Добужинского, на это имеются противоречивые указания. Так, в альбоме «Мстислав Добужинский. Живопись, графика, театр» (Составитель А.П.Гусарова. Москва, 1982) упоминается «Весёлая азбука» Павловского, а в отменённом издании писем художника называется имя неизвестной детской поэтессы Н.Павловой (Добужинский М.В. Письма. Санкт-Петербург, 2001. С.21). Рискуём предположить, что речь может идти о Надежде Александровне Павлович (1895—1980), которая как раз в 1925—1930 годах опубликовала серию книг для детей («Капризник Тики», «Паровоз-гуляка», «Весёлая пчёлка»), часть из которых увидела свет в том же ленинградском издательстве «Брокгауз и Ефрон», что и «Весёлая азбука». Впрочем, главное достоинство этой



книги не в текстах, а в оформлении: красочном, изящном, остроумном.

Хорошо известно, что век детских изданий недолог, и чем лучше книга сделана, тем меньше у неё шансов улететь в руках малолетних читателей. Несмотря на весьма солидный восьмидесятилетний тираж, «Весёлая азбука» с рисунками Добужинского до наших дней дошла в единичных экземплярах.

Весёлая Азбука.

Рисовал М.Добужинский. [Ленинград]; издательство Брокгауз — Ефрон, 1925. [32] с. с цветными иллюстрациями. В цветной обложке по рисунку М.В.Добужинского. 27,9x20,3 см. Тираж 8000 экземпляров.

Розы и всадники



Городецкий пролысел прялочных донец, положивший начало знаменитой росписи, — яркое и своеобразное явление русской народной художественной культуры XIX — начала XX века.

Оригинальность и выразительность сложившейся художественной системы привели к его широкой известности несмотря на локальный характер распространения. Уже с конца XIX века городецкие донца стали объектами музейного, а со второй половины XX столетия — и частного коллекционирования.

Сейчас, когда многие обычные в прошлом предметы ушли из нашего быта, нам не всегда понятно их назначение. Нарядное городецкое донце — это лишь нижняя часть прялки, на которую садилась женщина во время работы.

Обычай украшения прялок был распространен повсюду. Занимая большое место в жизни женщины, прялка была не просто приспособлением для изготовления нитей, но и полноправной участницей многих крестьянских обрядов, и в первую очередь свадебного: она являлась непременной составной частью приданого. Прялку, как правило, дарили жене, невесте, дочери.

Обычно повсеместно украшали верхнюю часть прялки — «лопаску», или «донатку», к которой привязывали специально приготовленную кудель для прядения нитей и которая была хорошо видна во время работы. Лишь в Поволжье с большим старанием и любовью декорировали донца. Городецкое донце было предметом особой гордости владелицы. После работы его вешали на стену и оно, наряду с лубком, становилось украшением крестьянского дома.

Самобытность городецкого промысла определялась не только объектом украшения. Заволжские мастера чутко отзывались на все новое. Сложившаяся здесь художественная система была необыкновенно подвижна: за время существования промысла принципиально менялись технические приемы украшения

донец (от резьбы с инкрустацией до росписи), появлялись новые сюжеты и мотивы, старые наполнялись новым содержанием.

Только здесь применяли очень редкий для русского народного искусства прием инкрустации небольшими кусочками темного мореного дуба. В Городец, в отличие от других районов, в основу украшения донец был положен сюжет, который лишь дополняли орнаментом. Начиная со второй половины XIX века особое значение на промысле приобрела творческая индивидуальность мастеров, каждый из которых обладал неповторимым авторским почерком.

Конструктивно городецкое донец представляет собой закругленную с одной стороны доску длиной около 70 см, шириной 25—40 см, с возвышающейся головкой («копылом», «копылаком») с отверстием для крепления широкого гребня на высокой ножке, который использовали для прядения.

Свое название промысел получил от большого села Городец Балахнинского уезда Нижегородской губернии, через который шла основная оптовая и розничная торговля донцами. Распространялись они, главным образом, среди крестьян ближайших уездов не только Нижегородской, но и соседних губерний: Костромской, Ярославской, Владимирской. Само производство было сосредоточено примерно в 10 км от Городца, в нескольких селениях, расположенных на правом берегу впадающей в Волгу реки Узола. Это существующие и сейчас деревни — Хлебиха, Курцево, Косково, Букино, Савино и др.

По мнению исследователей, производство донец стало промыслом с конца XVIII века. Но сейчас нельзя однозначно сказать, какими были первые донца, сделанные на продажу, и применялась ли вообще на них инкрустация в конце XVIII — начале XIX века. Подавляющее большинство донец, известных сегодня, нельзя датировать временем более ранним, чем второе десятилетие XIX века.

Согласно местному преданию, до возникновения донечного промысла крестьяне делали донца для себя, украшали их «геометрической выемчатой резьбой». О том, что в этих кра-



ях знали такую резьбу, говорят приобретенные в 1930-е годы в д. Савино валец и трепало. Использование в украшении трепала, наряду с трехгранно-выемчатой, скобчатой резьбы, и завершающий резной узор мотив ветви, неоднократно встречающийся в инкрустированных донцах, подтверждает то, что оно было выполнено местными мастерами.

В собрании Сергиево-Посадского музея-заповедника хранятся несколько донец из Поволжья с узором из солярных знаков, выполненных трехгранно-выемчатой резьбой. По размерам, форме, особенностям композиционного построения они напоминают городецкие. Можно предположить, что на начальном этапе городецкие донца украшались подобным образом.



1. Валец и трепало. Нижегородская губ., Балахнинский уезд, д. Савино. Вторая половина XIX в. СПГИХМЗ.
2. Донец. Поволжье. XIX в. СПГИХМЗ.
3. Донец и донец со шибкой. Нижегородская губ. Конец XVIII — первая половина XIX в. СПГИХМЗ.
4. Головка донца. Нижегородская губ. Конец XVIII — первая половина XIX в. СПГИХМЗ.





5. Донце. Нижегородская губ. Конец XVIII — первая половина XIX в. СПГИХМЗ.
6. Головка донца. Нижегородская губ. 1854 г. СПГИХМЗ.
7. Донце. Нижегородская губ. 1854 г. СПГИХМЗ.

Нет ответа и на вопрос, кто первым стал инкрустировать донца вставками мореного дуба. Добывали этот ценный материал в реке Узола. Полежав несколько лет в воде, дуб приобретал красивый серовато-черный цвет и становился необыкновенно твердым, что значительно осложняло работу с ним.

Вероятнее всего, ранние донца были украшены очень просто. В музейных собраниях встречаются донца с «дикушей» — так называли узор в виде трапеции, заполненной резной сеткой и дополненной резными контурной и скобчатой резьбы, мушками из дубовых гвоздиков.

На таких донцах инкрустацией украшали главным образом головку. Обычно на ней изображали коня и птицу. На «копыле» донца с трапецией с одной стороны — традиционная птица с пышным хвостом, с другой — ромб, вырезанный из дуба. Он вписан в резной овал и украшен дубовыми гвоздиками. Вероятно, это один из вариантов древнейшего орнамента, пришедшего из культуры древних славян. Б.А.Рыбаков рассматривал его как символ засеянного поля и связывал с магией плодородия. В широком смысле это символ плодородия земли, женщины, семьи. Поскольку донце часто было свадебным подарком или частью приданого, использование такого орнаментального мотива было вполне логичным.

На некоторых донцах те же ромб и птица изображены не только на головке, но и на плоскости самой доски. Таких работ, как и донцев с трапецией, сохранилось очень мало — самые простые, они в свое время почти не привлекали внимания собирателей. В редких исследованиях встречается упоминание о них и чаще всего их датируют концом XVIII века.

По сведениям, собранным в 1930-е годы нижегородским краеведом Д.В.Прокопьевым, такие донца продолжали делать до середины XIX столетия. Система их декорировки могла оставаться неизменной, поэтому отнести их к более ранним можно лишь по характеру декоративного убранства. Датировать каждое конкретное донце представляется возможным в широком временном ди-

апазоне: конец XVIII — первая половина XIX века.

Постепенно от небольших вставок мореного дуба инкрустация распространилась по всей поверхности, мастера перешли к сложным композициям. Из-за сложности техники инкрустации и промыслового характера работы таких сюжетов было немного. Популярны были лишь три: изображение кареты, всадника и сцена с двумя всадниками по обе стороны дерева, с вершины которого взлетает птица. У последнего сюжета, который был более распространен, — древняя языческая основа. Он представляет собой сцену поклонения Великой Богине. М.П.Званцев, анализируя свадебный фольклор, убедительно доказал, что эта древняя композиция постепенно трансформировалась и воспринималась как изображение символической охоты жениха и его дружки на невесту-лебедь. На головке одного из донцев с таким сюжетом вырезана дата — 1854 г.



Подписных донец сохранилось очень мало (донец 1854 года — одно из самых ранних), но именно они представляют исключительный интерес при атрибуции других вещей.

Это донец позволяет сделать несколько интересных наблюдений. Так, один из всадников изображен в каске с султаном из черного конского волоса. Такие головные уборы были введены в некоторых полках русской армии лишь в 1844 году, и эта маленькая деталь показывает, что реальные жизненные впечатления находили отражение даже в самых традиционных сюжетах донца.

Если рассматривать конструкцию донца, то на нем можно увидеть линию соединения доски и толовки, в то время как донца с простыми орнаментальными композициями сделаны из одного куска дерева.

В 1950-е годы, изучая историю городецкого промысла, В.И.Аверина писала, что донца с «приставными копылками» начали делать в 1880-е годы. Донец 1854 года доказывает, что новый способ изготовления, при котором доска и «копы» вырезались отдельно, получили распространение значительно раньше, еще в 1850-е годы, и эта особенность может служить достаточно веским аргументом при датировке.

Исходя из конструкции донца, к первой половине XIX века можно отнести донца с одним и двумя всадниками. Тип головных уборов, а это — кивера и треуголки, не противоречит предложенной атрибуции. Нижнюю границу времени создания этих работ можно определить более точно: кивера вводили в 1806—1807 годах. Учитывая мнение большинства исследователей о том, что интерес к военной тематике появился после войны 1812 года, нижнюю границу датировки можно поднять чуть выше.

При сравнении донца видно, что по характеру изображения донец с одним всадником более архаичен: всадник находится в окружении солярных знаков, фигурки предельно просты, статичны, угловаты, выполнены почти всеми прямыми линиями. Корпус коня массивен, тонкие ноги, переплетаясь со стилизованными листьями, придают ему большую



8. Донец. Нижегородская губ. Первая четверть XIX в. СПГИХМЗ.



9. Донец. Нижегородская губ. Вторая четверть XIX в. СПГИХМЗ.

условность. Создается своеобразный образ — символ.

На другом донце, напротив, традиционная для Городецка сцена предстояния у священного дерева трансформируется в сцену встречи двух военачальников, а дерево исчезает. Мастер прекрасно передает движение: всадники скачут, солдаты маршируют, четко читается их профильное изображение. Линии инкрустации здесь более мягкие, округляющиеся, лица всадников хорошо проработаны. Все это говорит о том, что донец с двумя всадниками более позднее, а донец с одним всадником, вероятнее всего, было выполнено в первой трети XIX века, но не ранее 1812 года.

Большую часть инкрустированных донца различных музейных и частных собраний можно отнести к середине XIX века, даже исходя из чисто формального признака — приклеенная головка донца. Тем не менее, при окончательном решении атрибуционных вопросов необходимо учитывать целый комплекс особенностей, таких, как стилистика

изображений, анализ сюжета, костюма и др.

В развитии стилизации декорации донца очевидны две противоречивые тенденции. С одной стороны — стремление приблизить изображение к жизни, с другой — сделать его как можно нарядней. Так, на донце 1854 года вместо лебеда с дерева слетают две птицы, похожие на лесных глухарей, а у его подножия распустились ромашки. На донцах появились фигурки собак, домашних птиц, пеших мужчин, изображенных порой с разными предметами в руках. Резные орнаментальные мотивы стали приобретать конкретные формы ромашек, колокольчиков.

С другой стороны, можно увидеть, как на одном из донца середины XIX века стремление более эффектно украсить его привело к трансформации традиционного сюжета в чисто орнаментальный мотив. Он разместился в круге, в центре донца. Образы стали более изысканными, фигурки птиц и собак вырезаны рельефом, углубленным в плоскость доски.

Точно так же конь, окруженный



стилизированными цветами и листьями, вырезан еще на одном образце того времени — исключительно редком городецком донце, в украшении которого нет ни росписи, ни инкрустации, а головка и сама поверхность доски украшены лишь резьбой.

По устному свидетельству старейшего городецкого мастера Ивана Алексан-



10. Донце.
Нижегородская губ.
Середина XIX в.
СПИХМЗ.

11. Донце.
Нижегородская губ.
Работа
Ф.А.Сундукова (?).
Середина XIX в.
СПИХМЗ.

дровича Сундукова, записанному в 1950-е годы, известно, что его дед Федор Афанасьевич делал резные прялки без инкрустации мореным дубом. Исходя из этого, автором донца можно предположить Федора Афанасьевича Сундукова.

Очевидно, в середине прошлого столетия пути поиска более простого, быстрого и эффектного способа украшения донца были разными. Один, намеченный Ф.А.Сундуковым, не нашел сторонников и последователей. Другим направлением в декорировании донца в конце 1850-х — 1860-е годы стала их яркая контрастная окраска. Этот путь постепенно привел к окончательному отказу от резьбы с инкрустацией и переходу на роспись.

Поддвечивать донца, безусловно, начали гораздо раньше, возможно, уже на начальном этапе существования промысла, о чем свидетельствуют следы краски на множестве инкрустированных донца. Для подкраски использовали соки растений, отвар луковой шелухи. Такие краски ничем их не укрепляя и при использовании предметов они быстро стирались. В середине XIX века в ход пошла минеральные краски, более яркие, эффектные, поэтому цветовому решению начали придавать большее значение: постепенно стали окрашивать не только детали, но и фоны, вводить элементы росписи. Очень важно, что в таких донцах использовали олифу, надежно предохранявшую краски.

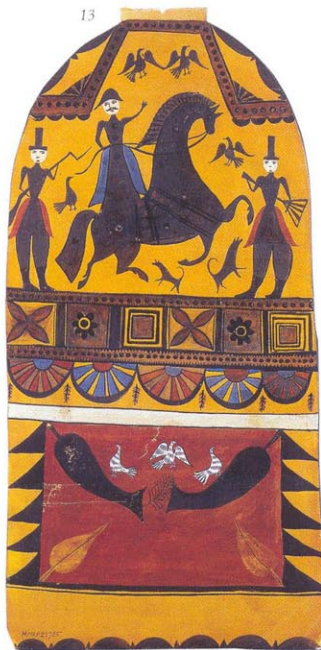
Наиболее талантливые мастера того времени — Антон и Лазарь Мельниковы из деревни Хлебайха (Охлебайха). В различных музейных и частных собраниях сохранилось восемь подписанных донца этих мастеров. Особое место в истории промысла занимает Антон Мельников.



12. Донце. Нижегородская губ. Работа
А.В.Мельникова. 1860 г. СПИХМЗ.

Именно он первым окончательно перешел на роспись, ввел новые сюжеты и мотивы (чаепития, цветы, розы) и, наконец, первым обратился к традициям древнерусской живописи, используя в первую очередь ее технику. Самая ранняя подписанная работа мастера — донце 1860 года. Под потемневшей олифой в течение многих десятилетий незамеченной оставалась надпись: «Деревни Хлебайха мастеръ Антонъ Васильевъ 1860».

В верхней части донца Антон Мельников поместил традиционного для Городца всадника, но в его руке уже не сабля, а обычная плеть, рядом с ним — двое мужчин, с ружьем и балалайкой, вокруг них летают птицы, прыгают собаки. При изображении лиц он впервые на промысле использовал белила: тонкими линиями вывел брови, нос, удлинненной формы глаза, красным пятнышком обозначил рот и даже нарисовал усы всаднику.



13. Рисунок-копия донца А.Мельникова. Работа А.Е.Коноболова. 1940 г. СПГИХИМ.

В нижней части донца 1860 года уже нет ни инкрустации, ни глубокой резьбы — она заменена росписью. Правда, мастер словно бояся совсем отказаться от реза: тонкой линией острого ножа он прорезал контуры рисунка, потом заполнил изображение цветом.

Эта работа — наиболее ранний пример использования городецкими донечниками элементов росписи. Донца Антона Мельникова 1869 и 1871 годов — уже полностью расписные.

Работы с подписями Лазаря Мельникова также говорят о нем как об очень талантливом мастере. Но если Антон каждый раз приводил что-то новое, то Лазарь вновь и вновь обращался к уже найденным приемам, композициям, доводя их до «подинно классической стройности». Пример тому — одно донце без подписи, но стилистически настолько близкое к его подписным работам, что авторство почти не вызыва-

ет сомнения. Композиция у «кopyкa» в деталях повторяет аналогичные изображения в известных донцах мастера. А вот в нижней части, в раме из чередующихся квадратов, он поместил красную розу. Она выполнена без помощи реза или карандаша. Свободные мазки, наложенные один на другой, лепят форму цветка. В рисунке ощущается некоторая робость, наивность, но ведь мастер осваивал новую, малоизвестную ему технику.

Стиль росписи складывался постепенно, в течение нескольких десятилетий, гармонично соединяя традиции резных и инкрустированных донцев, иконописи и кистевых народных росписей.

Общая разработанность вопросов формирования стиля городецкой росписи позволяет, как правило, датировать расписные донца в более узких границах. Сложнее связать ту или иную работу с именем мастера, поскольку подписных донцев сохранилось немного. Скорее всего, к 70-м годам XIX века можно отнести донце с изображением всадников в верхней и нижней частях. Для работ того времени характерна, с одной стороны, прочная связь с традициями резного донца, с другой — в них ярче, чем когда-либо, ощущается связь с иконописью. Влияние резного донца здесь сказалось в использовании традиционного мотива всадника, в цветовом решении, напоминающем раскраску резных донцев, в несколько робком рисунке, графичной манере выполнения цветов и трав, в способе наложения краски — ровными, гладкими пятнами, в применении чистого, без оттенков, цвета. В то же время вытянутые, непропорционально длинные шеи, тонкие ноги коней, а также напоминаю-



щие условные иконописные горки изображения трав под ногами верхнего всадника говорят о внимании к иконе.

Среди работ городецких мастеров 1880-х годов наиболее яркие — работы Гавриила Полякова. Так же, как и братья Мельниковы, он жил в деревне Хлебаиха, но чуть позже, и украсил свои донца только росписью. На одном из них сохранилась надпись: «Деревни Хлебаихи мастер Гавриил Лаврентьев Полякофь 1881 г. м. апреля 10 дня». В верхней части донца изображена сцена чаепития. Внизу, на красном фоне,



14. Донце. Нижегородская губ. Работа А.В.Мельникова (?). 1860-е гг. СПГИХИМ.

15. Донце. Нижегородская губ. 1870-е гг. СПГИХИМ.

16



17



16. Донце. Нижегородская губ. Работа Г.А.Полякова. 1881 г. СПГИХМЗ.
 17. Донце. Нижегородская губ. Работа Г.А.Полякова (?). 1880-е гг. СПГИХМЗ.
 18. Пороховница. Нижегородская губ. Работа Г.А.Полякова. 1885 г. СПГИХМЗ.

— воины под предводительством генерала на белом коне штурмуют крепость, и подпись — «Сражение под Орадинополем» (Адрианоподем). Г.Поляков был мастером батальных сцен, при написании которых, по сообщению Д.И. Проккопьева, использовал лубочные картинки. Скорее всего, работой этого автора является стилистически близкое к донцу со сценой сражения донце с изображением пяти солдат.

Этот крестьянский художник обладал очень ярким авторским почерком. Его работы декоративны, красивы по цвету, хорошо ритмически организованы, в его манере преобладает графическое начало: каждое цветное пятно обведено линией, в росписях нет крупных живописных мазков с теневками и оживками, характерных для более позднего времени. Любопытно, что он расписывал не только донца. В частной коллекции хранится детский сундучок-уладка, купленный у дочери Гавриила Полякова, с подписью и датой — 1883 г. На сундучке тоже изображены солдаты. Мастер остался верен излюбленным сюжетам и в росписи пороховницы, на которой тоже сохранилась его подпись — «Гавриил Полякофь 1885».

18



19



19. Донце. Нижегородская губ. Первая половина 1890-х гг. Работа В.К.Смирнова (?). СПГИХМЗ.

Конец 80-х — 90-е годы XIX века можно считать временем своеобразного расцвета городецкой росписи. «Классический» пример работ того периода — два донца с изображением всадников и цветов. Они одинаковы по форме, размерам, близки по композиции, колориту, манере письма. Росписи на них выполнены быстро, свободно, крупными мазками, положенными один на другой. Большая схожесть этих донцев говорит о руке одного мастера. Архивные документы позволили датировать работы первой половиной

20



20. Дощечка. Нижегородская губ.
Первая половина 1890-х гг.
Работа В.К.Смирнова (?). СПГИХМЗ.

1890-х годов, но, к сожалению, не дали сведений об авторе. Возможно, им был Василий Карпович Смирнов (атрибуция Т.И.Емельяновой). Этот мастер не подписывал своих дощечек. С его именем однозначно можно связать лишь несколько выполненных в 1930-е годы дощечек-панно, хранящихся в Нижегородском музее художественных промыслов и Сергеево-Посадском музее-заповеднике. Птица и всадник, изображенные на них, напоминают образы на дощечках, но по манере письма — более статичны и не столь выразительны. Это

21



21. Панно. Нижегородская губ. В.К.Смирнов.
1937 г. СПГИХМЗ.

22. Дощечка. Нижегородская губ. Работа
И.А.Сундукова (?). Начало XX в. СПГИХМЗ.

можно объяснить разницей во времени выполнения работ и иной техникой росписи (панно выполнены маслом, а не клеевыми красками). Тем не менее, можно лишь предположить, что автор этих дощечек В.К.Смирнов, но принимать эту атрибуцию как безусловную вряд ли представляется возможным. К тому же, со слов старейшего городецкого мастера А.Е.Коновадова, В.К.Смирнов расписывал в основном сани и тарантасы, дощечек делал очень мало. Отмечая стилистическую близость работ В.К.Смирнова и А.Ф.Сундукова, А.Е.Коновадов не смог ни подтвердить, ни опровергнуть предложенную атрибуцию.

К началу XX века городецкие мастера выработали свой стиль и овладели им в совершенстве. Высокое качество работ объяснялось не только их талантом, но и бесконечным повторением одних и тех же сюжетов. В эти годы на промысле уже работали такие мастера, как Федор Краснояров, Игнатий и Василий Лебедевы, Игнатий Мазин, появились семейные мастерские. Большое влияние приобретала в это время мастерская Сундуковых из деревни Курцево, выпускавшая по 4 000 дощечек в год.

Одной из работ, характерных для этой мастерской, можно назвать дощечку с изображением двух дам, выполненное Иваном Александровичем Сундуковым (атрибуция была проведена по двум очень близким к нему подписанным работам из собрания Горо-

22





23

деижкого краеведческого музея). Роспись донца отличается быстрой, свободной манерой исполнения, несложные, но декоративно решенные композиции. В колорите преобладают яркие розовато-вишневые тона. Фон закраснен жидкими прозрачными красками так, что дерево просвечивает сквозь них и его фактура входит в орнаментальный строй росписи. Некоторое упрощение живописных приемов, характерное для этого донца, объясняется тем, что рынок требовал большого количества дешевой продукции. Уже в конце 1910-х годов, когда появилось много дешевых фабричных тканей, донечный промысел фактически перестал существовать. Донца расписывали очень редко — как правило, по заказам частных лиц и музеев. Мастера старались привлечь немногочисленных покупателей новыми сюжетами, переосмысливая при этом донце как жанровую картину.

Скорее всего, для выставки художественных ремесел, проходившей в залах Третьяковской галереи весной 1937 года, два донца выполнил известный городецкий мастер И.К.Лебедев. Его авторский почерк всегда выделялся на промысле: в свое время он писал иконы, занимался книжной миниатюрой. В конце 1930-х годов И.К.Лебедев создал несколько панно, ширмы (хранятся в СПГИХМЗ и Нижегородском музее

художественных промыслов). Многие работы мастера того времени удачны по композиции, красивы по цвету, в них чувствуется рука иконописца, но не всегда видна рука городецкого мастера. Утрата чувства стиля у этого талантливого художника особенно отчетливо проявилась в росписи этих донцев. Одно из них называется «Беседа с молодежью». Верхняя часть — это реплика известных его донцев «На память», но здесь эта сцена решена более реалистично, с очевидным стремлением передать объем и перспективу. В нижней части донца — простонародного вида Самсон борется со львом. Сцена написана в чуждой для Гордца серо-розовой гамме.

В росписи другого донца — «Старая любовь не ржавеет» — о городецких традициях напоминают лишь украшения головки и деление росписи на три композиции, причем верхняя расположена горизонтально. Изображения объемны, есть перспектива, светотеневая разработка, но письмо безвоздушно, отсюда — некоторая уплощенность. Старческие лица написаны излишне натуралистично, неудачен колорит росписи. Совершенно очевидно, что разрыв с традициями оказался губительным даже для мастера такого высокого уровня, как Игнатий Лебедев.

Эти донца — одни из самых поздних, и, скорее всего, ими завершилось существование знаменитого донечного промысла. Городецкая роспись, сохранившаяся в других предметах, надолго пережила его.

Наталья ТОЛСТУХИНА

Иллюстрации предоставлены автором.

24



23. Донце. *Старая любовь не ржавеет*. Нижегородский край. Работа И.К.Лебедева. 1937 г. СПГИХМЗ.

24. Донце. *Беседа с молодежью*. Нижегородский край. Работа И.К.Лебедева. 1937 г. СПГИХМЗ.

В память о военной службе

Вероятно, многие считают, что так называемые «дегильбельские» альбомы с фотографиями на память о боевых товарищах и вообще о службе в армии, — изобретение наших дней. Но как выяснилось, их делали и наши деды и даже прадеды, когда-то давным-давно служившие Отечеству.

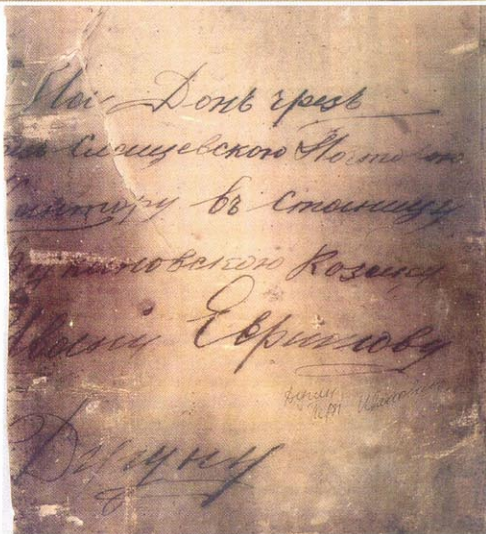
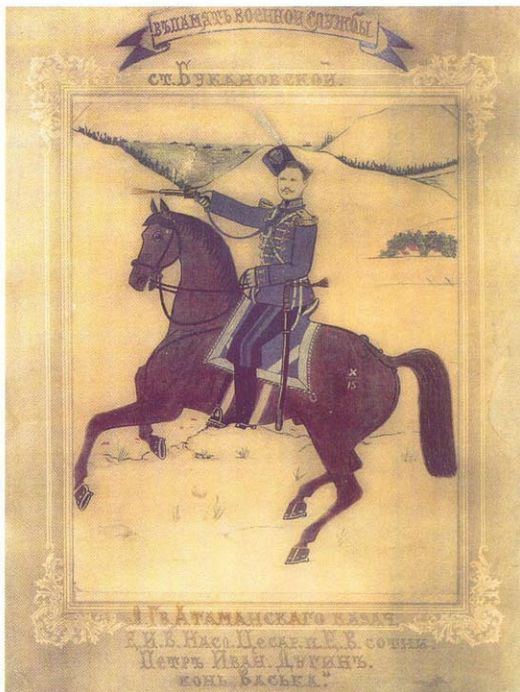
Сегодня редко можно встретить предметы, связанные с жизнью Донского казачества в дореволюционной России. К счастью, мне в руки попалла фотография, вернее, рисунок для паспарту и конверт, в котором он был отправлен из Северной столицы на Дон. Очень жаль, что не уцелела деревянная рама со стеклом — продавец посчитал ее ветхой и выбросил. На конверте из картона читается адрес: «На Дон. Через Слащевскую Почтовую контору в станицу Букиновскую казаку Ивану Ефимовичу Дугину». Штемпели почты. Все в удивительной сохранности, хотя отправление датировано 1901 годом. На паспарту — рисунок красками, художник спрятался за инициалами «В.П.Н.». Неизвестный, как мог в силу своего таланта, изобразил казака лейб-гвардии Атаманского полка Петра Ивановича Дугина, скачущего на коне Ваське. Изображение лица Петра Дугина — это вырезанный портрет из фотографии меньших размеров и вклеенный в рисунок.

Так и скачет лейб-гвардеец на коне Ваське в Вечность вот уже второй век.

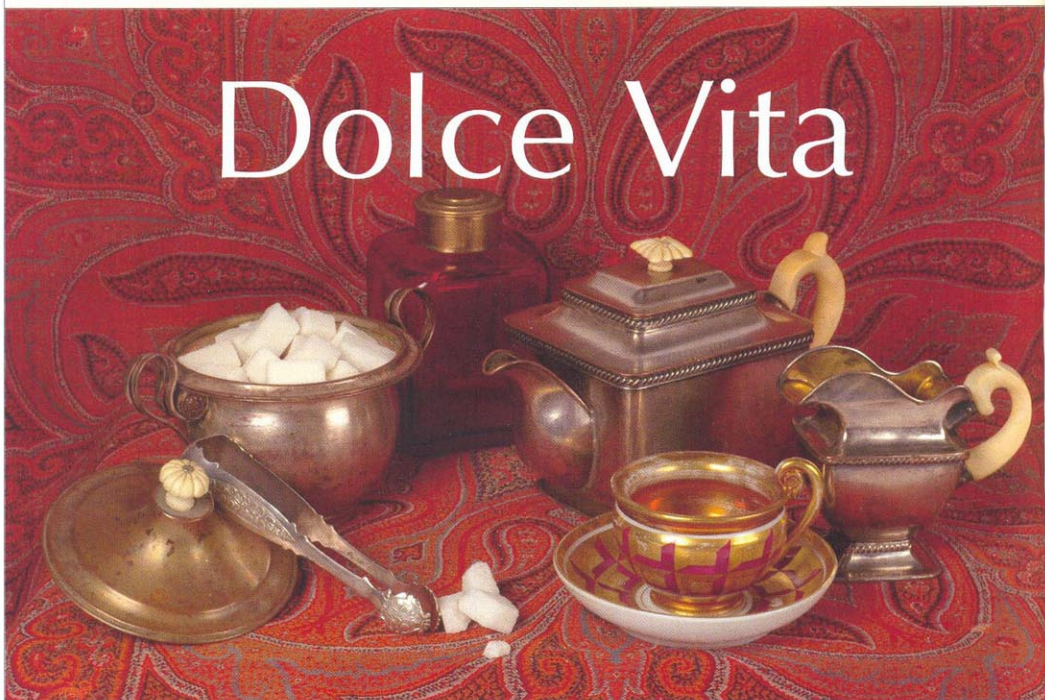


P.S. А чтобы читатель мог убедиться, что художник изобразил мундир Петра Дугина с точностью до мелочей, предлагаю сравнить его с мундиром другого лейб-гвардейца, уже Сводно-Казачьего полка. К сожалению, имя его не известно.

**Валерий
ПОГУЛЯЕВ**
Иллюстрации
предоставлены автором.



Dolce Vita



Уже несколько лет в среде наших коллекционеров и большей части дилеров царят унылые упаднические настроения: антиквариата-де как такового не стало, купить нечего, перспективы тулунны и, скорее всего, безрадостны. Отчасти это действительно так, если речь идет о предметах, рейтинг которых у нового русского покупателя взлетел за истекшее десятилетие до заоблачных высот.

Д а, в самом деле, ажиотажный спрос последних лет на определенные категории вещей — в массе своей довольно посредственных и даже откровенно пошлых, буржуазных — пересориентировал дилеров и галерейщиков на поиск и работу исключительно с подобного рода материалом. И это не замедлило сказаться на ассортименте предлагаемых к продаже вещей. Целые области и пласты антиквариата по умолчанию признаны нерентабельными и выведены с рынка. Фактически две-три сотни человек (а приблизительно столько профессиональных дилеров существует сегодня на нашем рынке) решили за всю страну, что — антиквариат, а что — нет. А ведь направления, не преодолевшие установленную многотысячную ценовую планку, достаточно интересны, хорошо количественно представлены и доступны.

К таким направлениям относятся различные группы предметов, так или иначе связанные с повседневным обиходом, в частности — с застольем, а еще точнее — с традициями употребления чая и кофе. У европейцев эти традиции устанавливались около ста лет. За прошедшее с конца XVII века время обычаи мало изменились где-либо, кроме разве что в России. У нас, в силу объективных исторических причин, даже такой незначительный нюанс, как употребление сахара, претерпел существенные метаморфозы. Когда именно возник обычай добавлять в напиток сахар — сказать сложно, но то, что к середине XVIII века в состав фарфоровых сервизов для чая или кофе обязательно входила сахарница с крышкой (в немецкой литературе — «Dose» или «Zuckerdose»), — бесспорный факт. Сахар до первой половины XIX века подавали к столу в кусковом виде, наколотым или на-

пиленным от так называемой сахарной головы — большого монолитного куска, как правило, вытянутой конической формы. Побаловаться чайком или кофейком могли позволить себе по тем временам люди отнюдь не бедные, занимавшие определенное положение в обществе, а следовательно, обремененные необходимостью строго соблюдать некоторые условности и правила этикета. А он, этикет, не позволял хрупким графиням и маркизам или государственным мужам «таскать» сахар руками. Возникла необходимость в некоем приспособлении, позволявшем воспитанным людям оставаться таковыми и впредь. Такое приспособление не замедлило появиться, тем более, что и изобретать-то было, собственно, нечего. Щипцы и прищипки существовали уже сотни лет и служили людям во многих областях. Оставалось только сделать их, прежде всего с декоративной точки зрения, такими, чтобы они соответствовали процессу, в котором им надлежало участвовать.

Предмет должен был быть довольно легким, изящным и не требующим никакой специальной сноровки. Тем не менее появилось два инженерных решения: щипчики дугообразной формы, работавшие по принципу пружины сжатия, и выполненные по типу ножиц. Но, как показала практика, последние явно проигрывали и конструктивно, и внешне. Пресловутые «два кольца» были самым неудобным элементом конструкции — пальцы-то у всех разной толщины. И если osoba с тонкими перстами управлялась со щипчиками изящно и элегантно, то другая мучилась, с трудом вставляя и вынимая пальцы. При увеличении диаметра колец ситуация менялась на противоположную. Короче говоря, обращение с простым столовым прибором могло поставить некоторых гостей в неловкое положение, что было совершенно недопустимо с точки зрения светских приличий. Да и сам вид этих щипчиков иной раз мог запросто испортить аппетит.

У дугообразной разновидности не было этих недостатков, но имелись свои, являвшиеся следствием самой конструкции. Постоянное воздействие динамических нагрузок сжатия-растяжения приводило со временем к образованию трещин в местах сгибов, то есть в местах наибольшей концентрации этих нагрузок. Для того чтобы уменьшить и более равномерно распределить напряжение, и начали искать различные формы изгиба (полукруг, усеченный круг, п-образный, п-образный с выступающими полукруглыми по углам и т. д.), изменять форму сечения (от плоского — к выгнутому или вогнутому) и выверять оптимальную толщину изделия. Другим конструктивно слабым местом был переход лапок в рабочие элементы, «губки», непосредственно удерживавшие сам кусок сахара. Нагрузки в этих местах были тоже достаточно велики, что приводило зачастую к появлению трещин, а в случае возникновения так называемой «усталости» металла — и к полному его разрушению в этом месте.

Именно эти места следует изучать особенно внимательно, если речь идет о покупке предмета. Дело в том, что серебро — металл очень мягкий и пластичный — позволяет маскировать подобного рода трещины, даже не прибегая к пайке. Иногда бывает достаточно затереть

Щипчики для сахара, выполненные по принципу ножиц. Серебро без пробы, резьба штихелем. Европа, вторая половина XVIII в.



Поисковый вариант, сочетающий в себе привативы ножиц и пружины одновременно. Серебро без пробы. Европа, рубеж XVIII — XIX вв.



«Масонские» щипчики. Фронтальная проекция очень недвусмысленно ассоциируется с циркулем — одним из неперменных атрибутов масонства всех времен. Серебро без пробы, литые, золочение. Клейма: городское — «СПб» и мастера «ДЯ». Россия, СПб, первая четверть XIX в.



трещину «нулевкой», чтобы создать визуальное впечатление цельной вещи. Пайка, как правило, вычисляется гораздо легче, так как припой в 99% случаев отличается по цвету от металла изделия. Если пайка значительна и обширна, она обнаруживает себя «ноздреватостью» даже в том случае, когда это место тщательно зачищено или заполировано.

К 1820 годам щипчики приобрели некий «стандартный» вид и стандартные параметры: длина — 12—15 см, ширина — 2,5—3 см, вес — 40—60 г. Европейские изделия — несколько длиннее и шире, но в той же весовой категории, что создает впечатление некоторой хлипкости и ненадежности. Изготавливали их, естественно, из серебра, поскольку «человек из общества» не мог позволить себе иные — более дешевого металла. Люди простые обходились и вовсе без каких-либо приборов, поскольку видели сахар далеко не каждый день. В первой половине



Щипчики в тихом
среднеевропейском
стиле — «много всего».
Серебро 13 лот, чеканка.
Европа, Германия (?).
Клейма: городское
и полное мастера или
фирмы — «Gerike».
Первая четверть XIX в.



«Все смешалось в доме Облонских...» Все смешалось
и в техниках и в стилях этих замысловатых европейских
всего-то-навсего щипчиков для сахара. Серебро 12 лот,
чеканка, скань, перфорация. Европа, Германия (?).
Клеймо мастера «SMH». Первая четверть XIX в.



Щипчики в стиле «Viedermeister».
Серебро без пробы, чеканка. Европа, 1830-е гг.



Щипчики в стиле «русский Viedermeister». Серебро 84^г, литье,
золочение. Россия, СПб. Клеймо мастера «CGE» — Карла Густава
Экхвиста, золотых и серебряных дел мастера. 1834 г.



Щипчики периода смены стилей, от ампира к «Viedermeister». Серебро
без пробы, литье, резьба штихелем, ковка, золочение. Клейма:
городское и «G» — лодовое. Европа, 1820—1830-е гг.

XIX века сахар для крестьян и мещан был еще роскошью, и употребляли они его, что называется, «по большим праздникам». Сахар уже сам по себе был признаком достатка, зажиточности, деликатесом, лакомством. Маленьких детей поощряли кусочком сахара, и это была большая награда. За столом, после обеда, глава семьи колола небольшой кусок сахара прямо на ладони левой руки какими-нибудь тяжелым и твердым предметом, чаще всего — рукояткой столового ножа, и надела всю семью по старшинству кусочками разного размера. Этот обычай сохранялся в деревнях до 30-х годов XX века.

Признаком хорошего тона и свидетельством того, что хозяева попотчевали гостя — лучше некуда, считался недоодеанный кусочек сахара, положенный на донышко перевернутой чашки или стакана. Кроме того, именно в России изобрели способ пить чай «вприкуску». Кто хоть раз пробовал этот рецепт, должен признать, что он — единственно и навсегда правильный. Правда, практиковался этот способ только среди крестьян, мещан и представителей купечества и тоже при этом не располагал к применению каких-либо других столовых приборов, кроме чашки, блюдца и рук. Таким образом, в России более чем на пятьдесят лет щипчики для сахара прижились только в обиходе аристократии, чиновничества и некоторой части купечества, стремившегося во всем походить на «благородных».

Соответственно этим реалиям серебряных дел мастера и понимали свою задачу. До второй половины XIX века изготавливали не «просто щипчики» — у каждого предмета имелась своя изюминка, будь то форма или элементы декора разнообразных техник. Щипчики первой трети XIX века украшали, как правило, выпуклыми рельефными элементами, литыми или в излобленной по тем временам технике наложения изготавливавшихся отдельно пластин на изделие. Этот способ вполне оправдан с точки зрения технологии: проработанного медкого изображения на выпуклой или вогнутой поверхности. Мотивы декора те же, что и на других серебряных изделиях того времени: элементы античной орнаментики, широкие распространенные тогда мягкие розы, «античные» профили и фигуры. Тщательно и с большим вниманием прорабатывалась наружная сторона «губок».

Для удержания кусков сахара разной формы необходима была объемная, выгнутая форма круглого, овального, треугольного или иного сечения. Эта выпуклость очень располагала к полету творческой фантазии. Наружная поверхность превращалась в раковины, корзины с розами, жулады, листья аканта и многое другое. Отдельно стоит упомянуть о завершении лапок щипчиков, решенных в виде птичьих лап, воспроизводимых иногда в полном объеме, с пугающим натурализмом. Согласитесь, вид чешуйчатых и когтистых конечностей на столе ничего, кроме безразличности, вызвать не может. Тем не менее эта форма уверенно прошла через века и стили, радуя, видимо, тех, кто в детстве лю-



бил отрывать крылышки мухам, закапывать лягушек и вообще «знакомиться» с природой путем висекации.

К середине XIX века декоративное оформление шпичиков несколько стандартизируется, повторяя орнаментику черенков столовых приборов с присущими тому времени псевдобарочными мотивами. То же можно сказать и о черневых предметах. Полностью укомплектованные столовые или чайно-кофейные серебряные наборы и сервизы первой трети XIX века практически не встречаются, поэтому невозможно в полной мере отследить «родственные» связи отдельных предметов, да и ассортимент орнаментальных элементов того времени гораздо богаче. С середины столетия применяемые на практике в серебряном деле декоративные решения начали сужаться. Производство все больше ставилось на поток, практически на конвейер. Ассортимент выпускаемой продукции стандартизовался, ограничиваясь несколькими беспримысленными вариантами, удовлетворявшими основную массу потребителей. С художественной точки зрения уровень этой продукции был довольно посредственным и скучным. Залогом успеха у покупателя стал не столько художественный уровень изделия, сколько известная престижная марка. Многочисленные иллюстрированные каталоги ювелирных фирм второй половины XIX — начала XX века делали легкоузнаваемыми десяток-полтора стандартных решений дизайна, что значительно упрощает проблему выбора для потребителя. Хочешь «выглядеть на миллион» — покупай столовое серебро по каталогам Фаберже, Болина, Овчинникова и других. Поставщики двора и сегодня вне конкуренции, будут вне ее и завтра, и впрямь — еще на десятилетия и века.

Начавшийся в России с 1860-х годов экономический рост ежегодно увеличивал число людей, имевших некоторые свободные средства, а соответственно этому положению — и запросы. Многие из образа жизни высших слоев общества легко и непринужденно вошло в обиход большей части населения. Стремление хоть как-то приблизиться к «красивой жизни» обозначило насущную потребность в предметах, необходимых для создания хотя бы видимости престижа. Кроме того, чай — пожалуй, единственный из колониальных товаров, снискавший такую любовь всех слоев общества, что употребление его стало нормой повседневной жизни. Для чайного застолья всякий уважающий себя человек просто обязан был обзавестись соответствующим оборудованием.

В 1860—1870-х годах было изготовлено огромное количество комплектов, включавших, как правило, ситечко, шпичики и ложечку, иногда — совочек для сахарного песка или вилочку для лимона. Делали подобные комплекты по всей империи фирмы, мастерские и кустари-одиночки. Идя навстречу пожеланиям покупателя, чтобы вещи были одновременно и серебряными, и не очень дорогими, производители пошли по пути одновременного уменьшения размеров и толщины изделий, что существенно снижало их вес, а, значит, и отражалось на цене. Все эти меры по облегчению довели металл до состояния тостой фольги, которая может погнуться в любой момент от любого неосторожного нажатия (как ими пользовались — вообще представить трудно). Декор этих предметов, а он, как ни странно, присутствует всегда, на-



Шпичики с широко распространенным в 1830-х годах орнаментальным мотивом мелких роз. Серебро 84°, литые, чеканка. Россия, Москва.

Клеймо «АС» принадлежит, возможно, цеховому мастеру золотого, серебряного и черневого дела Алексею Соколову. 1832 г.



Шпичики с накладными рельефными медальонами по ампирным мотивам. Серебро 84°, литые, золочение. Россия, Москва, 1834 г. Клеймо мастера «АА» принадлежит скорее всего серебряных дел мастеру Андрею Астраханцеву.



Шпичики «ампир от и до...» Сочетание изысканного лаконизма с роскошью, тщательнейшее проработанной орнаментальной накладкой. Серебро 84°, литые, чеканка, золочение. Россия, СПб. Клеймо пробирного мастера Александра Яшинова с людом — 1825.

столько халтурен, кустарен и гадов, что уже и чаю никакого не хочется. Эти удивительные изделия украшали двумя способами. Первый — скручивание длинных и тонких частей (например, лапок шпичиков) винтом, то есть плоская поверхность превращалась в винтообразную спираль, что, кстати, несколько увеличивало жесткость и прочность этих частей. Второй — вырезание шпихелем примитивных орнаментов, стилистическую принадлежность которых определить невозможно, потому что ее просто-напросто нет. Шпихельную технику декорирования стали широко употреблять именно с 60-х годов XIX века из-за относительной легкости и дешевизны этого способа нанесения несложного орнамента. До этого времени шпихелем, как правило, вырезали вензеля или гер-



Щипчики периода действия принципа «всем сестрам по серьгам». Очень легкие (около 20 г.), зато и доступные по цене для покупателя с достатком даже ниже среднего. Уровень декора в силу этого также ниже среднего. Серебро 84°, резьба шпихелем. Россия. Клейма: городское Костромы и неразборчивое мастера, являвшегося, видимо, одним из многочисленных мастеров-крестьян, производивших нехитрую и дешевую продукцию в селах Красносельской и Сидоровской волостей Костромской губернии. 1860—1890-е гг.



Щипчики переходного периода от дешевой легковесности к солидной простоте. Тонкие части лапок еще закручены шпихлом, а верхняя часть решена «под руку», просто и без надуманного украшения. Серебро 84°, литье. Россия, Москва, 1874 г.



Щипчики с орнаментом в верхней части лапок, одним из самых распространенных на предметах столового серебра рубежа XIX—XX веков. Серебро 84°, литье. Россия, 1899—1908 гг.



Щипчики из, судя по всему, чайно-кофейного сервиза, с орнаментной, типичной для черных изделий середины — второй половины XIX в. Серебро 84°, чернь, канфарение, золочение. Россия, Москва. Клеймо «ВС» — скорее всего принадлежит фабрике серебряных изделий Василия Семенова. 1853 г.

бы заказчиков, что требовало и хорошего глазомера, и твердости руки, и сноровки, и затрат времени и сил. Прижившийся на серебре орнаментальный шпихельный декор, за редким исключением, только портит впечатление от вещи и свидетельствует о том, что адресована она людям небольшого достатка, с мелкими амбициями и, вдобавок, страдающим полным отсутствием вкуса. Это — в чистом виде мешанский стиль, пошлый и убогий. Вакханалия доступной дешевки давалась два-три десятилетия.

К концу века очередной виток экономического подъема и смена поколений сформировали другой подход к утилитарным вещам. Предметы вновь обрели так ценную средним классом основательность, на смену аляповатым украшениям пришла мода на стилистику «Hi-Tec», где ценится строгая функциональность вещи в сочетании с простыми и строгими линиями и пропорциями, точной пригонкой всех деталей, безупречной обработкой всех поверхностей. Это уже были солидные вещи для солидных людей, вещи для удобной жизни, а не для того, чтобы пускать пыль в глаза. Изменения и в технологии производства сахара, и в понимании качества жизни нашли свое отражение в преобразовании одного из элементов конструкции щипчиков, а именно «губок». Все большее место в объемах продаж стал занимать рафинад — сахар хорошей очистки, выпускавшийся уже в готовом к употреблению виде — в форме кубиков одинакового размера. Но удерживать такой кусок с плоскими гранями удобно было, только если вся рабочая часть «губок» хорошо соприкасалась с его поверхностью. Их форма вследствие этого несколько видоизменилась: они стали плоскими, а на внутренней стороне появился рельеф либо в виде параллельных проточек треугольного профиля, либо в виде четырехгранных шипов, которые получались при перпендикулярном наложении двух рядов проточек. Наверное, нельзя применить к предметам этой волны термин «произведение искусства». Они — просто бытовая утварь: надежная, простая, ласкающая взор.

В государстве рабочих и крестьян серебряные щипчики, ситечки и прочие были совершенно неуместны. Люди старой закалки еще пытались какое-то время пользоваться ими, но Великая Отечественная война окончательно и навсегда разведала жизненные пути людей и вещей. В послевоенное время участь подавляющего большинства предметов обиходного столового серебра была крайне плачевна. Во-первых, сахарный песок вытеснил со временем даже быстрорастворимый рафинад.



Во-вторых, антиквариатом эта огромная масса серебра в ту пору не считалась, зато считалась драгметаллом, что во многом предопределило печальный конец многих и многих десятков тысяч предметов. Если продажа какой-либо вещи через комиссионный магазин была делом долгим и трудным, то сдача в скупку полноценного изделия давала быстрые деньги. Одно время, по недосмотру властей, ситуация с серебром была вообще смешной. Дело в том, что стоимость грамма серебра в изделиях не намного отличалась от скупочной стоимости так называемого «лома». По правилам советской комиссионной торговли, изделие, сданное на продажу и не реализованное в течение 30 дней, уценивалось на 15%, еще через 30 дней — на 20% и еще через 30 дней — на 20%. Таким образом, после трех уценек, стоимость грамма серебра комиссионной вещи становилась ниже скупочной. Это давало возможность людям, следившим за ходом дел на прилавке, время от времени покупать прошедшую все три круга утварь и тут же сдавать ее в скупку с некоторой зависимой от общего веса прибылью.

Совершенно очевидно, что подавляющую часть нашего культурного наследия мы отправили в плавильные печи собственными руками. К концу 1980-х годов все серебро потихоньку раскупили. Впрочем, как вообще все, что еще можно было купить. После 1992 года опять наступило изобилие, и цены, по нынешним меркам, были просто бросовые — центов по 20—30 за грамм, а то и дешевле. Да и вещи в те годы проходили просто удивительные. Куда они исчезли и появятся ли вновь — неизвестно. Но несмотря на оскудение ассортимента предметы сервировки, связанные с чаем и кофеетием, до сих пор представлены широко и всесторонне. Дело, видимо, в том, что сегодня эти приборы оказались совершенно бесполезными для использования по прямому назначению. С другой стороны, если эти нехитрые предметы не использовать, то как их демонстрировать или экспонировать? Вот и получается — вещь на самом деле антикварная, красивые, относительно недорогие, а что с ними делать — непонятно! Цены же «приятно вас удивят». Обыкновенные щипчики рубежа XIX — XX веков можно легко купить доллар за 30—50. Более «породистые» и старые — подороже: 100—200 долларов. Очень старые и очень «породистые» никогда и нигде не встречаются дороже 300—350 долларов. Отдельная тема — цены на изделия поставщиков. «Фаберовские» щипчики года два назад стоили доллар за 500—600. Сейчас, возможно, стоят несколько дороже. Если сегодня задаться целью быстро собрать не очень дорогую, хорошую коллекцию,



Щипчики в стиле второго или Бож знает какого по счету ампира. Поверхность вынута с привуллами, «по-своему» наружу, а накладная розетка на торце выполнена в полном соответствии с ампириными канонами. Серебро 84°, литье, чеканка. Россия, 1908—1917 гг.



Щипчики типичные по лаконизму исполнения для рубежа XIX—XX веков. Никаких «архитектурных излишеств», сугубо утилитарная, функциональная вещь. Серебро 84°, литье. Россия, 1908—1917 гг. Клеймо мастера «КС».

именно антиквариата по одной тематике, это займет пару дней и обойдется в тысячи две-три условных единиц. Обойдя пять-десять галерей, вы станете обладателем ядра коллекции — небольшого (предметов 10—15) собрания щипчиков для сахара всех времен, стилей, систем и калибров.

Учитывая нарастающую тягу современного человека питаться быстро, а посуду не мыть совсем, через два десятка лет суррогаты типа чая в пакетиках и порционного, тоже в пакетиках, сахара, вкупе с одноразовой посудой, совершенно изменят процесс чаепития. Может статься, что к середине нашего века люди с недоумением будут смотреть уже и на заварочные чайники, и на сахарницы, и на чайные ложечки. А мы все-таки будем пить настоящий чай из настоящей посуды.

Игорь БУШИН
Фото Игоря НАРИЖНОГО.

Образцы декоративного решения наружных частей «зубок» щипчиков, характерные для первой трети XIX в.



«Сегодняшний лубок»

Из истории русского авангарда



У союзников французов
Битых нѣмцевъ полный кузовъ,

А у братьевъ англичанъ
Драныхъ нѣмцевъ цѣлый чанъ.

В начале XX века русское искусство влилось в общеевропейское русло авангарда. Отдавая дань фовизму и кубизму, подчёркнули — главными направлениями в живописи русского авангарда того периода стал неопримитивизм.

Интерес к примитиву проявляли уже художники «Мира искусства», однако они освоили лишь внешнюю, декоративную сторону народной картинки. Только мастера авангарда в полной мере оценили и творчески развили художественную систему лубка, не интересуясь его историей и социальной функцией, что иллюстрирует высказывание Михаила Ларионова: «...должно быть совершенно безразлично, когда возник лубок вообще, а русский лубок — в частности. Момент постижения художественного произведения и то, что мы

от него получаем, не может относиться к тому, что называется временем».

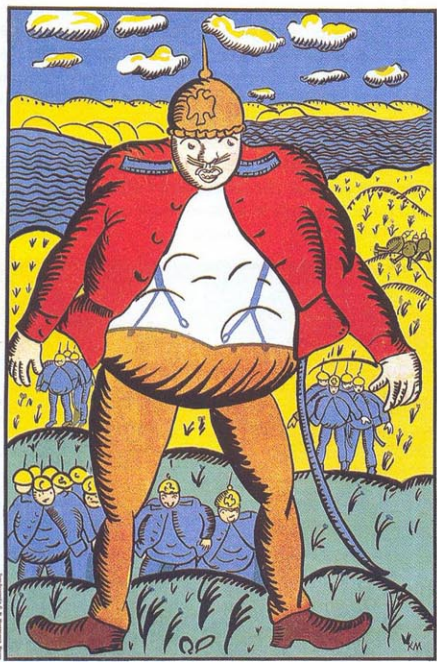
Ларионов доказывал вечность творческих принципов, проявившихся и в древности, и в современности, но единых и сформулированных им как предельная острота художественного языка. Художники русского авангарда, разделявшие взгляды Ларионова, стали называть себя «примитивами» (К.С.Малевич, И.В.Клун) или «неопримитивистами» (М.Ф.Ларионов, Н.С.Гончарова, А.В.Шевченко).

Первым из мастеров русского авангарда, кто открыл для себя народное искусство, пропустив его через свою душу и творчество, и уже никогда с ним не расставаясь, стал Василий Кандинский. Это произошло в 1892 году, когда молодой выпускник юридического факультета Московского университета В.Кандинский был направлен в Вологодскую губернию — обследовать крестьянские хозяйства. Спустя много лет в книге воспоминаний «Ступени», опубликованной в 1918 году, художник описывал свои впечатления от поездки по Рускому Северу: «Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стод, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано нестрими размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленные богатырь, сражение,

Казимир Малевич, текст Владимира Маяковского. «Шел абстриец в Радвицкылы...». 1914 г.



Шел абстриец в Радвицкылы,
да попалъ на бабы вилы.



Глядь, поглядъ, ушь близко Веслы
Ныщевъ пучить, значить ияло!

Казимир Малевич, текст Владимира Маяковского.
«Глядь поглядъ...» 1914 г. Бумага, хромолитография.

красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно-теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-трепещущая скромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее».

Василию Кандинскому принадлежит главная заслуга в приобщении мастеров русского авангарда к примитивному искусству. Он не только раньше других начал изучать опыт примитива, но и широко его трактовал, привлекая малоизвестные разновидности низовой культуры. В вышедшем в 1912 году альманахе «Синий всадник» развороты содержат сопоставления «двух образов» — современного авангардного и примитивного — это графика, живопись, скульптура «примитивов» разных времен и стран. В альманахе также опубликованы семь русских лубков из коллекции В.Кандинского, основную часть которой он приобрел во время приезда в Россию в 1910 году. В письме Габриэле Мюнтер от 27 ноября Кандинский писал: «Сегодня пошел на рынок, в конце концов, один (у Ларионова театральное представление в казармах, Гартман простудился). Было холодно!...<...> Так что я выдержал только полтора часа и купил лишь две иконы (1 — трехчастная и великолепная) 4 руб. за обе. Здесь можно порой встретить чудесные вещи. Рассматривал картинки немало и ничего особенного не нашел».

О любви Кандинского к русскому лубку свидетельствует опубликованная фотография Габриэлы Мюнтер, снявшей художника в кабинете монашеской квартиры. На стене, на видном месте, развешаны несколько лубков, в центре — «Райская птица Алконост».

Лубок оказал опосредованное, существенное влияние на творческий метод, художественную систему Кандинского. Ряд исследователей видит особую роль лубка в создании художником катастрофических и космогониче-



Подоспел колбасник к Лодзи
Мы окаяли „Лань добродая!“

Ну, а сь Лодзью рядом Радомь
И ушел сь подбятить вагошь

Казимир Малевич, текст Владимира Маяковского. «Подоспел колбасник к Лодзи...»
1914 г. Бумага, хромолитография.

ских сцен. Кроме того, «грубо гравированные», по определению И.М.Снегирева, русские лубки помогли Кандинскому избавиться от нейтрального изящества ранних, неоромантических гравюр и картин.

Интерес к русской народной картинке В.Кандинский разделял с «бубновыми валетами». В воспоминаниях П.Мансурова о М.Ларионове приводятся слова последнего о том, что «больше всего они бродили с Кандинским по базарам и отыскивали мужицкие лубки». Как и Кандинский, Ларионов собрал собственную коллекцию народных картинок.

Непосредственным импульсом, активизировавшим интерес художников-авангардистов к примитиву и позволившим им публично заявить о своем творческом кредо, стала «Первая выставка лубков», открывшаяся в феврале 1913 года. Организатором этой выставки был Н.Д.Виноградов. Он предоставил возможность М.Ларионову поместить свою статью в каталог, а Н.Гончарову — показать свои «новые русские лубки», то есть связать выставку с художественной практикой авангарда. В предисловии к каталогу М.Ларионов пишет: «Лубок многообразен — лубок, печатанный с медных досок, с деревянных досок, крашенный от руки и по трафарету,.... лубок, писанный на подносах, на табакерках, на стекле, дереве, изразцах, жести (между прочим, дошедший и до наших дней в вывесках, изумительно разнообразных по трактовке). Набойки, трафарет, тиснение по коже, лубочные киты из латуни, бисера, стекаяруса, шитья, печатные пряники, запеченное тесто».

Первая выставка лубков особенно сильное впечатление произвела на мастеров авангарда широкого представленных материалов. В Харбине Н.Д.Виноградов собрал коллекцию китайских народных картинок и дополнил ее аналогичными произведениями примитивного искусства из стран Востока и Европы, старообрядческими лубками из коллекции Н.Роговина, русскими лубками М.Ларионова. Своеобразие выставки и большой интерес к примитивному искусству побудили Ларионова самому организовать в марте того же года еще одну выставку лубков. Ее каталог с его же предисловием тоже был опубликован.

После второй, ларионовской, выставки лубка Н.Д.Виноградов решил собрать и показать более широкий круг предметов примитивного искусства. Новая выставка планировалась на сентябрь 1914 года, однако начавшаяся война на-

рушила все планы и дала неожиданный шанс мастерам авангарда связать свои творческие поиски с реальной жизнью. Речь идет об объединении «Сегодняшний лубок».

В то время как Н.Гончаров и М.Ларионов активно интерпретировали в своем творчестве методы и элементы художественной системы народной картинки, некоторые мастера авангарда после начала Первой мировой войны создали собственное объединение с характерным названием «Сегодняшний лубок». Именно война выдвинула на первый план массовое искусство, придав ему новый импульс. Первый год войны характеризуется резким всплеском производства военного лубка — вышло около тысячи наименований. На этом фоне двадцать три выпуска, осуществленных объединением, — капля в море. Но



Ну и треск же, ну и гром же
Быть отъ ивещея подь Ломия

Казимир Малевич, текст Владимира Маяковского. «Ну и треск же, ну и гром же...»
1914 г. Бумага, хромолитография.

это тот случай, когда количество теряет смысл и отстывает, со временем канув в Лету... А два десятка выпусков «Сегодняшнего лубка» остаются в истории русского и мирового искусства.

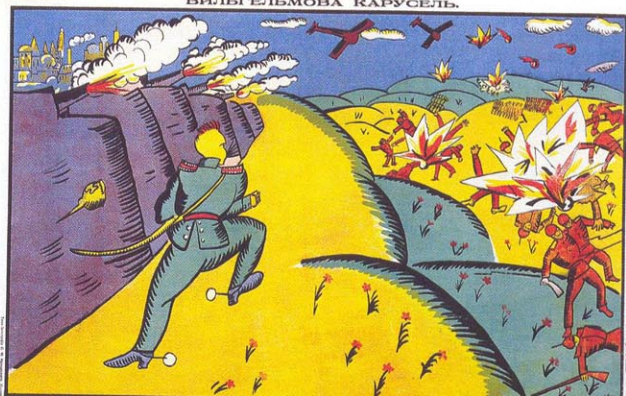
История создания и деятельности издательства «Сегодняшний лубок» стала известна благодаря работам Н.И.Харджиева и Е.Ф.Ковтуна. Слабое место в изучении «Сегодняшнего лубка» — проблема атрибуции листов. Несмотря на то, что в последнее время, на фоне повышенного интереса к истории русского авангарда, исследователи стали постоянно обращаться к вопросам атрибуционного характера, вопросы эти остаются актуальными, и мы попытаемся сделать несколько шагов в этом направлении, предложив новые атрибуции, которые, возможно, сократят количество «анонимных» лубков.

«Сегодняшний лубок» был организован Г.Б.Городецким в августе 1914 года. В него вошли известные мастера русского авангарда — Казимир Малевич, Аристарх Лентулов, Владимир Маяковский, Илья Машков, Давид Бурлюк, Василий Чекрыгин. Их объединял живой интерес к примитиву и стремление творчески развить систему лубка в период патриотического подъема, вызванного началом Первой мировой войны. Об организаторе объединения, Г.Б.Городецком, известно мало. Очевидна его связь с группой русских кубофутуристов, поскольку издание печаталось в Типоитографии С.Мухарского в Москве — там же, где многие сборники футуристов. Известен только портрет Г.Б.Городецкого, исполненный В.Маяковским в период деятельности издательства.



Владимир Маяковский, текст Владимира Маяковского. «Эх, ты, немец, при да при же...» 1914 г. Бумага, хромолитография.

ВИЛЬГЕЛЬМОВА КАРУСЕЛЬ.



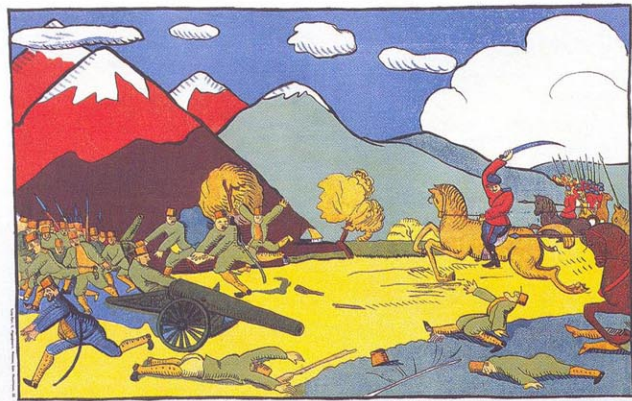
Лодь Падимевъ на краю
Дупать армию мою. А я кругомъ обляю
Дяничего не даваю.

Казимир Малевич, текст Владимира Маяковского. «Вильгельмова карусель». 1914 г. Бумага, хромолитография.

На выставке «Война и печать», открывшейся в Петрограде 20 ноября 1914 года, где была представлена массовая печатная продукция первых месяцев войны, критика отмечала издания «Сегодняшнего лубка» как лучшие. Например, Г.Магула в рецензии на выставку, опубликованной в журнале «Лукоморье», писал: «Самая забавная серия издательства «Сегодняшний лубок» и, пожалуй, из всех лубков — самая талантливая по выдумке и смело декоративная в красках, принадлежит кисти московских футуристов». Для издательства «Сегодняшний лубок» эта выставка стала итоговой, поскольку к ноябрю 1914 года объединение распалось. О причинах этого рассказал в автобиографии «Я сам» Владимир Маяковский. Вспоминая о начале войны, он писал: «Принял взволнованно. Сначала только с декоративной, с шумовой стороны. Плакаты заказные и, конечно, вполне военные». Затем: «Вплотную стал военный ужас. Война отвратительна».

Аристарх Лентулов вспоминал о «100%-ном участии» Маяковского в создании лубков издательства. Действительно, все листы за единственным исключением сопровождаются стихотворными текстами Владимира Маяковского. Они были включены в первый том Полного собрания сочинений поэта, изданного В.А.Катаняном в 1955 году.

Стихи В.Маяковского в значительной степени обусловили успех «Сегодняшнего лубка». Грубоватые, частушечные по форме, они как нельзя лучше соответствовали природе народной картинки, возрождая старинные традиции рифмовки текстов. Стихи задавали тон художнику, определяли стилистику лубков. Сами художники при-



Австрия у Карпат,
Поднимала богатую мать.

Гнали вою Галицию,
Шайлу глумливую.

Владимир Маяковский, текст Владимира Маяковского. «Австрияки у Карпат...»
1914 г. Бумага, хромолитография.

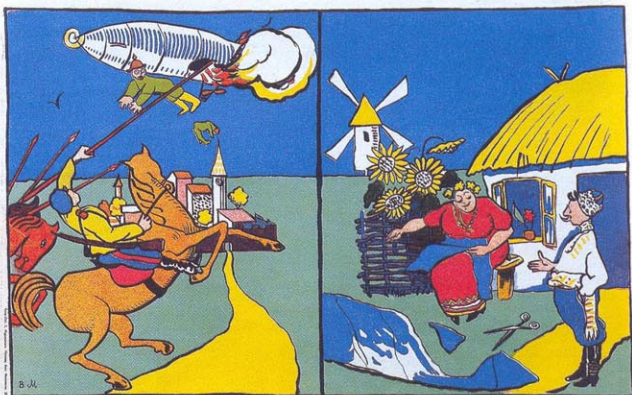
знавали особую роль стихов в народной картинке. Казимир Малевич в письме М.В.Матюшину в декабре 1914 года писал: «Я обдумал лубки чисто народные, и если они будут в слове грубоваты, то пусть [она — издательница Н. Бутковская] не боится, потому что это и есть народное — у них эстетизм другой».

Яркая индивидуальность, присущая мастерам «Сегодняшнего лубка», сочеталась с попытками поиска «коллективного стиля» исходя из специфики художественного языка народной картинке. Несомненным лидером, задававшим тон и определившим образный строй лубков, их композиционное и колористическое решение, стал Казимир Малевич. В годы Первой мировой войны он трудился особенно напряженно. В письме к своему другу Михаилу Матюшину он не раз признавался: «Надвигающаяся военная тревога заставляет меня усиленно работать». В другом письме: «Ввиду тревожного времени, которое несет нам война, заставляет меня усиленно работать, и я пишу теперь картины (скорее не картины, картин время прошло)...»

Серия лубков, созданная Малевичем, отличается стилистическим единством и не создает проблем с атрибуцией. К тому же почти все его листы подписаны монограммой «К.М.». Малевич блестяще использует фольклорные образы русского лубка, его характерные приемы раскраски, штриховки, построения композиции, декорирования. Особенно любит художник крупным планом изображать мужиков в кумачовых рубахах и баб в кумачовых сарафанах и никогда не забывает о «поземье», рисуя цветы и кусты.

В конце 1914 года в журнале «Лукоморье», №30, были опубликованы цветные репродукции трех лубков без указания автора. В известном письме к Матюшину Малевич говорит о своем авторстве таких работ, как «Шел австриец в Радзвиллы...», «У союзников французов...», «Подошел колбасник к Лодзи...» Листы подписаны монограммой «К. М.», есть свидетельства самого автора — тем не менее два листа из трех некоторые исследователи приписывают Владимиру Маяковскому. В частности, В.Катайин включил в список лубков, выпоаненных Маяковским в качестве художника, лист Малевича «У союзников французов...»

С другой стороны, и Малевичу нередко приписывают работы Маяковского. Отчасти это объясняется тем, что в отличие от Малевича, создавшего целую серию лубков, в работах Маяковского нет стилистического единства, от листа к листу идет становление, эволюция художника. Лубки Маяковского более «дилетантские», в них больше «наива», «шероховатостей», лубочных стереотипов, чем у других мастеров. И они разные. К счастью для исследователей, Маяковский подписал три лубка. Два из них помечены монограммой «В.М.» — это «Эх, ты, немец...» и «Немец рыжий и шершавый...» В первом листе видно, что Маяковский еще не владеет техникой и приемами перевода рисунка в хромолитографию, отсюда дробность рисунка, белое поле фона. Странно, что несмотря на отчетливую подпись этот лубок в каталоге выставки «Берлин—Москва» 1996 года приписан Казимиру Малевичу.



Нямать рыжий и шершавый
Разлетится надь Варшавой.

Да изваскь Делюно Дней
Шетье штаны изь Польны.

Владимир Маяковский, текст Владимира Маяковского. «Немец рыжий и шершавый...»
1914 г. Бумага, хромолитография.

Второй лубок с монограммой «В.М.» — «Немец рыжий...» — исполнен уже на более высоком профессиональном уровне. Здесь Маяковский применяет характерное для лубка членение рисунка на отдельные кадры, показывающие последовательность событий, умело используя лубочные стереотипы, технические возможности хромолитографии.

На третьем лубке Маяковского «Эх, султан, сидел бы в Порте // Дракой рыла не испорти» в левом нижнем углу есть подпись: «Маяковск.». К счастью. Поскольку на первый взгляд он больше напоминает лубки Малевича: здесь и крупнофигурность в построении композиции, и сплошные заливки цветом, и умелое использование штриховки по контуру рисунка, имитирующей гравюру. Все это — составляющие «стилистического эталона», созданного лидером русского авангарда. Не случайно, несмотря на подпись, этот лубок иногда приписывают Малевичу, — как это сделали составители каталога выставки русского авангарда в Гамбурге в 2001 году. Однако в этом случае можно говорить лишь о быстром обогащении и разнообразии художественных приемов Маяковского, влияния, которое оказал стилистический эталон Малевича на других членов объединения «Сегодняшний лубок».

Авторство Маяковского, даже помимо подписи, подтверждает такой «товарный знак», или визитная карточка художника, как конь. Если рассмотреть все три лубка Маяковского, можно обнаружить присутствие красивого лубочного коня с волнистой гривой — меняется только масштаб изображения, укрупняясь от первого к последнему лубку. Причем последним он был и хронологически



Эх, султан, сидел бы в Порте,
Дракой рыла не испорти.

Владимир Маяковский, текст Владимира Маяковского. «Эх, султан, сидел бы в Порте...»
1914 г. Бумага, хромолитография.

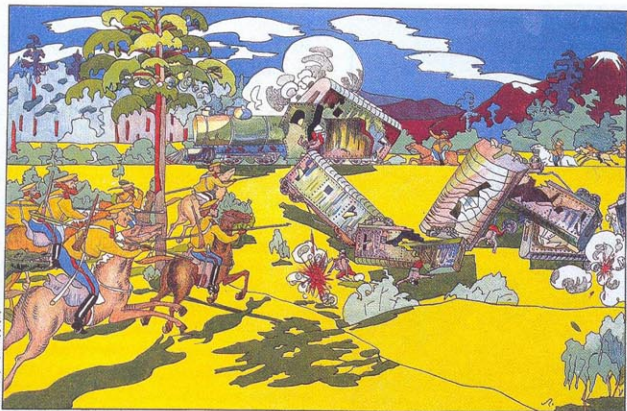
— темой лубка послужило начало военных действий на Черном море, когда в ночь на 16 октября 1914 года германо-турецкие корабли атаковали российские порты.

Предлагается атрибуция еще одного лубка, неподписанного, как работа Маяковского. Это лист «Австрияки у Карпат...» На первый взгляд — дилетантская работа, однако в построении рисунка художник использует лубочные стереотипы, изображая безудных австрийков-маринеток с поднятыми в страхе руками. Справа — лихой казак на гнедом коне — словно перескочил с лубка на лубок. Очень характерный для Маяковского композиционный прием, применявшийся на всех четырех листах, — показывать коня не целиком, а полкорпуса или только морду. Это позволяло укрупнить центральные фигуры и в то же время обозначить движение или присутствие целого эскадрона.

Немало проблем с атрибуцией работ другого мастера авангарда — Аристарха Лентулова. В отличие от Малевича и Маяковского, лубки которых стали включать в состав выставок и каталогов художников, лубки Лентулова практически неизвестны. Художник, как правило, их не подписывал. Лишь на одном из них есть монограмма «Л.»

в правом углу лубка «Масса немцев...» Авторство Лентулова подтверждает близость лубка к его картине «Война 1914 г.». Этим объясняется и его репродукционный характер, несоблюдение специфики народной картинки.

Гораздо удачнее оказался другой опыт работы Лентулова в лубке. Исследователь позднего лубка Г.Мясоедов определил, что авторство самого красивого лубка серии «Сдал австрияк русским Львов...» принадлежит Лентулову.



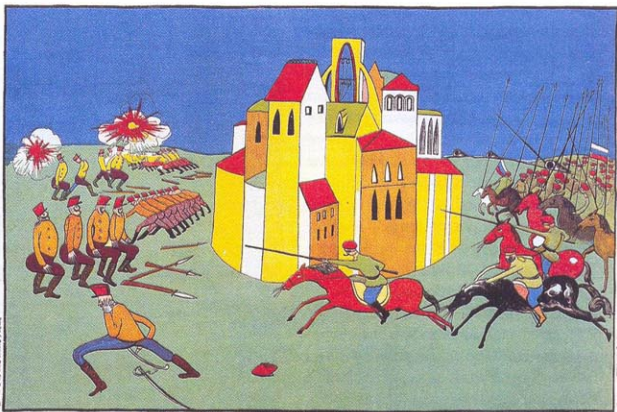
Масса немцев пшшшш, коньшшш. Да казани по опущишш. И подь—лещь казачь гомонь—
Тудь сь пушмань вь агональ. Расондиль ишмань пушишш. Война поведь быть изломань!

Аристарх Лентулов, текст Владимира Маяковского. «Масса немцев пшшш, коньшш...»
1914 г. Бумага, хромолитография.

Эта атрибуция представляется совершенно точной. Именно так могло преломиться в лубке увлечение художника в тот период «скошенными формами» в изображении города.

В дополнение к этим двум лентуловским лубкам предлагаем атрибуцию еще одного листа. Речь идет о лубке «Эх и грозно, эх и сильно...» Об авторстве Лентулова свидетельствуют два момента. Во-первых, несомненное стилистическое сходство с его лубком «Сдал австриец русским Львов...» Более того, красные, белые, голубые, каурые, сивые и вороные лошадки — словно проскакали галопом с одного лубка на другой. Второй аргумент, подтверждающий авторство Лентулова, — очевидная близость построения композиции и ряда деталей в лубке к его картине «Бой двух кораблей», написанной в том же году.

Известно об участии в работе издательства «Сегодняшний лубок» еще одного яркого представителя русского авангарда — Ильи Машкова. Он подписывал свои лубки псевдонимом «И. Горскин». Причем художник исполнил несколько лубков, вышедших и в других издательствах. Вероятно, он — автор единственного лубка, не сопровождаемого стихотворным текстом, — «Взятие русскими немецкого города Лык». Лист подписан монограммой «ГГ Ю» в нижнем правом углу. Этот лист достаточно традиционный, где-то на стыке между сыгнанным лубком и работами мастеров объединения «Сегодняшний лубок». Гораздо ярче его лубок «У Вильгельма Гогенцоллерна...» Сатирический образ кайзера с огромными растопыренными усами, характерный и динамичный рисунок показывают широкий диапазон возможностей художника в лубке.



Одаль австриец русским Львовъ, Гдѣ илиъ вышайшь противъ львовъ! Да за дам, да за Краковъ! Гитить будутъ отдалъ работъ!

Аристарх Лентулов, текст Владимира Маяковского. «Сдал австриец русским Львов...» 1914 г. Бумага, хромолитография.

Два участника объединения «Сегодняшний лубок» — Василий Черыгин и Давид Бурлюк — не оставили подписей на своих работах, и до сих пор они не выявлены. Н.И. Харджиев в статье «Новое о Маяковском-художнике» пишет о двух лубках с подписями Д. Бурлюка, не уточняя, о каких конкретно листах идет речь. Возможно, подписи были на оригиналах, но не были перенесены на камень.

Как анонимные значатся два интересных листа. Лубок «В славном лесе Августовом» стоит особняком: он выпадает из стилистики, определенной лидером группы Казимиром Малевичем. Шаржированное изображение мелких черных фигурок тонущих и бегущих немцев — их слишком много, от них рябит в глазах на ярком желтом фоне. Но как хорош необычный для лубка — в стиле Андре Дерена и Мориса Вламинка — лес! Здесь проявились пристрастия к фовизму не известного пока художника.

Великолепный сатирический лубок «Ангаичан у Гельголанда...» можно отнести к числу наиболее интересных работ мастеров объединения. Василий Катанян его автором считает Маяковского, однако это пока лишь предположение.

Дальнейшая работа по атрибуции анонимных листов, надеюсь, позволит разглядеть спрятанное в «коллективном стиле» лицо Мастера и получить более четкое представление о поисках русского авангарда на одном из этапов его художественной эволюции.

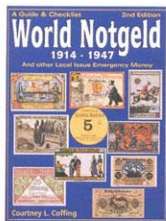


Эхъ и грозно, эхъ и сильно! Да въ бою у Оссовъ Мирный ильметъ шеть на Вельно, Быть остреньгъ, лѣтъ овля.

Аристарх Лентулов, текст Владимира Маяковского. «Эх и грозно, эх и сильно...» 1914 г. Бумага, хромолитография.

Надежда МИНЯЙЛО

Иллюстрации предоставлены автором.



World Notgeld 1914-1947.
A Guide & Checklist.

Каталог-определитель по заместителям банкнот 1914—1947 гг. На англ. яз., 399 с., гляцевая обложка, альбомный формат. Издательство Krause. 1133,00 руб.

Каталог-определитель для коллекционеров. Исследуются все замечательные банкноты за период между мировыми войнами.



В.В. Узденников.
Монеты России 1700-1917.

Москва, 1992 г., 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.



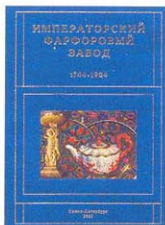
В.Анин. Наградные знаки железнодорожного транспорта.

Киев, 2003 г., 131 с., илл. 310,00 руб.
Наградные знаки и награжденные документы к ним НКПС, МПС СССР, знаки железных дорог Украины, Белоруссии, регионов России до Волги, Урала.



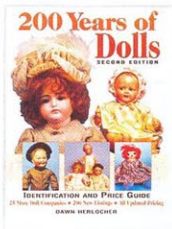
А. Кузнецов. Энциклопедия русских наград.

Москва, 2001 г., 512 с., илл. 280,00 руб.
Книга воскрешает традиции русского символизма в отечественных наградах. История возникновения русских орденов, крестов и медалей. Самая полная книга о русских наградах.



Императорский фарфоровый завод 1744—1904. 2003 г., тираж — 500 экз., 366 с. + 31 с. приложений и 51 с. алф. указателя. 4 000 руб.

Иллюстрированная история завода и созданных на нем шедевров. Вклады с цветными фотографиями. В приложениях приводятся документы завода: ведомости, счета, реестры, реестры и т.п.

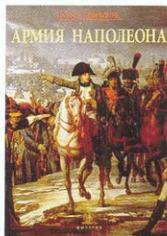


200 Years of Dolls. Dawn Herlocher. Second Edition. 2002 г., 352 с., илл., 900 р.
200 лет кукол. Второе издание. Каталог-справочник на английском языке.



Б.И. Лившиц. Деньги России. Альбом-каталог. 2000 г., 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. Стропность в изложении материала, научная выверенность, главное, абсолютно неизвестные до сих пор факты несомненно привлекут внимание читателя.



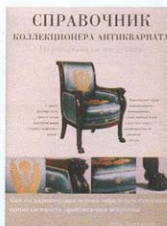
О. Соколов. Армия Наполеона. Санкт-Петербург, 1999 г., 586 с., илл. 1100,00 руб.

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 знаменитых музеев, фотографиями оружия и униформ, схемами боевых действий. В приложении дается описание униформ того времени, знамен и штандартов, символики, награды, 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.



В.А. Дуров. Орден Российской империи. Москва, 2002 г., 224 с., илл., 850 р.

Альбомный формат, суперобложка.
Книга В.А. Дурова рассказывает читателю об истории возникновения традиции поощрения орденами, медалями и оружием на Руси. Читатели могут не только насладиться прекрасными изображениями «старых» российских наград, но и как бы стать свидетелями их появления с помощью подлинных исторических материалов. А дополнят и приобщат далекие и славные времена удивительные художественные полотна русских и зарубежных художников.



П. Довядисон. 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, определив 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

Традиции и определяющие признаки в ювелирном искусстве Новгорода Великого XIV–XVII веков

В музейных собраниях, частных коллекциях и антикварных магазинах встречаются памятники декоративно-прикладного искусства XIV–XVII веков столь характерного художественного облика, что независимо от различий в приемах их декорировки (резьба, литые, чеканка, скань, эмалевый орнамент) и принадлежности к церковному или светскому искусству, опытный глаз уверенно определит место изготовления всех этих работ — Новгород Великий.



Ставроетка. Новгород, XV в.
Дерево, серебро, ткань. 126x109 мм. ГИМ.

Известный с середины IX столетия, принявший христианство вместе с Киевом, Новгород был крупнейшим экономическим, политическим и культурным центром средневековой Руси. Его искусство, уходящее корнями в языческую славянскую древность, оплодотворенное основанной на единоверии византийской традицией, открытое художественным влияниям западных соседей, отличалось самобытностью. Декоративно-прикладное искусство Новгорода, так же как его архитектура и иконопись, имело общерусское значение и уже поэтому оказало сильнейшее влияние на развитие производства металлообработки и ювелирного дела. Кроме того, именно через Новгород в Россию поступали цветные и драгоценные металлы.

В отличие от других древнерусских городов Новгород не ощутил разрушительности монголо-татарского ига, избежал разграбления крестоносцами, и на протяжении нескольких столетий здесь непрерывно развивались многие виды декоративно-прикладного искусства, выработавшаяся оригинальный облик неповторимых изделий, для чего применялись особые технологические приемы и способы украшения. Данные многолетних археологических раскопок свидетельствуют о том, что в Новгороде Великом в тот период было несколько десятков крупных мастерских по изготовлению медных, бронзовых, серебряных серег и браслетов, подвесок, разнообразных предметов быта и церковной утвари. Особенно интересны сохранившиеся в ризницах монастырей, царских сокровищницах памятники новгородской мелкой пластики: нательные и наперсные кресты, образ-



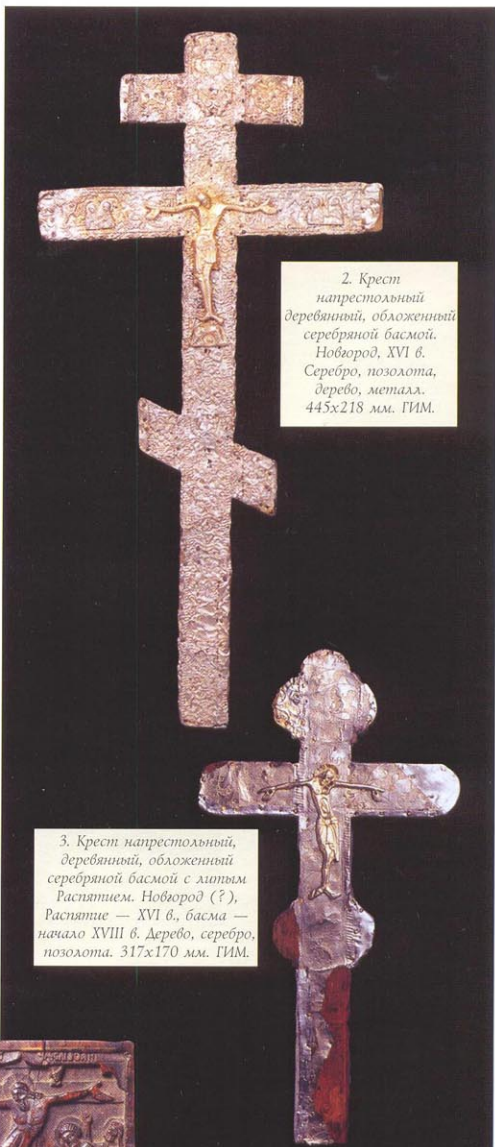
1. Образок двусторонний «Георгий Победоносец», «Гроб Господень» в серебряной оправе. Новгород, XIV в. Акальматолит, серебро. 53x44 мм. ГИМ.

ки, миниатюрные иконы, панации, литые накладные композиции напрестольных крестов и богослужебных книг, изделия из дерева, камня и кости в драгоценных оправках и без них. Массовость этих предметов обусловлена их постоянной востребованностью — нательный крест носил каждый православный христианин, образки и иконки с изображениями Спасителя, Богоматери, патрональных святых были надежной защитой.

Большое количество сохранившихся памятников мелкой пластики дает основание для выделения стилистических атрибутирующих признаков, относящих тот или иной объект к кругу работ новгородских мастеров. Эти признаки — отражение местной традиции, понимаемой как закрепленные и повторяемые в художественном методе устойчивые эстетические принципы, воплощенные в предметах, созданных не только из драгоценного металла, но и меди, бронзы, камня, дерева.

Сравнительный анализ новгородского литья и резьбы XIV—XVI веков показывает, что для мелкой пластики этого периода характерны лики с необычайно крупными выпуклыми глазами (ил. 1); у фигуры распятого Спасителя подчеркнуто крупные кисти тонких рук, особое положение ступней с плотно сдвинутыми пятками и условно, без проработки деталей, обозначенным носком (ил. 2, 3, 4). Эти признаки закрепились в традиции и продолжали существовать на протяжении всего XVII века. Они типичны для литых композиций и уникальных памятников (массивных напрестольных крестов) и массовой продукции: крестов-тельников и наперсных крестов, особенно «курсунского» типа, когда основу для изготовленной из благородного металла композиции делали из камня различных пород, а иногда — из матового окрашенного стекла (ил. 5).

Очень важен для возможной атрибуции и определения принадлежности того или иного предмета к кругу работ новгородских мастеров ряд особо почитаемых в городе и его округе святых. Чаще всего на образках, иконках, панациях местной работы изображены святые Николай Чудотворец (ил. 6), Георгий Победоносец, святые воины Федор Стратилат и Федор Тирон, первые русские святые Борис и Глеб. Особенным в новгородской мелкой пластике было изображение иконы Богоматери



2. Крест напрестольный деревянный, обложенный серебряной басмой. Новгород, XVI в. Серебро, позолота, дерево, металл. 445x218 мм. ГИМ.

3. Крест напрестольный, деревянный, обложенный серебряной басмой с литым Распятием. Новгород (?). Распятие — XVI в., басма — начало XVIII в. Дерево, серебро, позолота. 317x170 мм. ГИМ.



4. Образок двусторонний «Распятие с четырьмя предстоящими», «Богоматерь Знамение с пророками и символами евангелистов». Новгород, конец XV — начало XVI вв. Дерево. 82x68 мм. ГИМ.



5. Кресты «корсунские». Новгород, конец XV—XVII вв. Серебро, позолота, камень, стекло, жемчуг. ГИМ.



типов «Умиление» (илл. 7) и «Оранта». Среди многофигурных композиций преобладают «Деисус», «Жены-мироносицы у Гроба Господня», а также «Св. Николай и семь отроков эфесских» (илл. 8, 9). Широкая популярность мелкой пластики и горожан объясняется мировоззрением средневекового новгородца, его верой в воплощение всего чудесного в нечто осязаемое.

У всех резных, шиферных, стеатитовых, деревянных, костяных образков и иконок были, как и у живописных икон, поля — рамы различной ширины, что позволяло делать для наиболее почитаемых святых из драгоценные оклады. Участие серебряников в изготовлении таких оправ было различным: от скромной роли автора гладкой кованой полосы до роли художника, решившего сложные технические и эстетические задачи.

Памятники новгородской мелкой пластики XIV—XVI веков уже значительно отличаются от привозных византийских и греческих изделий того же периода. Работы местных мастеров, менее рафинированные и более тонкие в исполнении деталей, не уступают по силе образного содержания и эмоционального воздействия.

В XIV—XV веках экономическое положение Новгородской республики и широкий приток из-за рубежа драгоценных металлов обусловили здесь дальнейшее развитие золотого и серебряного дела, а именно — усовершенствование обработки и усложнение декорировки изделий из благородных металлов. В XIV веке новгородские ювелиры свободно владели всеми технологиями, применяемыми как на Западе, так и на Востоке. Особое предпочтение они отдавали скани — ажурным или напаянным на металлический фон узорам из тонкой, сделанной из высокопробного золота или серебра проволоки. Сканы в Новгороде использовали уже давно, а в 1329 году здесь по заказу архиепископа Моисея был изготовлен потир из красной лшмы в серебряной оправе, ставший самым ранним значительным памятником, украшенным сканью. Применяемый новгородскими мастерами в XIV—XVII веках особый прием расположения сканных узоров на фоне из мелких сканных кружков был распространен в Новгороде давно и стал оригинальной творческой переработкой художественных впечатлений, полученных от знакомства с древними круглыми фибулами эпохи Мерovingов. Обладая «острой одадренностью к усвоению чужого опыта», новгородцы соединили в один два фактически самостоятельных приема декорировки — орнамент из сканных кружков и орнамент «восьмерок», «сердец» и стилизованных завитков, образуемых утолщенной сканной нитью (илл. 10). Впервые на это явление обратила внимание, а затем досконально его изучила М.М.Постникова-Лосева — основоположник научного исследования русского золотого и серебряного дела.

6. Образок с изображением «Св. Николай». Новгород, XVI в.; агальматолит. Оправа — Москва, XVII в.; золото, рубины. 50х33 мм. ГИМ.

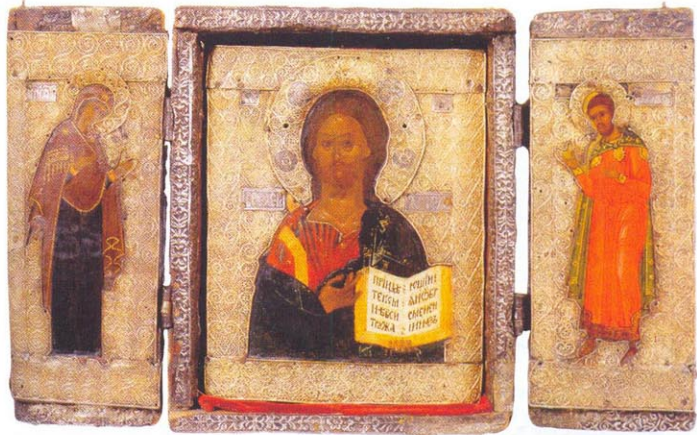
7. Образок «Богоматерь с младенцем» в серебряной оправе. Новгород, XIV в. Агальматолит, серебро, позолота. 58х42 мм. ГИМ.

8. Образок «Жены-мироносицы у Гроба Господня». Новгород, XV в. Камень. 62х54 мм. ГИМ.

9. Образок «Св. Николай и семь отроков эфесских». Новгород, XVI в.; агальматолит. Оправа — Москва, XVII в.; золото, изумруды. 50х33 мм. ГИМ.



10. Крест-мошевик наперстный. Новгород, XVI в. Серебро, позолота. 112x78 мм. ГИМ.



11. Ковчег трехстворчатый с сложной иконой «Спаситель» и предстоящими Богородицей и Св. Федором Тироном на створках. Новгород, XVI в. Дерево, левкас, темпера, серебро, позолота. 253,0x417,0 мм (в разобранном виде). ГИМ.

Новгород лучше других русских городов был знаком с памятниками раннего средневекового западноевропейского искусства и пользовался этим преимуществом, чаще других обращаясь в своих творческих поисках к достижениям западной культуры. Одновременно с орнаментом «восьмерок» в новгородской скани стали широко использовать орнамент «крупных сердец» (илл. 11). Аналогичные узоры — наследие византийской традиции — были известны в более ранний период. Их изображение сохранились на фресках новгородских храмов XII—XIII веков. Этот орнамент новгородские мастера в XVI—XVII веках использовали при создании окладов икон, богослужебных книг, памятникчиков мелкой пластики.

В XV—XVII столетиях в новгородском сканном деле применяли несколько вариантов изящного растительного орнамента: стилизованные цветы на гибких стеблях поднимались из кольца или цветка акации; иногда это были легкие изогнутые побегги со сложно вырезанными краями трилистников; иногда побегги образовывали круги (илл. 12). Часто сканные растительные орнаменты расцвечивали мастикой с лаком или же покрывали «глухой», то есть непрозрачной эмалью. Цветовая гамма памятникчиков новгородского эмальерного дела отличалась удивительным постоянством. Строгая колористика ограничивалась синими, зелеными, бирюзовыми тонами. Этот художественный прием новгородские ювелиры применяли на протяжении XVI — первой половины XVII века. Сейчас найти оклад работы новгородских эмальеров и сканщиков XVI—XVII веков очень трудно, это — необычайная редкость. Гораздо чаще можно встретить фрагменты таких окладов: венцы, цаты, полосы, закрывавшие поле иконы и ее борта.

Надо отметить, что в Новгороде, который избежал катастроф XIII столетия, не получило развития освоенное еще во второй половине XII века искусство самой сложной в техническом отношении — перегородчатой эмали.

Сегодня с трудом можно определить круг памятникчиков новгородской работы XVI—XVII веков, созданных в технике ручного тиснения — басмы, которая в тот период весьма широко использовалась в качестве техноло-

гического и декоративного приема в ювелирном искусстве Москвы. На сохранившихся фрагментах басменных окладов наперстных крестов и миниатюрных иконок XVI века — плохо читаемый, расплывчатый, ритмически не организованный растительный орнамент.



12. Крест наперстный деревянный, обложенный серебряной басмой. Новгород, XVI в. Серебро, позолота, дерево, металл. 445x218 мм. ГИМ.

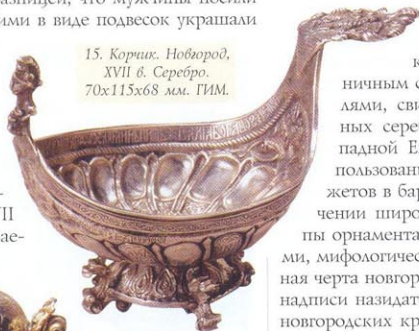


13. Серьги — «голубицы». Новгород, XVI — начало XVII вв. Серебро, позолота, алмадины, стёкла. 68x35 мм. ГИМ.
14. Серьги — «голубицы». Новгород, XVI — начало XVII в. Серебро, позолота, алмадины, перламутр. 80x35 мм. ГИМ.

Кроме предметов церковной принадлежности новгородские мастера изготавливали разнообразные украшения и питьевую посуду. Памятник такого рода, хоть и редко, но можно встретить на антикварном рынке, иногда их предлагают для закупки музеем.

Абсолютно достоверно можно определить — как новгородские изделия XVI—XVII веков — серьги, занимавшие видное место среди древнерусских ювелирных украшений. Спрос на них был так велик, что в XVI веке из среды серебряников даже выделялись мастера-сережники. Как и во многих других странах Востока и Запада, в Московском государстве серьги были и женским, и мужским украшением, с той лишь разницей, что мужчины носили по одной серьге. Нередко ими в виде подвесок украшали особо почитаемые святыни, такие, например, как — икону Тихвинской Богоматери в новгородском Софийском соборе, о чем есть свидетельства современников.

С ювелирным искусством Новгород XVI—XVII веков связаны так называемые



15. Корчик. Новгород, XVII в. Серебро. 70x115x68 мм. ГИМ.



16. Кружка. Резьба — Новгород, XVII в. Серебро. Высота 147 мм. ГИМ.

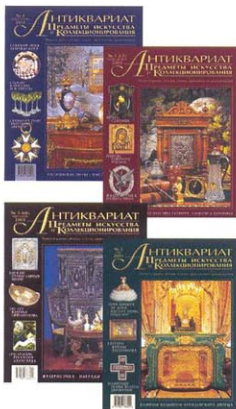
мые «голубицы» — массивные серебряные позолоченные серьги в виде стилизованной фигурки птицы в профиль или же двух птиц, обращенных друг к другу спинками (илл. 13, 14). Оригинальность этого вида новгородской пластики проявляется не только в форме, но и в декорировке: «голубицы» с обеих сторон покрыты сканым орнаментом местной работы; здесь и образованный миниатюрными кружками фон, и сердцевидные узоры, и сканые «верепочки» и «восьмерки». О новгородском происхождении этого вида украшений говорит цветовая гамма использованных эмалей. Кроме того, «голубицы» в большом количестве сохранились в церквях и монастырях Новгорода и окрестности, куда они, согласно письменным источникам, поступали в виде вкладов.

Помимо замечательных памятников церковного искусства и ювелирных украшений мастера Новгорода Великого из драгоценных металлов создавали питьевую посуду, ставшую образцами декоративно-прикладного искусства. Именно Новгород в XIV веке стал родиной золотого и серебряного ковша, форма которого, выполненная в духе традиций народного творчества, была известна славянским племенам еще I тысячелетия нашей эры. Для новгородских ковшей, не менявших в XIV—XVII веках очертаний и пропорций, характерен ярко выраженный облик — почти круглые в основе, с высокими крутыми бортами и небольшой рукояткой. Они гораздо больше и доныне сохраняли стилистическое родство с деревянной утварью. Меньшие по размеру, предназначенные для питья крепких напитков, новгородские чарки и корчики XVI—XVII веков отличались гармоничным сочетанием традиционной формы с деталями, свидетельствовавшими о знакомстве местных серебряников с ювелирным искусством Западной Европы (илл. 15). Это выразилось в использовании в светских предметах библейских сюжетов в барочной транскрипции, а также в привлечении широко распространенных в искусстве Европы орнаментальных мотивов с маскаронами, грифонами, мифологическими существами. Еще одна отличительная черта новгородской питьевой посуды — пространные надписи назидательного характера. Покрывавшие стенки новгородских кружек и блатин резные (реже — чеканные) узоры включали элементы, почерпнутые из орнаментов привозных восточных и западных тканей, книжной миниатюры, деревянной народной резьбы (илл. 16).

Утрата Великим Новгородом независимости, карательные походы Ивана Грозного, направленные на подавление любого сопротивления центральной власти, отрицательно сказались на развитии города, его культуры и искусства. Правда, это произошло не вдруг и не сразу. Надо отметить, что высокое мастерство серебряников, чеканщиков, эмальеров, резчиков уже было известно далеко за пределами Новгородской земли. Оно, несомненно, повлияло на декоративно-прикладное искусство Москвы, стало особо важным фактором для развития художественных ремесел соседнего Пскова и более отдаленных центров — городов Русского Севера.

Татьяна СИЗОВА

Иллюстрации предметов из собрания ГИМ предоставлены автором.



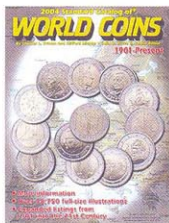
Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». № 2, 3, 4 за 2002 г., № 1-2, 3-4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12 за 2003 г., 1-2, 3, 4 за 2004 г. 180.00 руб./экз.



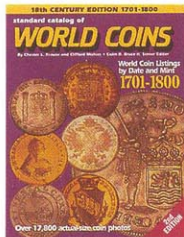
Рандольф Зандер. Серебряные рубли и фишки романовской России 1654—1915 гг. 1998 г., 207 с., илл. 200.00 руб.



Российские Императорские и Царские Ордена. Автор-составитель С.С.Левин. 2003 г., 160 с., 900.00 руб. Книга посвящена коллекции орденов Российской империи XVIII—XIX вв. в собрании Государственного Исторического музея.



2004 Standard Catalog of World Coins. 1901 — Present. 1980.00 руб. Новый каталог издательства Краузе. Почти 49000 изображений монет. Монеты выпуска с 1901 года по настоящее время.



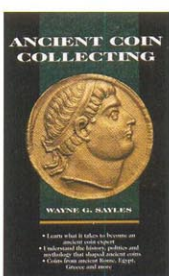
Standard Catalog of World Coins, 1701-1800. На англ. яз., 2500.00 руб. Последние цены на монеты всего мира 1701-1800 удобно упорядочены по странам, состоянию монет. Каталог содержит более двадцати тысяч фотографий.



Эльвира Самецкая. Советский агитационный фарфор. 2004 г., 2900.00 руб. Впервые сделана попытка систематизировать и структурировать огромный материал по этой интереснейшей теме. При подготовке книги в качестве иллюстративной базы была использована коллекция Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, а также предметы из частных собраний и антикварных магазинов.



Standard Catalog of World Paper Money, Modern Issues 1961-Date. Volume Three. 8th Edition. 902.00 руб. Новое, 8-ое издание самого известного справочника по бумажным деньгам всего мира.

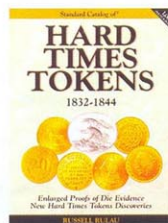


Wayne G. Sayles. «Ancient Coin Collecting». Коллекционирование античных монет. В 6 частях. На англ. яз., 198 с., илл., переплет, суперобложка. Издательство Краузе. Цена каждой части: 710.00 руб.

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, государства Средней Азии, еврейские, арабские, Монголии и т.д. Сотни высококачественных иллюстраций, воспроизводящих описываемые монеты. Ареалы хождения, чтение легенды, спички городов, в которых выпускались монеты, вес, размеры, степень резкости, библиография.



Р.В.Николаев. Денги. 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.



Standard Catalog of Hard Times Tokens 1832-1844. Издательство Краузе. На английском языке. 2001 г., 224 с., 1000 иллюстраций. 900 р. *Enlarged Proofs of Die Evidence. New Hard Times Tokens Discoveries.*

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

В Центральном доме антиквара по адресу: Театральный проезд, д.5, стр.1 (в здании магазина «Детский мир»), тел. (095) 781-08-11, книги можно приобрести **по ценам издательства.**

Ордена Королевства Саксония

Один из самых увлекательных разделов фалеристики — ордена германских государств. На протяжении всей своей истории германские государства постоянно изменяли границы, и получалось, что награды одного входили в наградную систему соседей или несколько мелких государств учреждали совместные награды.

Одно из старейших немецких государств — курфюршество Саксония — в 1485 году подверглось разделу, в результате чего появились две ветви династии Веттин — Альбертинская и Эрнестинская. В 1805 году Альбертинская линия получила королевский сан. В 1815 году за союз с Наполеоном королевство лишилось значительной части своих владений, однако Саксония так и осталась королевством вплоть до 1918 года.

Достаточно высокий статус королевских орденов Саксонии подтверждает и тот факт, что многие высшие офицеры Третьего рейха с гордостью носили их на своих мундирах рядом с орденами Пруссии.

Королевский дом Саксонии официально учредил шесть орденов, причем два из них — орден Сидонии и орден Марии-Анны — предназначались исключительно для женщин.

Старейшим из саксонских орденов считается учрежденный 7 октября 1736 года военный орден Св.Генриха. Его учредил король Польский и курфюрст Саксонский Фридрих Август III по случаю своего сорокалетия. Крест имел единственную степень, им награждали за выдающиеся подвиги на поле боя.

До 1768 года орден был польско-саксонским, его крест украшали польские белые орлы. 23 декабря 1829 года он был разделен на 3 класса: Большой крест, Крест командора и Крест рыцаря; кроме того, была учреждена золотая медаль ордена.

Знак ордена 1-го класса представляет собой золотой восьмиконечный крест, стороны которого окантованы белой эмалью. Между сторонами креста помещены изображения геральдических саксонских корон, покрытых зеленой эмалью. Крест увенчан золотой королевской короной. В центре креста, в круге, помещен цветной эмалевый медальон с портретом святого Генриха. Вокруг медальона, на синем эмалевом фоне, — надпись: «FRIDR AUG D G REX SAX INSTAURAVIT» («ФРИДРИХ АВГУСТ МИЛОСТЬЮ БОЖЬЕЙ КОРОЛЬ САКСОНИИ»). На оборотной стороне креста, в круглом медальоне, помещен герб Саксонии — наклоненная Рутовья корона на фоне черно-желтых полос. Вокруг медальона — девиз ордена: «VIRTUTI IN BELLO» («ДОБЛЕСТИ В ВОЙНЕ»). Орден носился на плечевой ленте голубого цвета с узкими желтыми полосками по краям.



Варианты Большого креста ордена Св.Генриха.

Кроме креста орден 1-го класса имел нагрудную звезду. Звезда — восьмиконечная, из позолоченного серебра. В центре ее — круглый медальон с портретом святого Генриха в окружении девиза ордена.

Знаки ордена 2-го и 3-го классов отличались от ордена 1-го класса лишь размером и способом ношения. Орден 2-го класса предписывалось носить на шейной ленте, а 3-го — на орденской ленте на левой стороне груди.

Стоит отметить, что до 1807 года все эти знаки изготавливались из золота, позже знаки 3-го класса стали делать из позолоченного серебра, знаки 1-го и 2-го классов — полыми внутри, что позволяло экономить золото. Эти знаки очень легко отличить от ранних вариантов ордена, так как они гораздо легче, а на гурте ясно виден шов от соединения двух частей креста.

Медаль ордена — круглая, золотая. На лицевой стороне изображен бюст Фридриха Августа. По кругу идет надпись: «FRIDERICH AUGUST KOENIG VON SACHSEN» («ФРИДРИХ АВГУСТ КОРОЛЬ САКСОНИИ»). На оборотной стороне медали — герб Саксонии, вокруг него — девиз ордена.

Первоначально медаль оттаивали из золота, однако позже его заменили сначала на позолоченное серебро, а затем — и на позолоченную бронзу.

На аукционах появляются в основном ордена образца 1807—1918 годов. Цена по каталогу HERMANN HISTORICA: \$5 500—7 000 — за знаки Большого креста, \$3 500—4 000 — за знаки Креста командора и \$900—1 800 — за знаки Креста рыцаря. Такой разброс цен зависит от состояния ордена, наличия оригинальной ленты и документов о награждении.

Цены на медаль ордена колеблются: от \$2 500 — за золотые, до \$800 — из серебра или бронзы. Стоит отметить, что бронзовые медали встречаются значительно реже серебряных.

Военный орден Св.Генриха, хотя и считался вторым по значению орденом Королевства Саксония, в отличие от других орденов Саксонии был приравнен к боевым наградам фашистской Германии. Об этом свидетельству-



Варианты Креста командора ордена Св.Генриха.



Рыцарский крест ордена Св.Генриха.

Золотая медаль ордена Св.Генриха.



Выписка из личного дела, выданная в 1939 году капитану Паулу Карлу Хельмштру о том, что он 9 ноября 1918 года награжден боевым орденом Св.Генриха 2-го класса.



1. Знак ордена Рутовой короны.
2. Варианты звезды ордена Рутовой короны с бриллиантами и без.
3. Рыцарский крест ордена заслуг 1-го класса.
4. Крест заслуг 1815 г.

ют сохранившиеся выписки из личных дел офицеров вермахта.

О высоком статусе ордена говорит и тот факт, что в период Первой мировой войны орденом различных степеней было награждено не более 200 человек.

Высшей наградой Королевства Саксония стал учрежденный 20 июля 1807 года орден Рутовой короны. Король Фридрих Август учредил его для высших чиновников королевства и глав иностранных государств в качестве награды за заслуги перед королевским домом.

Знак ордена представлял собой золотой, восьмиконечный крест, покрытый голубой эмалью. Стороны креста были окаймлены белыми эмалевыми полосами. Между сторо-

нами креста помещались золотые изображения Рутовой короны (этой короной Наполеон Бонапарт короновал Фридриха Августа, когда Саксония получила статус королевства). В центре креста, в белом эмалевом медальоне, помещены инициалы «F A» (Фридрих Август), окруженные орнаментом из зубцов короны, покрытых зеленой эмалью.

На оборотной стороне креста, в медальоне, в три строки помещен девиз ордена — «PROVIDENTIAE MEMOR» («ПАМЯТЯ О ПРОВИДЕНИИ»).

Звезда ордена — серебрянная, восьмиконечная. В центре ее, в круглом медальоне, — девиз ордена в окружении орнамента из зубцов короны, покрытых зеленой эмалью. Звезда выполнена в технике «алмазная грань», кроме того, для глав иностранных государств изготавливали звезды ордена, украшенные бриллиантами.

На европейских аукционах орден Рутовой короны появляется довольно редко и стоит от \$3 000; в случае, если он продается в комплекте со звездой, в оригинальной упаковке и с «родной» лентой, цена может достигать до \$10 000.

Третий по старшинству саксонский орден — орден Заслуг — был учрежден 7 июня 1815 года как награда за гражданские заслуги. С 1866 года им стали награждать и за военные отличия, при этом к знакам ордена добавлялась изображение мечей. Орден имел 4 степени (Большой крест, Крест командора, Рыцарский крест 1-го класса, Рыцарский крест 2-го класса) и Крест заслуг.



Крест заслуг.

1-я и 2-я степени ордена имели звезду. Знак ордена 1-й степени носили на плечевой ленте белого цвета с зелеными полосками по краям. Знаки ордена 2-й и 3-й степеней носили на шейной ленте, знак 4-й степени и Крест заслуг — на орденской ленте, на левой стороне груди.

Знак ордена 1-й степени — это золотой восьмиконечный крест, покрытый белой эмалью, увенчанный золотой королевской короной. Между сторонами креста — геральдические изображения саксонской короны. В центре креста, в круглом медальоне, на белом эмалевом фоне изображен герб Саксонии. Вокруг герба — надпись: «FRIEDRICH AUGUST K. V. SACHSEN D 7 JUN 1815» («ФРИДРИХ АВГУСТ КОРОЛЬ САКСОНИИ УЧРЕДИЛ 7 ИЮНЯ 1815»).

На оборотной стороне ордена, в венке из дубовых листьев, — надпись: «FÜR VERDIENST UND TREUE» («ЗА СЛУЖБУ И ВЕРНОСТЬ»).

Звезда ордена — серебряная, восьмиконечная. В центре, в венке из дубовых листьев, помещен круглый медальон с надписью: «FÜR VERDIENST UND TREUE» («ЗА СЛУЖБУ И ВЕРНОСТЬ»).

Встречаются варианты креста и звезды 1-й степени с миниатюрным изображением красного креста на верхнем луче. Такие знаки, изготовленные для награждения высокопоставленных сановников Швейцарии, сегодня являются настоящим раритетом.

Знак 2-й степени идентичен знаку 1-й степени, но меньшего размера.



Звезда Большого креста ордена Альбрехта Мужественного.
Справа — знак ордена Альбрехта Мужественного.



Первоначально кресты 1-й и 2-й степеней изготавливали из золота, но к концу Первой мировой войны золото заменили на позолоченное серебро.

Знак ордена 3-й степени идентичен знаку 2-й степени, но крест не увенчан короной, а сам знак — из позолоченного серебра.

Знак ордена 4-й степени идентичен знаку ордена 3-й степени, но между сторонами креста нет изображений саксонской короны.

Крест заслуг идентичен знаку ордена 4-й степени, но без эмалевого покрытия. До 1866 года Крест заслуг был позолоченным, а центральный медальон — покрыт эмалью.



Варианты Креста командора.



Рыцарский крест 1-го класса с короной и мечами.



Варианты Рыцарского креста 1-го класса с мечами и без мечей.

С 1866 года его изготавливали из серебра без позолоты и эмалевого покрытия.

На европейских аукционах, как правило, устанавливаются следующие цены: Большой крест — \$3 500—6 000, Крест командора — \$2 000—3 000, Рыцарский крест 1-го класса — \$600—900, Рыцарский крест 2-го класса — \$250—300, Крест заслуг — \$180—200.

Четвертым орденом Саксонии стал учрежденный 31 декабря 1850 года орден Альбрехта Мужественного.

Он был учрежден в честь основателя Альбертинской линии Альбрехта I Мужественного — как награда за заслуги перед королевской фамилией. С 1866 года на ордене за военные заслуги стали добавлять изображения мечей. При этом, если награда была заслужена на поле боя, то мечи располагались между сторонами креста или под центральным медальоном звезды. Если орденом награждали за военные заслуги, проявленные не на поле боя, то мечи помещались над крестом или на верхнем луче звезды.

Орден подразделялся на 4 степени (Большой крест, Крест командора, Рыцарский крест 1-го класса, Рыцарский крест 2-го класса) и медаль ордена в 2-х степенях (золотая и серебряная).

Знак ордена 1-й степени носили на плечевой ленте зеленого цвета с широкими белыми полосами по краям. Знак ордена 2-й степени носил на шейной ленте, знаки 3-й и 4-й степеней, а также медаль ордена — на орденской ленте, на левой стороне груди. 1-я и 2-я степени ордена имели звезду.

Знак ордена 1-й степени представляет собой увенчанный королевской короной золотой четырехсторонний крест с расширяющимися на концах сторонами. Нижняя сторона креста удлинена. Стороны креста покрыты белой эмалью. Между ними помещен вензель из дубовых листьев, покрытый зеленой эмалью.

В центре креста, в круглом медальоне, изображен золотой бюст Альбрехта I на белом эмалевом фоне. Медальон окружен надписью на синем эмалевом фоне: «ALBERTUS ANIMOSUS» («АЛЬБРЕХТ МУЖЕСТВЕННЫЙ»).

На оборотной стороне креста, в центре медальона, — герб Саксонии, а на синем эмалевом фоне — золотой растительный орнамент и дата: «1850» (год основания ордена).

Звезда ордена — серебряная, восьмиконечная. В центре нее расположен круглый медальон с изображением золотого бюста Альбрехта I на белом эмалевом фоне и надписью на синем эмалевом фоне: «ALBERTUS ANIMOSUS».

Знак ордена 2-й степени аналогичен знаку ордена 1-й степени, но меньшего размера. Звезда ордена 2-й степени — серебряная, четырехконечная. В центре — круглый медальон, аналогичный медальону на звезде 1-й степени.

Знак ордена 3-й степени был аналогичен знаку ордена 2-й степени, но не имел короны, изготавливали его из серебра.

В годы Первой мировой войны к знаку Рыцарского креста 1-го класса за особые заслуги в качестве особой королевской милости стали добавлять изображение короны.

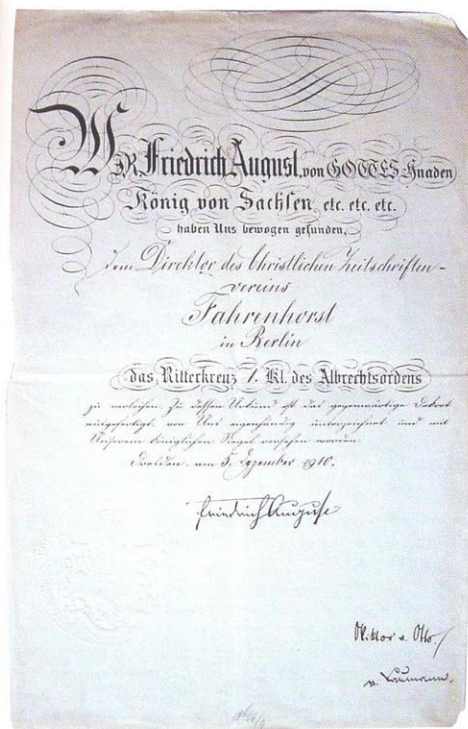
Знак ордена 4-й степени аналогичен знаку 3-й степени, но между сторонами креста нет венка из дубовых листьев.

Медаль ордена — овальная, из золота или серебра, в зависимости от степени. В центре медали — изображение Альбрехта I в окружении надписи «ALBERTUS ANIMOSUS» («Альбрехт Мужественный»). На оборотной стороне, на фоне растительного орнамента, изображен королевский вензель.

В период после 1911 года медаль ордена была заменена Крестом заслуг, ко-



Рыцарский крест 2-го класса.



Свидетельство о награждении Рыцарским крестом 1-го класса. 1910 г.

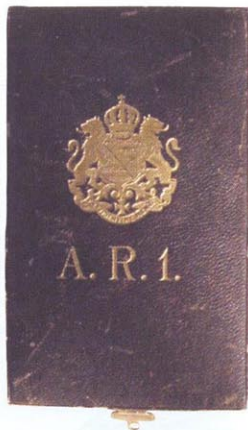
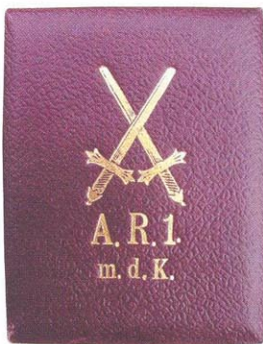
который был аналогичен знаку ордена 4-й степени, но без эмалевого покрытия.

На аукционах орден Альбрехта Мужественного оценивается так: Большой крест — \$3 000—6 000, Крест командора — \$2 500—4 000, Рыцарский крест 1-го класса — \$500—900, Рыцарский крест 2-го класса — \$200—400, золотая медаль — \$2 000—2 500, серебряная медаль — \$600—650, Крест заслуг — \$200—250.

На стоимость влияют: состояние ордена, наличие «родной» ленты, орденской коробочки и свидетельства о награждении.

Высокая цена на медали ордена обусловлена тем, что за все время, пока они существовали, их было отчеканено не более 100 золотых и около 500 серебряных.

Пятый саксонский орден — орден Сидонии — был учрежден 31 декабря 1870 года королем Иоанном. Это была награда исключительно для женщин. Орден был назван в честь родоначальницы Альбертинской линии — герцогини Сидонии, ботемской принцессы, ставшей супругой герцога Альбрехта. У ордена не было ленты, и он фигурной булавкой крепился к корсету или лифу платья.



Варианты коробок Рыцарского креста 1-го класса с мечами и без мечей.

Знак ордена представлял собой золотой Мальтийский крест, покрытый белой эмалью. В центре — круглый медальон, окруженный орнаментом из золотых трилистников. В медальоне, на белом эмалевом фоне, — золотое изображение герцогини Сидонии. Вокруг медальона, на синем эмалевом фоне, надпись: «SIDONI». В верхней части креста, в золотом венке, увенчанном короной, была изображена литера «S».

На оборотной стороне креста, в центре медальона, — герб Саксонии на белом фоне и дата: «1870» (год учреждения ордена) в окружении растительного орнамента. Орден Сидонии оценивается в \$5 500—6 000.

Последним, шестым орденом Королевства Саксония стал учрежденный 15 мая 1906 года орден Марии-Анны. Его учредил король Фридрих Август III в честь своей матери — королевы Марии-Анны.

Орден подразделялся на три степени и Крест заслуг.



Серебряная медаль.



Орден Марии-Анны 1-й степени.



Орден Саксонии.



Орден Марии-Анны 2-й степени.

на концах. Стороны креста покрыты темно-синей эмалью, венчает его золотая королевская корона. В центре — круглый медальон с золотым изображением королевы Марии-Анны. Медальон окружен золотым растительным орнаментом на белом эмалевом фоне. На оборотной стороне креста, в центре медальона, помещены инициалы королевы — «М А».

Знак ордена 2-й степени идентичен знаку ордена 1-й степени, но над крестом нет короны.

Знак ордена 3-й степени идентичен знаку ордена 2-й степени, но изготовлен из серебра, и вокруг центрального медальона нет растительного орнамента.

Крест заслуг идентичен знаку ордена 3-й степени, но без эмалевого покрытия.

Цена ордена Марии-Анны 1-й степени — \$5 000—5 500, 2-й степени — \$1 200—1 600, 3-й степени — \$900—950, Крест заслуг — \$1 000.

Необходимо отметить, что все ордена Королевства Саксония были изготовлены на очень высоком художественном уровне и могут украсить любую коллекцию.

Знаки ордена и Крест заслуг носили на голубой ленте с белой каймой.

Знак ордена 1-й степени — золотой четырехсторонний крест с расширяющимися сторонами, вогнутыми

Алексей ДЕДНЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.



Орден Марии-Анны 3-й степени.



Крест заслуг ордена Марии-Анны.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

в Государственном Историческом музее
(Красная площадь, 1/2)

представляют выставку

Светопись настроения

Творческое наследие фотографа Н.А.Петрова
12 марта — 31 мая 2004 года

На протяжении второй половины XIX столетия основным критерием в оценке фотографического произведения считалась степень сходства объекта съемки со снимком. Это было естественно в эпоху расцвета реализма в изобразительном искусстве, на которое изначально ориентировались фотографы.

Присущая фотографической природе документальность признавалась главенствующим качеством светописи. К началу прошлого века усовершенствования в области техники заметно облегчили процесс съемки и печати. Светопись стала доступным видом творчества и прибыльным ремеслом, позволяющим удовлетворять широкий спрос на фотографическую продукцию. Возникновение огромной армии фотографов, не обремененных задачами художественного порядка и относящихся к созданию фотографического произведения как к процессу, зависящему исключительно от техники, не могло не сказаться на качестве создаваемых работ.

В противовес сложившейся ситуации на рубеже XIX—XX веков в художественной светописи возникло новое направление, получившее название «пикториализм».

Пикториалисты, отдавая дань документальной природе фотографии, считали это свойство полезным лишь в определенных случаях. Фотографический снимок, копирующий действительность, по их мнению, оставался всего лишь «протоколом», а человек, зафиксировавший только то, что видела в момент съемки его «мертвая камера», не мог называться художником.

Задача фотографов нового направления заключалась в создании произведения, наполненного содержанием и настроением, заставляющего зрителя сопереживать и сочувствовать.

В новом направлении успешно работали многие фотографы. Среди них бесспорным лидером являлся Н.А.Петров.

Творчество этого мастера отражает основные идеи пикториалистов: камерный характер произведений, простота, естественность и особая пластика рисунка, мягкое освещение, передача общего настроения запечатленного на снимке сюжета. Снимок, по его мнению, должен был отражать душевное состояние модели. Кроме того, в каждом фотографическом произведении автору необходимо было проявить свою индивидуальность, свой эстетический вкус, свое отношение к происходящему перед камерой действию.

В 1900—1910-е годы отечественная и западная фотографическая общественность признавала Петрова ведущим мастером русской художественной светописи. Сегодня мы смело говорим о том, что он — один из выдающихся фотографов прошедшего столетия в целом.

На выставке представлены работы из семейного архива Ольги Ивановны Шмальгаузен, племянницы фотографа. Сохраненная ею коллекция бесценна для русской художественной культуры.

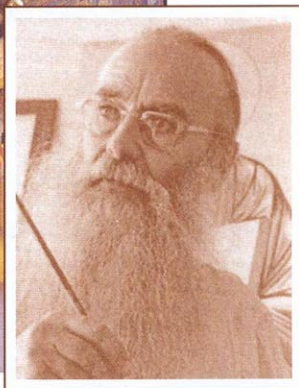
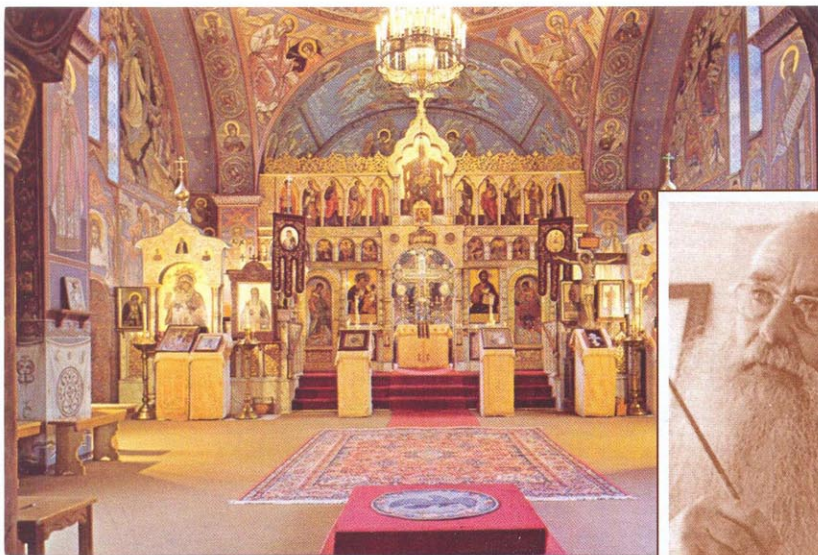
В государственных и частных собраниях фотографий сохранились лишь отдельные экземпляры произведений Петрова. Можно сказать, что об этом выдающемся мастере знали в основном по работам, опубликованным в периодической печати начала XX столетия.

Предлагая Вашему вниманию выставку «Светопись настроения», мы восполняем этот пробел и предлагаем оценить высокую степень мастерства этого фотохудожника.

Концепция: Татьяна Сабурова. Дизайн: Сергей Теплов.



Открытки архимандрита Киприана



Жизнь архимандрита Киприана была посвящена развитию и укоренению в странах русского рассеяния древнерусской канонической школы иконописи. Он расписал 14 храмов, написал множество картин, создал 78 рисунков для открыток и рисунки для складных карточек...

«**К**ирил Дмитриевич Пыжов — в монашестве архимандрит Киприан — родился в Санкт-Петербурге 7(20) января 1904 года. Вскоре его отец, Дмитрий Михайлович Пыжов, был назначен земским начальником в Бежецком уезде Тверской губернии. Там в 1912 году умерла мать Кирилла, Александра Константиновна Стринская. Она была художницей, окончившей Московское училище живописи и ваяния, работала в студиях Маковского, Поленова, Перова и других», — пишет В.Д. Дуваальдер в предисловии к каталогу выставки работ архимандрита Киприана, проходившей в 1988—1989 годах в Джорданвилле (США).

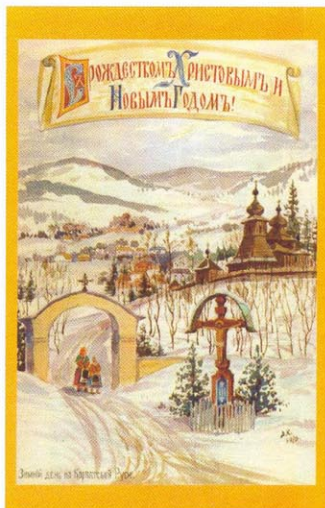
«Кирилл, пятнадцати лет от роду, был принят в Белую армию. Вместе с Белой армией он отступал до Симферополя, откуда эвакуировался в Константинополь. Потом были Галлиполи и Болгария, где Кирилл Дмитриевич окончил Александровское военное училище», — продолжает инок Всеволод рассказ о дальнейшей жизни архимандрита Киприана.

Оказавшись затем в Париже, К.Д. Пыжов занимался в школе живописи, расписал один из престижных ресторанов Монматра, участвовал в создании декора-

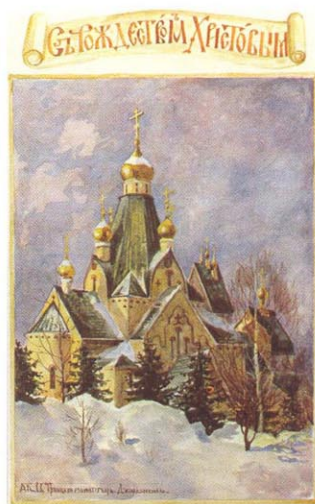
*Иконостас Троицкого собора,
расписанный о. Киприаном с учениками.*



Углем. Церковь на хроби. «А.К.1975».



Зимний день на карпатской Руси. «А.К.1975».



Св. Троицкий монастырь. Джорданвилль. «А.К.».

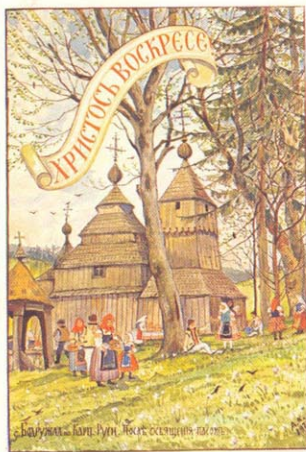
ций для фильма «Дон Кихот», в котором главную роль играл Ф.И.Шаляпин. В Ницце он познакомился с отцом Александром Ельчаниновым и у матушки Тамары стал брать свои первые уроки иконописи. Летом 1932 года Константин Дмитриевич познакомился с иеромонахом Саввой (Струве) из монастыря во Владимирове (Ladomirova) на Пряшевской Руси (Словакия) и решил отправиться туда, ведь там, как он сказал, «хоть и Карпатская, но все же Русь».

Ему как послушнику доверили расписывать монастырский храм, и начинающий иконописец достойно справился с этой задачей. «Осенью 1933 года архимандрит Виталий постриг послушника Кирилла в рясофор с наречением имени в честь святителя Киприана — митрополита Киевского», — свидетельствует далее инок Всеволод. В годы войны монахи вынуждены были уехать в Берлин, а после ее окончания, в 1946 году, они переехали в джорданвилльский монастырь (США). В 1950 году отец Киприан со своими учениками, ныне архиепископом Алипием и другими, расписали новопостроенный каменный собор Свято-Троицкого монастыря в Джорданвилле. «Кроме них, отец Киприан оказал прямое или косвенное влияние на множество других иконописцев (...). Жизнь отца Киприана была посвящена развитию и укоренению в странах русского рассеяния древнерусской канонической школы иконописи», — пишет инок Всеволод в некрологе. Скончался отец Киприан в Свято-Троицком монастыре 2 апреля 2001 года и похоронен в усыпальнице за алтарем главного монастырского собора.

За свою жизнь архимандрит Киприан расписал 14 храмов, написал множество картин, которые были представлены на выставке, проходившей в Свято-Тро-

Рождество Христово. «И.К.».





С.Бодружал на картинской Руси. «А.К.1970».



Пасха. Без подписи.

ишком монастыре с 4 сентября 1988 года по 1 декабря 1989 года. Кроме этого, он создал 78 рисунков для открыток и рисунки для складных карточек.

Первые три пасхальные открытки были выпущены издательством Свято-Троицкого монастыря в начале 1954 года. Они были с закругленными углами, без подписи автора и имели номера — 91124, 91125 и 91126. В конце 1954 года появились две рождественские открытки: № 95210 — без подписи автора и № 95211 с инициалами «И.К.», и еще одна пасхальная с № 95212. Все они были также с закругленными углами, тираж их составлял по 3 000 экземпляров каждого номера. В том же году дополнительно было отпечатано еще 3 000 экземпляров № 95212, отличающихся от первого тиража более красным оттенком рисунка, что можно определить только путем сравнения.

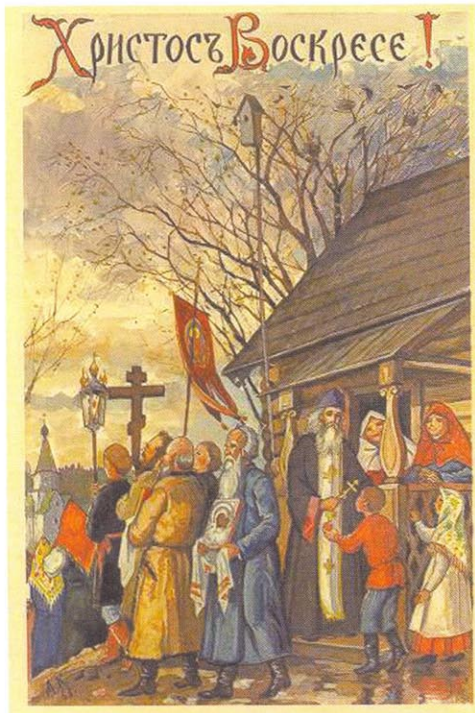
В начале 1955 года были выпущены две пасхальные открытки с одинаковым номером — 91125: на одной — изображение служки с артосом в руках, на другой есть надпись — «Пасхальный день в Малороссии». Одна открытка была без подписи автора, на другой стояли инициалы «И.К.». В конце того же года вышли в свет еще одна рождественская — № 26321-В и две пасхальные открытки — № 26322-В (Святой источник в Джорданвилле на берегу несуществующей реки) и № 26323-В (рисунок повторял рисунок открытки № 91124, но без изображения мальчика).

В следующем, 1956 году была выпущена только одна рождественская открытка без подписи автора с изображением горящей свечи, книги с текстом тропаря на фоне храма, напоминающего Свято-Троицкий собор в Джорданвилле, и деревянных двухэтажных домов. Об успехе этой открытки говорит тот факт, что она была пиратски переиздана в 1958 году Маргьяновым в Нью-Йорке под № YL—10103, а позже, в 1998 году, — монастырским издательством, в континентальном размере без номера.

После возведения игумена Киприана в сан архимандрита в 1960 году на открытках, но не на всех, он начал ставить инициалы «А.К.», а с 1962 года — указывать и год.

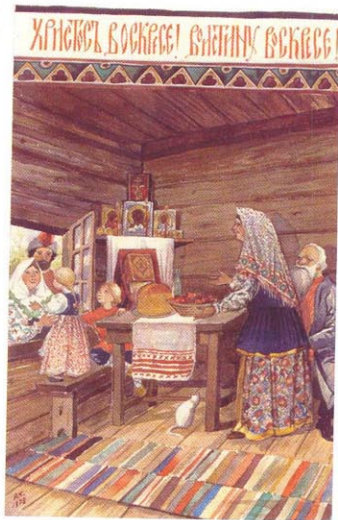
На пасхальной открытке 1963 года архимандрит Киприан изобразил, по его словам, крестный ход таким, каким он должен быть, а не таким, каким его изобразил художник Перов. В 1970 году были переизданы две пасхальные открытки под двойными номерами — (74624)7.Е.С. и (27009)8.Е.С. — и одна рождественская — (3776)10.Е.С., выпущенная дважды.

Пасха. Крестный ход «А.К.1963».

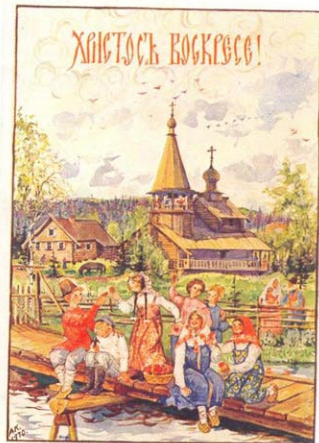


Отличить их можно, только сравнив оттенки желтого цвета. Третье издание этой открытки — континентального размера и без номера — состоялось в 1998 году.

Архимандрит Киприан до конца своей жизни любил Подкарпатскую Русь, где он был пострижен и начал трудиться как иконописец. Ей он посвятил свои замечательные открытки. Первые две были изданы в 1970 году: «с.Бодружда на Карпатской Руси. Послѣ освященія Пасоць» (второй выпуск слегка отличался расцветкой) и «Зимний день на Карпатской Руси» с типичным для нее придорожным распятием. В 1976 году была выпущена открытка с надписью: «Колядники на Карпатской Руси». На двух других открытках: 1978 года — № 51258-D и 1979 года — № 56879-D — изображены храмы псковского стиля.



Пасха. «А.К.1973».



Пасха. «А.К.1970».

Любимой темой художника была и Свято-Троицкий собор в Джорданвилле. Он изображен на открытках: 1962 года — № 55597, 1974 года — № 17209-B, 1976 года — № 37215-D, 1979 года — № 56881-D, 1983 года — № 81234-D, 1991 года — «Pascha» и на рождественской открытке 1998 года (по рисунку 1968 года) континентального размера. Изображение собора служит также фоном на трижды изданной открытке 1956 года — № 95211 и на открытке 1962 года — № 55598-B.

Здесь сказано лишь о небольшой части открыток, выпущенных издательством Свято-Троицкого монастыря по рисункам архимандрита Киприана. Все его наследство требует углубленного исследования.

Ростислав ПОЛЧАНИНОВ, США

Иллюстрации предоставлены автором и В.В.Петраковым



Пасхальное утро на севере Руси. «А.К.1974».

Опубликованная в журнале «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 6(8) за 2003 год статья об открытках ротмистра Константина Подушкина вызвала живой интерес читателей, поскольку познакомила с новыми сторонами художественного творчества русского зарубежья XX века. Эту тему продолжил известный филокартист, автор более 2 000 статей о коллекционировании Ростислав Владимирович Полчанинов, проживающий ныне в Нью-Йорке.

С 1970 года вначале в одиночку, а с 1998 года — с соредактором М.Юшпом он выпускает и рассылает по подписке «Зарубежную летопись изобразительного искусства», полностью посвященную филокартии. Многие годы «Новое русское слово» регулярно публикует в «Уголке коллекционера» зарисовки, статьи и исследования Р.В.Полчанинова по многим видам коллекционирования. С падением «железного занавеса» Ростислав Владимирович — неизменный и неустанный даритель, отправляющий из-за океана по почте и с «оказией» посылки и бандероли с собранными им различными материалами в российские архивные и библиотечные хранилища. И хотя порой не обходилось без «пиратских» проделок наших сограждан и связанных с этим разочарований, Ростислав Владимирович, уроженец Новочеркасска, надеется, что его труды пойдут на пользу России. Нам тоже хочется верить — многолетняя деятельность Р.В.Полчанинова будет адекватно оценена на его родине. Надо отметить, что он не просто собиратель, а прежде всего — исследователь, старающийся систематизировать имеющиеся у него открытки, побольше узнать об их создателях и издателях.

Виктор ПЕТРАКОВ

Персидский модерн как дань традиции

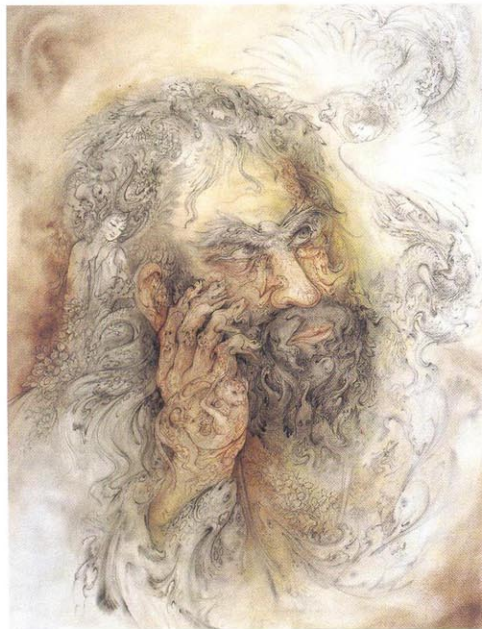
В последнее десятилетие у западных галерей и коллекционеров все больший интерес вызывают работы художников, живущих на периферии «европоцентричного» мира и исповедующих в своей творчестве принципы местной, этнической, «периферийной» эстетики.

Причин такого внимания к этническому искусству можно назвать несколько. С одной стороны — это ощущение, что европейская традиция исчерпана, разрушена «акционизмом» современного искусства. Соответственно, появляется потребность в новых художественных принципах и идеях, а они извлекаются из периферийных художественных традиций. С другой стороны, эти художественные традиции, чуждые европей-

ской эстетике, оказались, наконец, адаптированы к эстетическим воззрениям западного зрителя. К концу XX века синтез европейской и местной традиций стал причиной удивительных достижений мастеров живописи «периферийных» для Европы регионов, таких, как Таиланд, Китай, Иран, Турция. Их работы уже могут быть поняты европейским зрителем несмотря на то, что в них воплощаются иногда очень нетривиальные принципы местной традиционной эстетики. Поэтому можно уверенно прогнозировать быстрый рост интереса к «периферийной» живописи, коллекционирование которой уже сейчас стало определяющим фактором западного рынка современного искусства.

В конце 1930-х годов на волне национального возрождения неожиданное развитие получила традиционная персидская миниатюра, переживавшая до этого некоторый упадок. Мастера обращаются к истоку традиции и к ее лучшим образцам и вместе с тем привносят в свою живопись черты «магического реализма», характерного для искусства европейского модерна. Так возникла самобытная традиция «персидского модерна». Развивалась она в двух направлениях — возникают школы «исторической» живописи и живописи «философской». Мастера «исторического» стили со временем все больше перенимали европейские живописные приемы, сохраняя национальную самобытность лишь в сюжетах и костюмах, превращая свои картины в иллюстрации к классическим текстам. Как, например, Абуталиб Мугими. Мастера «философской» живописи, наоборот, обращались не столько к сюжетам, сколько к идеям старых персидских мастеров, совмещая «магический реализм» с идеей «мыслительного путешествия» в пространстве картины.

Махмуду Фаршчиняну удалось достичь того, что редко удается художникам с «периферии», — он одинаково известен как на Западе, так и у себя на родине. Его картины украшают крупнейшие западные музейные и частные коллекции, с ним написано несколько монографий, в Тегеране существует его музей. Уже сейчас цены на его ра-



«Сын человеческий». 1992 г.

Справа — «Становление». 1994 г.





«Дервиш-странник». 1992 г.

боты исключительно высоки, и можно ожидать, что в недалеком будущем он станет одним из наиболее ценных современных художников Востока.

Махмуд Фаршичян родился в 1929 году в Исфахане, в семье торговца коврами. Технике традиционной персидской живописи он учился у Ходжи Мирза-Аги Эмами и Исы Бахадури, а по окончании исфаханской высшей школы искусств некоторое время стажировался в Европе. По возвращению Фаршичян работал в Национальном институте искусств, впоследствии был избран директором Департамента национального искусства, преподавал в Тегеранском университете. У Фаршичяна было более 50 персональных выставок. В 2001 году в Тегеране основан музей, где выставлены его наиболее интересные работы, находящиеся на территории Ирана.

Феномен Фаршичяна интересен прежде всего тем, что персидский мастер смог открыть западный художественный рынок для работ своих соотечественников, работающих в стиле «персидского модерна». Вполне вероятно, что в недалеком будущем этот стиль окажет определенное влияние на развитие западной живописи, как, скажем, столетие назад это сделали работы мастеров японской гравюры. Анализ живописных принципов «персидского модерна», практически неизвестного российскому собирателю, поможет понять причину столь неожиданный всплеска интереса к этому направлению живописи.

Прежде всего нужно сказать о традиционной форме классической персидской живописи. Это книжная миниатюра, то есть украшение рукописи. И до XV века, насколько можно судить, в Иране не существовало понятия «картины» — то есть самостоятельного живописного произведения, обособленного от текста. В этом смысле традиционная персидская живопись представляет «зрительную» форму текста. Персидская миниатюра так же неразрывно связана с текстом, как каллиграфия связана с живописью на китайском свитке. Дорогие, богато иллюминированные рукописи создавались лучшими каллиграфами, а следовательно, и сам текст рукописи обладал живописным измерением. Существуют удивительные образцы персидской каллиграфии, когда текст имеет форму человеческого лица или животного, или корабля.

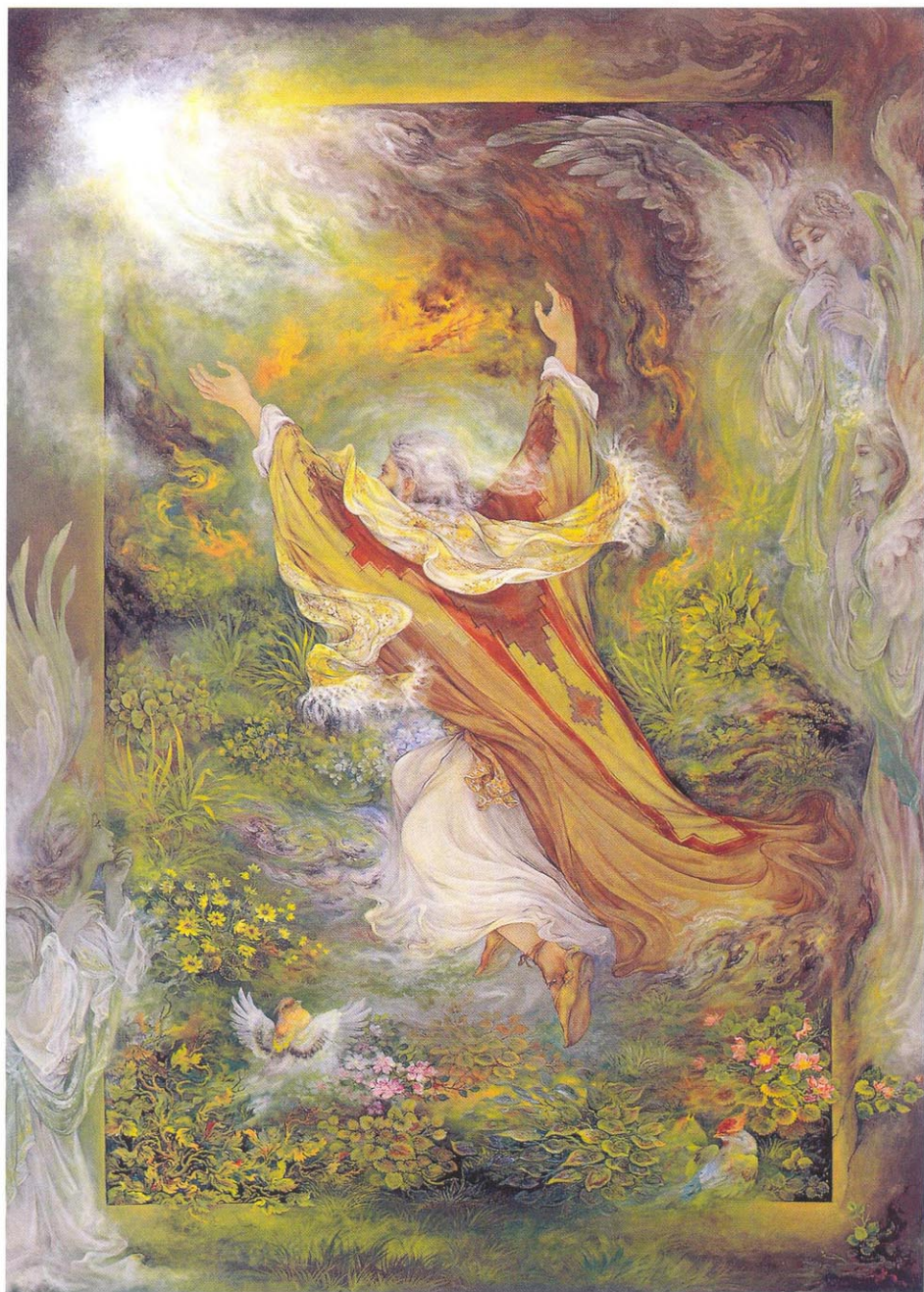
Традиционная персидская миниатюра, по сути, — иллюстрация к тому тексту, который украшает, но представляет иную, визуальную форму этого текста. Следовательно, интерпретация персидских миниатюр — дело не менее сложное, чем интерпретация самого текста рукописи.

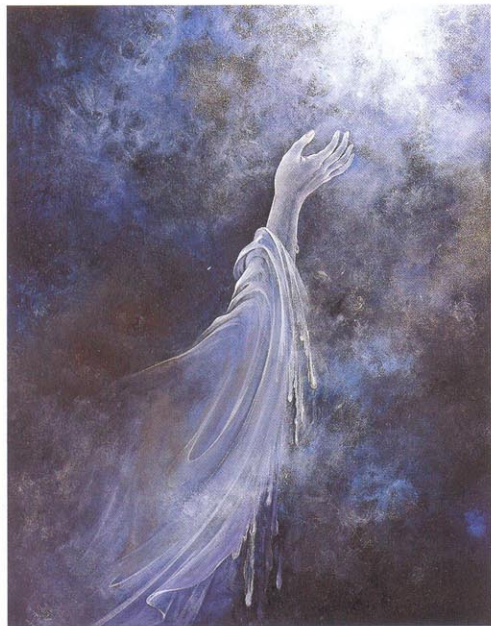
Ислам запрещает изображать человеческие фигуры. Этим, по-видимому, объясняется то огромное внимание, которое персидские мастера уделяли ландшафту, вписы-



«Седина». 1992 г.

Справа — «Пророк Ибрахим». 1994 г.





«Друга». 1994 г.

вая, впрочем, и человеческие фигуры в этот ландшафт. Влияние китайской живописной традиции на изображение природы в персидской миниатюре бесспорно. Учитывая это, нужно вместе с тем помнить, что для китайского художника изображаемый им пейзаж — прежде всего пространство для «мыслительного путешествия» и лишь затем — изображение. Вполне вероятно, что и персидские мастера-миниатюристы воспринимали создаваемое им живописное пространство как поле для «мыслительного путешествия», что еще больше отдаляет персидскую миниатюру от книжной иллюстрации в нашем, европейском понимании этого слова.

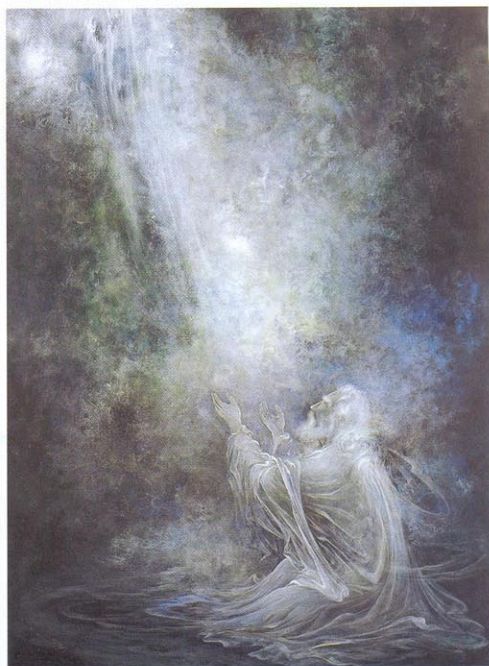
Наконец, необходимо учитывать еще один принцип традиционной персидской миниатюры, а именно — ее многоуровневость. То есть в пространстве одной миниатюры — целый ряд изобразительных плоскостей, или уровней. Мы видим поначалу единую композицию, но рассматривая ее внимательнее, обнаруживаем, что она состоит из множества самостоятельных элементов. Конечно, далеко не во всех персидских миниатюрах можно наблюдать этот эффект, но совершенно очевидно, что он рассматривался как один из базисных изобразительных принципов.

Фаршчиана и художников его школы не без основания можно назвать связующим звеном между европейской и иранской живописными традициями, но при этом необходимо помнить и о роли их предшественников. В XVI—XVII веках традиционная исламская живопись испытывала сильное воздействие иных живописных тради-

ций, в результате чего миниатюра начала видимым образом обособляться от письменного текста. В Иране в XVII веке уже появляются портреты, выполненные на европейский манер. А сегодня в работах мастеров «персидского модерна» изображение индивидуального человеческого лица, освобожденное, наконец, от традиционной условности, начинает играть принципиальную роль. Это в большой степени способствует адекватному восприятию картин западным зрителем.

Сюжеты картин Фаршчиана, на первый взгляд, восходят к классическим миниатюрам старых мастеров — охота, празднества в цветущем саду. В большинстве своем эти сюжеты, продолжая старую традицию, не являются иллюстрациями к какому-либо фрагменту текста, но несут в себе аллегорический смысл. Однако этот смысл у Фаршчиана создается не столько самим изображением, сколько стилем, манерой изображения. Философская основа работ Фаршчиана, как и сила их эстетического воздействия, коренится в весьма причудливом стиле изображения предметов.

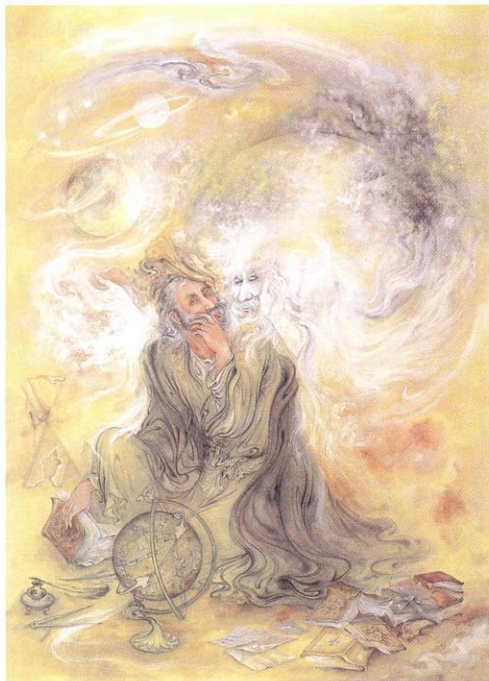
Объект у Фаршчиана практически никогда не имеет четкой формы. Для него живописное пространство — лишь текучая материя, которая содержит в себе множество возможных форм. Однако совокупность этих форм отнюдь не хаотична.



«Молитва». 1997 г.

Справа — «Очищение». 1989 г.





«Нашествование сердицу». 1988 г.

Фаршчиан изображает человека, сражающегося с драконом. Его дракон столь причудлив, что кажется, он состоит из элементов тел множества живых существ: в его теле змея превращается в тигра, тигр — в волка, волк оказывается коршуном, а человек, заносящий меч над этим животным хаосом, утопает в нем и теряет очертания. Стоит, однако, более внимательно всмотреться в картину, чтобы понять, что этот хаос, обретая форму, незаметно превращается в тело того самого человека, что сражается с ним, и в этот момент мы видим, что человек борется сам с собой, стремится победить свою животную природу. Перед нами аллегория, но не иллюстрация к философскому тексту, а сам текст, мысль, иллюстрируемая картиной. Картина Фаршчиана не просто иллюстрирует мысль, она рождает ее. Этим, возможно, и объясняется его популярность европейским зрителем — картина наполнена «скрытым смыслом», что привлекает к ней любителей «света с Востока», и этот смысл может быть доступен любому зрителю. Работы Фаршчиана и его школы привлекают множество коллекционеров.

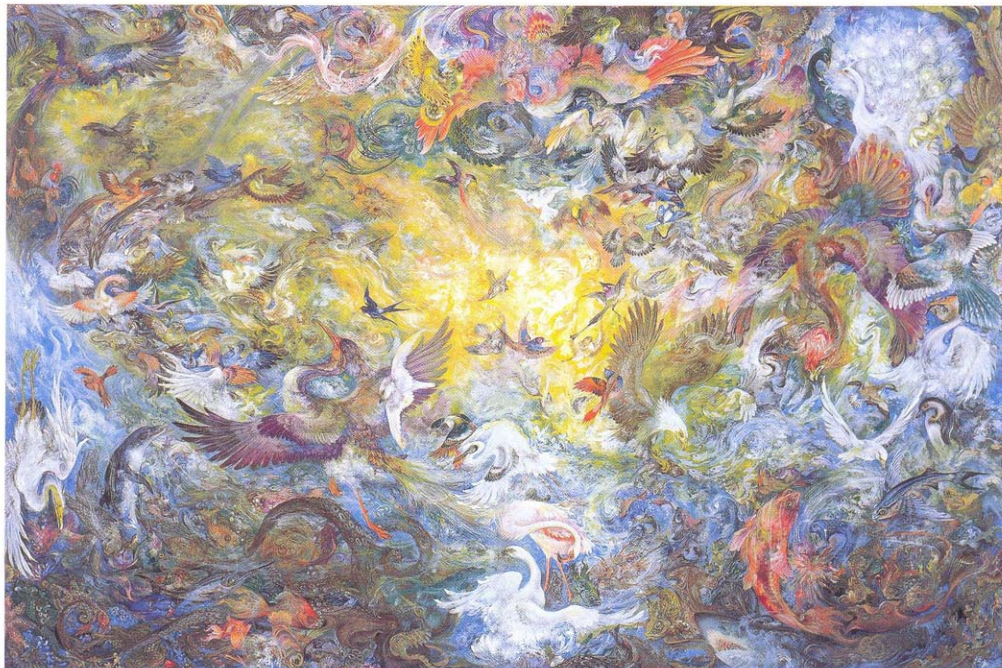
Борьба человеческого и животного в человеке — лишь одна грань текучего, вечно трансформирующегося живописного мира Фаршчиана. Перед нами картина «Пятый день творения», все пространство которой занято живыми существами — птицами, животными, рыбами. Одна форма перетекает в другую; не успев обрести черты, пти-

ца рождает своей формой множество других птиц и рыб, которые на глазах зрителя поднимаются из глубины картины, из причудливого хаоса красок и форм. Мы зримо присутствуем при творении форм всего живого. Интересная параллель к такому живописному приему Фаршчиана — знаменитые гравюры Эшера, все пространство которых занято трансформирующимися друг в друга образами. Конечно, нельзя исключать знакомство Фаршчиана с работами Эшера, однако использование этого приема, в целом достаточно редкого в европейской традиции, приближает картины персидского мастера к современному европейскому зрителю, неожиданным образом сближая две художественные традиции.

Основываясь на анализе его картин, можно утверждать, что основной сюжет Фаршчиана — это становление формы. Однако любопытны эксперименты персидского мастера и с цветом. Подобно всему, что составляет материю его живописи, цвет находится в непрерывном движении. Более того, цвета не просто перетекают — их движение видно глазу, оно всегда волнообразно, рельефно. Но есть у Фаршчиана и исключение из общего правила. На черном фоне тонкими белыми штрихами изображено множество фигур, в их руках книги. Кажется, что они ожесточенно спорят или же, не видя друг друга, пытаются движением своих тел передать опущение религиозного экстаза. И вдруг в самом центре картины в глаза бросается небольшое красное пятно — пламя горящей свечи.



«Опустошенный». 1972 г.



«Пятый день Творения». 1990 г.

От неожиданности, внезапности язык пламени колет глаз, заставляет вздрогнуть. Метафора огня разума, пробуждающего человека в смертной ночи, обретает плоть с наглядной, поразительной ясностью.

О лицах на картинах Фаршчиана стоит сказать особо. Просматривая его работы, зритель невольно чувствует однообразие — на его картинах встречаются только три типа лица. Однако в сравнении со многими современными персидскими художниками, так и не преодолевшими традиционного схематизма книжных миниатюр, лица Фаршчиана поразительно индивидуальны. Эти три лица — девушки, юноши и старца — бесспорно, обладают портретным сходством, это реальные человеческие лица. Два лица — юноши и старца — это Фаршчиан в молодости и в старости. Здесь мы уже вступаем во внутренний мир мастера, в сферу его личности. Однако одну параллель нельзя не провести: если посмотреть корпус рисунков Леонардо да Винчи, то в глаза бросятся три характерных лица, повторяющихся от рисунка к рисунку, — лица юноши, похожего на предполагаемые портреты Леонардо в молодости, старика, похожего на Данте, и молодой женщины.

Итак, Фаршчиан, реализуя традиционные идеи персидской философии, используя традиционные живописные приемы, тем не менее пристально всматривается и в европейскую живописную традицию. Он использует оптические эффекты Эшера и Арчимбольдо, заимствует импрессионистическую трактовку света, придает лицам на своих картинах легкость прирафаэлитских улыбок. Но при этом Фаршчиана нельзя назвать эклектиком — со-

единение различных живописных приемов, западных и традиционных, происходит удивительно органично, он не заимствует, но творчески развивает европейские достижения, прививая их к дереву персидской живописи.

Кирилл СЕРГЕЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Современная персидская живопись, выполненная в традиционном стиле, пользуется на западном антикварном рынке неизменным спросом. В странах со значительной иранской диаспорой можно найти галереи, где выставлена исключительно персидская живопись современных мастеров. В целом цена определяется не столько объективным качеством картины, сколько известностью имени. Так, работы Фаршчиана могут оцениваться в десятки тысяч долларов, в то время как картины его учеников, иногда лишь незначительно уступающие по качеству работам мастера, оцениваются всего в 1—2 тысячи долларов. Живопись же «средней руки» (по мнению галеристов) может оцениваться в 100—150 долларов. При этом есть шанс приобрести по такой цене работу действительно интересного, но практически неизвестного художника. В самом Иране цена на такие работы будет колебаться в пределах 40—70 долларов. На российский антикварный рынок современная персидская живопись почти не попадает из-за полного отсутствия к ней интереса. Впрочем, можно ожидать возникновения такого интереса как реакцию на состояние европейского рынка персидской живописи.

А.Б.

Пробный металлический жетон, выпущенный городским управлением г. Одесса в 1917 году, — разменная марка достоинством 5 копеек

В период Октябрьской революции и гражданской войны в стране ощущалась нехватка государственных денежных знаков.

На территории России некоторые местные органы власти стали выпускать металлические жетоны малыми тиражами или пробными чеками отдельных экземпляров.

Один из таких редких выпусков — пробный чекан разменных марок г. Одесса 1917 года достоинством 5 копеек, которые ранее не были включены в нумизматические каталоги.

Первый экземпляр разменной марки стал известен в 1983 году, когда его приобрел одесский коллекционер Виктор Корченев. Этот коллекционер известен не только по публикациям в отечественной и зарубежной периодической печати, но и как автор выпущенного им в Одессе в 1988 году сборника краеведческих очерков «О чем поведала медаль».

В 2000 году в издательстве LAOCOON NEW-YORK Виктор Корченев издал каталог «ОДЕССА В МЕДАЛЯХ, ЖЕТОНАХ, ЗНАКАХ», в котором дал описание и фотографию этого жетона (глава 215. Городская разменная монета. с. 142).

Второй экземпляр разменной марки приобрел я весной 1989 года в Московском обществе коллекционеров-нумизматов.



В декабре 1917 года Одесская городская дума приняла постановление о выпуске муниципальных (городских) денег. Коллекционерам известна серия бумажных разменных билетов городского управления Одессы 1917 года, состоящая из купюр в 3, 5, 10, 25 и 50 рублей (последние датированы 1918 годом), и серия разменных марок (типа почтовых) на тонком картоне номиналом 15, 20 и 50 копеек, которые не датированы, но в каталогах относятся тоже к 1917 году.

Можно предположить, что городское управление г. Одесса выпустило пробный тираж металлических разменных марок на латунных кружках достоинством 5 копеек, из которого сегодня известно всего 2 экземпляра.

Лицевая сторона: в центре — герб г. Одесса. Вокруг герба, по краю, надпись: «РАЗМЕННАЯ МАРКА г. ОДЕССА».

Оборотная сторона: в центре — надпись в две строки «5 коп.».

По краю жетона крутовая надпись: «ГОРОДСКОЕ УПРАВЛЕНИЕ 1917 г». Номинал — 5 копеек. Металл — латунь. Диаметр 25 мм, вес — 5,48 г. Гурт гладкий. Состояние XF. Редкость R5.

Евгений ФРОЛОВ

Странный «Гинденбург»

Казалось бы, что нового можно найти в наградах Третьего рейха? По германской фалеристике написаны сотни статей и множество книг, однако и здесь изредка попадаются интересные образцы.

Наиболее распространенная награда Германии — Гинденбургский крест. Он есть в любой коллекции германских наград и на рынке, пожалуй, дешевле всех других наград Третьего рейха. Но, бывает, такие вещи тоже способны преподнести сюрпризы. Летом 2003 года

в районе Севастополя был найден довольно интересный экземпляр Гинденбургского креста.

Первое, что бросилось в глаза, — крест, хотя и был из железа, но не был бронзирован, как обычно. Аверс его покрыт черной краской. Кроме того, сам крест несколько тоньше, чем обычный Гинденбургский крест. Однако самое интересное в находке — это лента. Несмотря на то, что лента практически сгнила, по ее остаткам с уверенностью можно судить о расцветке — она бело-черно-синяя вместо официально установленной для Гинденбургского креста — бело-черно-красной.

Было выдвинуто предположение, что подобные кресты изготавливала одна из небольших фирм, и предназначались они для награждения военнослужащих эстонской армии, воевавших на стороне Германской империи в период Первой мировой войны.

Если у читателей есть какая-либо информация об этих наградах или клейме фирмы-изготовителя, просим поделиться ею с редакцией журнала. Мы будем вам очень за это признательны.

Алексей ДЕДНЕВ



Медали художника Александра Шабанова

Диапазон творческих интересов медальера Александра Шабанова весьма разнообразен — это популярные темы спорта, театра, балета, природы. Коллекционеров работы художника привлекают прежде всего темы, что по ним можно судить о развитии медальерного искусства в советский период.

Диапазон творческих интересов медальера Александра Шабанова весьма разнообразен — это популярные темы спорта, театра, балета, природы. Его литые медали посвящены Ле Корбюзье, Вахтангову, Пикассо, Михаилу Фокину, Пушкину, Ивану Поддубному, Марату, Пьеру де Кубертену, Наде Рушевой, А.Д.Сахарову, Блоку, Дейнеке, Майе Плисецкой, Марине Неловой. Коллекционеров работы художника привлекают прежде всего тем, что по ним можно судить о развитии медальерного искусства в советский период.

Надо сказать, что выпущенные на монетных дворах по проектам А.Б.Шабанова (1937—1995) памятные медали свидетельствуют, насколько далеки были темы официальных заказов от работ, созданных им «для себя». Среди отчеканенных на



«За облаками» (лите 1971).

государственных предприятиях медальей А.Шабанова практически нет портретных произведений, посвященных конкретному деятелю истории или культуры, за исключением набора медалей и плакеток в честь Георгия Димитрова. Действительно, он не был сильным портретистом. Ему особенно удавались медали «на событие»: «Полярная экспедиция «Комсомольской правды» (ЛМД 1981), «Альпинисты СССР — покорители Эвереста» (ЛМД 1982), «50 лет Севморпути» (ЛМД 1982), «75 лет февральской революции» (ММД 1993), «100 лет выхода книги В.В.Докучаева «Русский Чернозем»

(ЛМД 1983), «Беспосадочный перелет В.Чкалова, Г.Байдукова, А.Белякова» (ЛМД 1983), «Отраслевая техническая конференция в Степногорске» (1984), «100 лет со дня основания журнала «Морской флот» (ЛМД 1986).



«100 лет выхода книги В.В.Докучаева «Русский Чернозем» (штамп ЛМД 1983).



«Отраслевая техническая конференция в Степногорске» (штамп 1984).



«100 лет со дня основания журнала «Морской флот»
(штамп ЛМД 1986).



«Беспосадный перелет В.Чукова, Г.Байдукова, А.Белякова»
(штамп ЛМД 1983).



«Дискоболка» (лишь 1970—1980-е гг.).

К каждому проекту этих медалей Шабанов старался подойти прежде всего нетривиально и с возможной долей юмора.

Тема спорта особенно выделяется среди литых авторских медалей скульптора. Она вообще была актуальной в 1970 — начале 1980-х годов. В связи с подготовкой к всемирной Олимпиаде в Москве и студентами художественных вузов, и крупные мастера работали над проектами украшения города, оформления праздничных мероприятий, сувениров и наград. А.Б.Шабанов участвовал в общесоюзных, российских и международных выставках, входил в конкурсные советы и комиссии по спортивной тематике МОСХа, СХ РСФСР, СХ СССР и спортивного комитета. И хотя он не стал автором ни одной официальной спортивной награды, работая в этой теме до конца жизни, именно здесь он мог в полной мере выразить динамику движения и пластику тела, экспрессию состязательности.

Больше всего А.Шабанова интересовал не изящный и «легкий» вид спорта, а мощный и «тяжеловесный», вот где можно было, считал художник, выразить монументальность и энергию движения. Например, в литых бронзовых медалях на тему дискоболла он прекрасно выразил технику этого вида спорта и целую серию работ посвятил первой советской олимпийской чемпионке в дискболле Нине Ромашковой-Пономаревой. Фигуру дискболки мастер лепил довольно в высоком рельефе, гипертрофируя ее ладони и акцентируя внимание на диске в ее руках. Художник полностью отказался от гладкого зеркального фона и старался передать среду. Край медалей чуть-чуть приподняты и практически выведены на уровень рельефа, тем самым, форма медалей

становится частью некоей сферы, заключающей в себе фигуру спортсменки.

Часто композиции медалей А.Б.Шабанова напоминают репортажный кадр, как, например, в медали «Прыжок». В ней центральную часть медальерного поля занимает пространство, которое преодолевает спортсменка. Это еще одно подтверждение того, как современное искусство меняет уравновешенную эстетику традиционной медали.

Медаль «Наездница» стилизована под древнегреческую монету. Мастер имитировал несовершенную технику штамповки, декорируя часть границы медали точечным ободком. Известно, что нумизматика периода расцвета спортивных празднеств Олимпиады оставила нам не только портреты правителей и богов, но и лекаких атлетов того времени.

Надо отметить, что спортивные медали А.Б.Шабанова, многие из которых были отлиты лишь в единственном экземпляре, не были широко известны.

Еще одна большая группа его медалей посвящена балету. В танце художник видел больше мощи, чем изящества. Танцовщики на его медалях демонстрируют силу воли и тела, а не легкость и эфемерность танца. Судя по всему, мастер любил самый атлетический русский балет «Спартак» А.Хачатуряна, а среди танцовщиц Майю Плисецкую. На медали «Майя Плисецкая. Кармен» фигура балерины представлена крупно, во всю высоту медальерного поля, и доминирует своей экспрессивной силой.

Медальера привлекали и лиричные темы. К ним относятся медали с героями театра комедии Дель Арте и



«Полярная экспедиция «Комсомольской правды»
(штамп ЛМД 1981).



«50 лет Севморпути»
(штамп ЛМД 1982).

пейзажными мотивами. Медаль «Весенний кросс в старинном парке», с одной стороны — посвящена спорту, а с другой — тонко передает эмоциональную атмосферу любования природой.

В период перестройки и в начале 1990-х годов мировоззрение Шабанова отразилось в одном из его произведений — медальерном диптихе «Память жертв Гулага». Это — две скрепленные медали, в бруталную пластику которых вбиты стальные гвозди, определяющие на карте СССР места нахождения лагерей, — единственная работа, которую автор создал в авангардистской стилистике. Еще один памятник «перестроечного» времени — медальерный портрет А.Д.Сахарова, который изображен как философ, подпирающий рукой подбородок, подобно «Мыслителю» Родена или пророку Иеремийе Микеланджело. Надпись на оборотной стороне медали гласит: «НАРОДНЫЙ / ДЕПУТАТ СССР / АКАДЕМИК / АНДРЕЙ / ДМИТРИЕВИЧ / САХАРОВ / — ГОРЬКАЯ / СОВЕСТЬ / НАША...»

Период творчества А.Б.Шабанова пришелся на время активного развития и большой популярности медали. В 1970 году была проведена первая Всесоюзная выставка медальерного искусства, вторая — в 1975 году. Именно в это время начала проявляться авторская медальерная пластика, и Шабанов одним из первых стал воплощать в ней новаторские идеи. В своих «программных» работах — «За облаками» и «Подводный мир» — мастер решил задачу представления в скульптуре неизобразимого — воздуха, атмосферы и водного пространства. Композиция «За облаками» очень проста — само-

лет в небе. Но главное здесь — облака и высота. Поверхность медали необыкновенно динамична, края неровные, сглаженные границы будто размываются.

Любая медальерная коллекция только выиграет, если в ней наряду с тиражным вариантом хранится литая авторская модель, в 5 раз большая по величине. По ней на монетном дворе делается штамп для чеканки. Но в «лаборатории» художника создается несколько промежуточных эскизных вариантов будущего произведения. Подобная медаль, ставшая этапом поиска образа и композиции, отличается от заключительного варианта. В ней особенно акцентированы творческие идеи автора и отсутствуют отвлекающие моменты, такие, как надписи, картуши, пояснительные детали. Такова медаль-эскиз А.Б.Шабанова «Атомоход «Арктика». Обобщенные объемы в ней переданы грубо, что создает образ суровой природы, ощущение преодоления стихии и мощи атомохода. Отчеканенная на государственном предприятии медаль «50 лет Севморпути» потеряла часть эмоциональности подготовительной работы.

Для коллекционеров, безусловно, самые интересные работы Александра Шабанова — это медали «Альпинисты СССР — покорители Эвереста» (ЛДМ 1982) и «Беспосадочный перелет В.Чкалова, Г.Байдукова, А.Белякова» (ЛМД 1983). Правда, ориентировочную цену на эти и другие медали указать сложно. В среднем стоимость одного экземпляра может составлять от 150 до 500 рублей.

Мария САРЫЧЕВА

Иллюстрации предоставлены автором.
Фото Игоря НАРИЖНОГО



«Атомоход «Арктика»
(литье 1981).



«Весенний кросс в старом парке» (литье 1975).

Авторы этого номера

Ольга Баташова, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи

Ирианда Ботт, заместитель директора по научной работе Государственного музея-заповедника «Царское Село»

Игорь Бушин, коллекционер

Алексей Венгеров, доктор технических наук, профессор, библиограф

Алексей Деднев, коллекционер

Татьяна Зуйкова, главный научный эксперт Государственной Третьяковской галереи, член Британского общества историков ювелирного искусства

Светлана Кайкова, старший научный сотрудник Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

Татьяна Карсакова, научный сотрудник Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева

Ирина Меркулова, художник-реставратор

Надежда Миняйло, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела изобразительных материалов Государственного Исторического музея

Валерий Погуляев, коллекционер

Ростислав Полчанинов, коллекционер, США

Мария Сарычева, младший научный сотрудник Музея в Московского кремля

Кирилл Сергеев, искусствовед

Татьяна Сизова, кандидат исторических наук, заведующая отделом драгоценных металлов Государственного Исторического музея

Елизавета Тепловодская, искусствовед, США

Наталья Толстухина, заведующая отделом русского декоративно-прикладного искусства СПГИХМЗ

Александра Трошинская, кандидат искусствоведения, главный хранитель Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПУ им. С.Г. Строганова

Евгений Фролов, коллекционер

Александр Червяков, старший научный сотрудник Государственного музея-усадьбы «Останкино», заслуженный работник культуры РФ

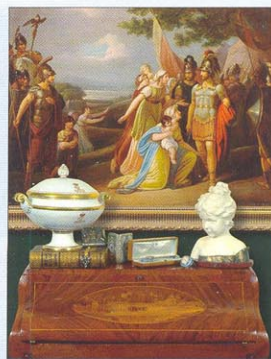


Фото на обложке — интерьер антикварного салона «Стиль»

Редакция журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» благодарит за помощь в организации съемок и предоставленные иллюстративные материалы:

Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и лично В.А. Гуляева
Государственный Исторический музей и лично А.И.Шкурко
Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» и лично Е.Ю.Гагарину
Государственную Третьяковскую галерею
Государственный музей-заповедник «Царское Село»
Государственный музей-усадьбу «Архангельское» и лично А.Н.Кириюшину
Государственный музей-усадьбу «Останкино»
Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПУ им. С.Г. Строганова
Сергиево-Посадский Государственный историко-художественный музей-заповедник
Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева
А также лично В.В.Петракова

Здесь продается журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования»:

Центральный дом антиквариата (Театральный пр-д, 5, стр. 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 «Геос» (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 «Евсей» (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 «Кулина» (ул. Пречистенка, 6),
Магазин «Коллекционер» (ул. Долгоруковская, 40),
Книжный магазин «Москва» (ул. Тверская, 8),
Антикварный салон «Русский модерн» (Богословский пер., 5),
Антикварный салон «На Бронной» (Б.Бронная ул., 27/4),
Антикварный салон «Екатерина» (Ленинградский пр-т, 24),
Антикварная коллекция «Сибарит» (ул. Фадеева, 1)

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



IV
АНТИКВАРНЫЙ
САЛОН

в Санкт-Петербурге

При поддержке и содействии

Департамента по сохранению культурных ценностей

Министерства культуры Российской Федерации

Территориального Управления Министерства культуры РФ

по сохранению культурных ценностей в г. Санкт-Петербурге

ЧЕТВЕРТЫЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

18 – 23 МАЯ 2004

РОССИЙСКИЙ ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, ИНЖЕНЕРНАЯ УЛ., 4/1

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4500/4516

www.expopark.ru

ВЫСТАВОЧНЫЕ ПРОЕКТЫ
EXPO-PARK

only the best is good enough...

www.bovetfleurier.ch



FLEURIER
Perpetual Calendar

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 миниаторной живописи, технику нанесения эмали и оправы драгоценных камней. Завершенные вручную, модели FLEURIER подчеркивают очарование вечности.

BOVET
1822

DA VINCI

Галерея "DA VINCI" - Москва, Петровка ул., 5, т/ц "Берлинский Дом", тел.: (095) 730.4490
Салон "DA VINCI" - Москва, Смоленская площадь, 3/5, т/д "Смоленский Пассаж", тел.: (095) 937.8089
Салон "DA VINCI" - Санкт-Петербург, наб. Мойки, 59, Таллин клуб, тел.: (812) 441.3262
Украина, г. Донецк, ул. Артема, 121, магазин "Кристалл", тел.: + 38 (062) 335.7646

www.da-vinci.ru

BOVET FLEURIER SA - GENEVA - SWITZERLAND