

№ 6(18)

ИЮНЬ

2004

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

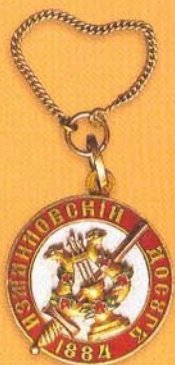
АНТИКВАРИАТ

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

ТЕМА НОМЕРА:

БРОНЗА

XIX ВЕКА



ЖЕТОНЫ
РУССКОЙ
АРМИИ



НЕИЗВЕСТНЫЙ
РОЗЕН



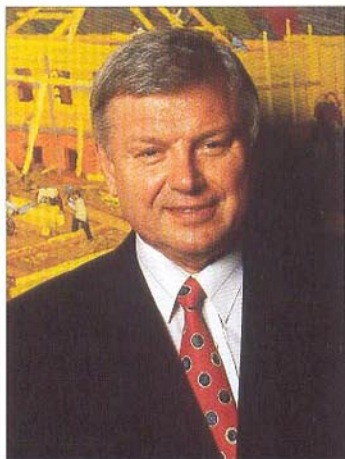
РУССКИЙ АВАНГАРД:

КНИГИ С КОЛЛАЖАМИ

ISSN 1683-7665



9 771683 766002 >



Два года для человека — это почти что младенческий возраст. Для периодического печатного издания, тем более в наше время, — это уже серьезная заявка на долголетнюю плодотворную жизнь. Именно такую роль — солиста с хорошо поставленным голосом, с широким диапазоном звучания в многоголосом хоре изданий от культуры и для культуры — играет молодой и, судя по всему, перспективный журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». Сегодня он стал неотъемлемой частью бытия

и душевного общения с миром искусства для многих людей, не равнодушных к культуре и истории, как российской, так и мировой.

Отмечая вступление журнала в третий год жизни, хочется от всей души поздравить с заслуженным успехом и общественным признанием небольшой, но слаженный коллектив редакции, издателей, всех, кто обеспечивает четкость сложного технологического цикла, связанного с выпуском и распространением журнала. И надо заметить — действует этот механизм, как часы.

Главная заслуга «Антиквариата...» в том, что за весьма непродолжительное время ему удалось сплотить вокруг себя большой коллектив опытных и высокопрофессиональных специалистов — искусствоведов, музейных работников, коллекционеров и исследователей. Благодаря их стараниям редакционный портфель не иссякает, что позволяет выносить на страницы журнала разнообразные, яркие, глубокого содержания статьи, которые отвечают ожиданиям самых искушенных, а подчас и весьма критически настроенных читателей.

Гражданская позиция журнала выражается в том, что в каждом его номере целая страница отводится розыску похищенных культурных ценностей. Это не только ориентир для антикваров и коллекционеров, но и предупредительный сигнал тем, кто занимается воровским промыслом в сфере искусства и антиквариата, — украденное не найдет сбыта, предметы будут неустанно и постоянно искать как правоохранительные органы, так и ведомство по сохранению культурных ценностей.

Не может не радовать и то, что журнал причастен к появлению новых замечательных книг и альбомов, расширяющих кругозор и специальные знания коллекционеров и искусствоведов. Среди таковых с удовольствием отмечу прекрасно изданную книгу А.И.Вилкова «Призовые часы в Российской Императорской Армии», открывающую абсолютно новую, ранее не исследованную страницу истории отечественной армии до 1917 года, и альбом Э.Б.Самецкой «Советский агитационный фарфор», необычайно своевременный и полезный для тех, кто собирает предметы по этой трудной теме. Более того — это превосходные подарочные издания, как и многие другие замечательные книги, к изданию которых причастен «Антиквариат...»

Пожелаем журналу удачи. Так держать, дорогие коллеги!

Виктор Петраков,
заместитель Руководителя Департамента
по сохранению культурных ценностей
Министерства культуры РФ

ПОДПИСКА В РЕДАКЦИИ

Вы можете оформить подписку на текущий год, начиная с любого номера. Стоимость одного экземпляра по подписке 180 руб. (включая стоимость доставки). Для оформления подписки необходимо заполнить и отправить на адрес редакции бланк-заказ. Журнал высылается заказной бандеролью. Периодичность выхода журнала — 10 номеров в год.

Оформление подписки:



◆ По безналичному расчету (для организаций). Для этого необходимо послать запрос с указанием реквизитов (факс: (095) 248-2190 или e-mail: sales@uuu.ru). Редакция вышлет вам счет.

◆ Через почтовое отделение или сберегательный банк (для частных лиц). Для этого нужно перевести на наш р/с требуемую сумму за те номера, которые вы хотите получить. Копию квитанции об оплате следует прислать в редакцию вместе с бланком-заказом, в котором должны быть указаны нужные вам номера журнала, ваш точный почтовый адрес и контактный телефон (для жителей России).

◆ Читателям, проживающим за пределами РФ, необходимо отправить в редакцию бланк-заказ или заявку в простой письменной форме по факсу (095) 248-2190 или e-mail: sales@uuu.ru, и вам будут указаны реквизиты для оплаты (в этом случае к стоимости журнала будет добавлена сумма почтовых расходов).

◆ За наличный расчет — в редакции, адрес: Москва, Б.Саввинский пер., д. 9 (5-й этаж, оф. 20), тел.: 248-2190; 248-6295.

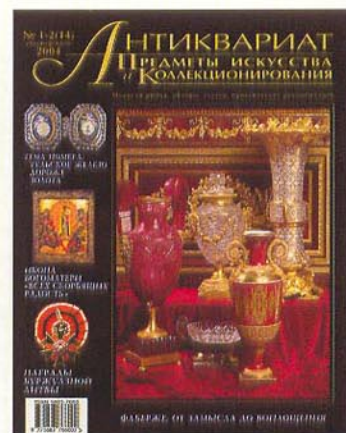
◆ В редакции также можно заказать и приобрести уже вышедшие номера журнала.

Наши реквизиты для оплаты (для жителей РФ):

ООО «Солис-XXI» ИНН 7714212067
р/с 40702810800030020777 в КБ «Кредиттраст» к/с 30101810200000000743
ОКПО 56663244, ОКОНХ 71200, БИК 044599743, КПП 771401001

Наш почтовый адрес для корреспонденции:

119435, РФ, г. Москва, Б.Саввинский пер., д. 9, офис 20.
тел. 248-2190; 248-6295; e-mail: sales@uuu.ru



Бланк-заказ

Фамилия, имя, отчество

Адрес: почтовый индекс

страна регион

район населенный пункт

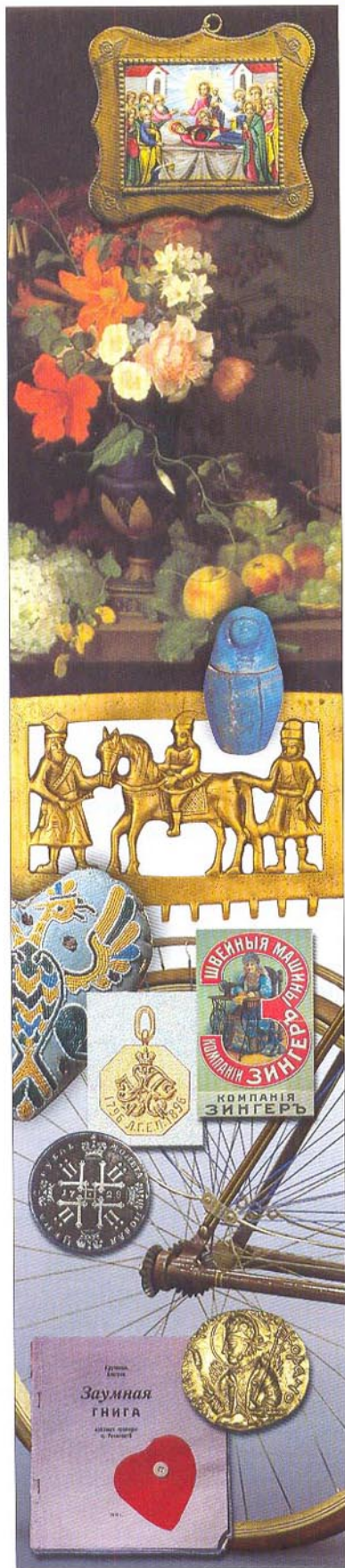
улица

дом корп. стр. кв.

Контактный телефон

№1-2(14) январь-февраль 2004	№3(15) март 2004	№4(16) апрель 2004	№5(17) май 2004	№6(18) июнь 2004	№7-8(19) июль-август 2004	№9(20) сентябрь 2004	№10(21) октябрь 2004	№11(22) ноябрь 2004	№12(23) декабрь 2004
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Отметьте любым знаком необходимые вам номера журнала.



- 8 Вещи века
Ростовские эмали
- 16 Страницы новых книг
Призовые часы Российской
Императорской Армии
- 19 Обретение имени
Неизвестный Карл Розен
- 24 Цена успеха
Реклама фирмы «Зингер»
- 32 Другие берега
Антикварный рынок Ирана
- 34 Прикладное искусство
Русская ordinaria посуда
XVIII века
- 42 Рука мастера
Скульптурный канон
Степана Эрзи
- 50 Традиции
Сосуды для питья
- 54 Библиофила
Коллаж в книгах русского
авангарда
- 62 ТЕМА НОМЕРА
Бронза XIX века
Французский скульптор
Фердинанд Барбедьен
Артемий Обер: лицо быка
- 75 Разыскивается...
- 76 Символы эпохи
Загадка Лины Кавальери
- 82 Живопись
Фома Гаврилов сын Торопов
- 88 Техника
Машины с «живым» мотором
- 98 Кунсткамера
Медные бляхи коновалов
- 102 Декоративное искусство
Государственная в бисере
символика
- 108 Антика
Египетские памятники в России
- 118 Фалеристика
Жетоны русской армии
- 126 Филокартия
«Быстрая рука» Александра Апсита
- 132 Медальерное искусство
История, отлитая в чугуне
- 136 Нумизматика
Рынок античных монет
«Редкости» Петра II
Пробные полтинники 1926 года

АНТИКВАРИАТ

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

№ 6(18), июнь 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 ЛАПТЕВ

Фотограф
Игорь НАРИЖНЫЙ

Верстка
Александр КОЖУХОВСКИЙ

Корректурa
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 PИDP Inc., 143 Hughes Place,
Alburtson, NY 11507, USA
Распространение
издательство «АК пресс»
Тел. (095) 248-6295, 248-2190
Журнал распространяется
в супермаркетах, книжных
и букинистических магазинах,
антикварных салонах, галереях, музеях,
гостиницах. Индивидуальная подписка
на журнал на сайте www.antik.ru,
а также в каталоге ООО

«Межрегиональное агентство подписки»
(кроме Москвы) — индекс 99438
и в каталоге «Пресса России» —
индекс 45720.

Номер отпечатан
в ЗАО Холдинговая 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, предметы
искусства и коллекционирования»,
допускается только с письменного
разрешения редакции.

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

ПОЛЬЗА. ЧЕСТЬ. СЛАВА. НАГРАДЫ РОССИИ

С 10 июня по 15 августа 2004 года в Успенской звоннице Московского Кремля пройдет выставка «Польза. Честь. Слава. Награды России».

Выставка впервые познакомит с историей учреждения и развития наградной системы России с момента ее основания в конце XVII века по наши дни. Собранные на одной экспозиционной площадке более 300 памятников — отражение истории развития российской наградной системы в дореволюционный, советский и современный периоды.

Ведущим разделом выставки станет экспозиция императорских и царских орденов. Оружейная палата Музеев Московского Кремля обладает уникальным по объему и полноте собранием орденов и медалей императорской России, исполненных на высоком уровне ювелирного мастерства. Формирование коллекции началось еще в XVIII веке, с передачи на хранение в Оружейную палату наградных портретов Петра I, первых орденских знаков и регалий Мальтийского ордена. В результате поступлений после 1917 года из Капитула российских орденов и Бриллиантовой комнаты Зимнего дворца коллекция Оружейной палаты стала одним из лучших музейных собраний в мире. Ее уникальность в том, что кроме основных разновидностей наградных знаков в ней представлены орденские печати, оригиналы статутов, оформленные лучшими художниками того времени и подписанные монархами-учредителями и монархами, при которых вносились изменения в статуты орденов. Незабываемое зрелище представляют уникальные ювелирные изделия — регалии и наградные знаки, усыпанные бриллиантами и драгоценными камнями из коллекции ГОХРАНа Российской Федерации.

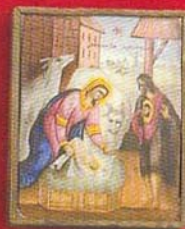
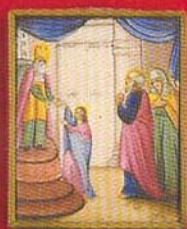
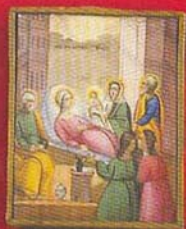
Деятельность российских орденских корпораций продемонстрируют экспонаты, связанные с орденскими праздниками, — орденская одежда, атрибуты официалов орденов, а также орденские сервизы из Государственного музея керамики «Усадьба Кусково XVIII века». Специальная экспозиция будет посвящена существованию в России Мальтийского духовно-рыцарского ордена. Его представят регалии ордена из коллекции Оружейной палаты: Мальтийская корона, командорский крест, кресты-мощевки великих магистров XV—XVI веков.

В разделе советских орденов посетители получат представление о создании советской наградной системы на абсолютно иной идеологической основе и использовании иной символики. В последнее десятилетие происходит становление новой системы государственных наград Российской Федерации. Специальный раздел выставки будет посвящен современным наградам из коллекции Оружейной палаты и из Управления Президента Российской Федерации по кадровым вопросам и государственным наградам. Посетителям выставки будет представлена уникальная возможность ознакомиться с вновь учрежденными наградами, которыми еще никто не награжден, — орденом св. Георгия, юбилейной медалью «60 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.».

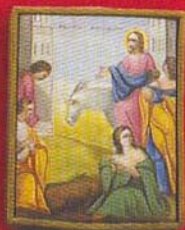
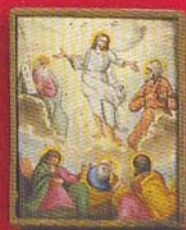
В рамках выставочного проекта «Польза. Честь. Слава. Награды России» 8—9 июня 2004 года в лекционном зале Оружейной палаты пройдет научная конференция. К открытию выставки будет издан научный иллюстрированный каталог.



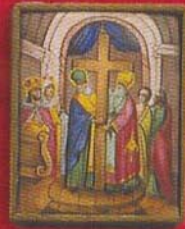
Ростовские финифтяники



И ИХ ИСКУССТВО



ЖИВОПИСНОЙ ЭМАЛИ



Живописное ростовское эмалевое производство, по старой русской традиции, часто называют финифтяныли, а мастеров-эмальеров — финифтяникали. Однако современные любители этого вида старинного русского искусства, как и большинство покупателей изделий ростовской финифти, используют более привычное слово — «эмаль».

Всего 15—20 лет назад, в середине 1980—1990-х годов, ювелирные изделия фабрики «Ростовская финифть», выполненные в технике живописи по эмали, были популярными украшениями, особенно у женской части населения СССР. Продукцией этого известного по всей стране производства, имевшего статус «предприятия народных промыслов», были вещи самого широкого художественного потребления. Однако будучи современной фабричной и тиражной продукцией, эти предметы одновременно относились к изделиям русского ювелирного и декоративно-прикладного искусства. Благодаря своей яркой цветочной росписи, наличию тонкой сканной оправы, выполненной вручную, и сложной дорогостоящей эмальерной техники эти рукотворные изделия выглядели праздничными, очень изящными и оригинальными.

«Старая» ростовская финифть всегда была предметом музейного коллекционирования и активного частного собирательства. В этом отношении финифть Ростова Великого составляла конкуренцию русской меднолитой пластике XVII—XIX веков, но в отличие от нее всегда была более элитарным разделом прикладного искусства и стоила на порядок дороже.

Город Ростов (Ярославская губерния) — один из крупнейших традиционных центров эмальерного искусства в России. Сам термин «эмаль» появился в нашей стране сравнительно недавно, в конце XIX века. Это слово французского происхождения быстро вытеснило старый и широко распространенный термин «финифть» (от греческого «фингитис» — «светлый, блестящий камень»), появившийся на Руси в X—XII веках из Византии. Однако и сегодня, когда речь заходит о старинных предметах или современных изделиях фабрики «Ростовская финифть», выполненных в технике горячей эмали (расписная эмаль или живописная эмаль), или если необходимо указать на связь современных вещей со старой русской традицией, употребляется термин «финифть».

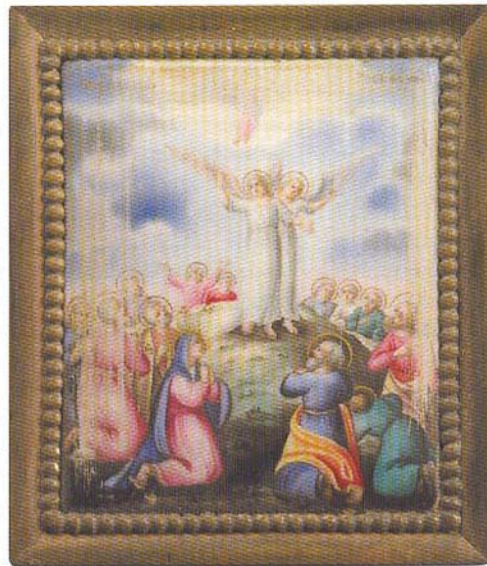
В XIV—XV веках эмаль, или, как тогда ее называли, финифть, играла второстепенную роль в украшении бытовых предметов. К середине XVI века на Руси получила широкое распространение техника эмали по скани. Этой техникой особенно славились два художественных центра — Москва и Новгород. XVII век считается временем расцвета искусства русской эмали, которой теперь уже украшалось множество вещей функционального назначения — ручки столовых приборов, чернильницы, различные футляры, пуговицы, пряжки, серьги, кольца, шкатулки и т.д. Причем эмаль становилась важным элементом праздничного убранства не только предметов светского характера, но и предметов культа (например, панагий). Эмали, которые использовали в своей работе русские мастера золотых и серебряных дел, составлялись из местных

Слева — «домашний иконостас» (икона), составленный из иконок ростовской финифти. В центре — средник «Воскресение Христово».

Обрамление — из иконок с двенадцатью праздниками. Медь, эмаль, латунь; живопись по эмали. Ростов Ярославский, 1860—1870-е гг. ВМДПиНИ.



Иконка «Успение Богоматери». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали. Ростов Ярославский, вторая половина XIX в. 8,0x9,5 см. ВМДПиНИ.



материалов. С развитием экономических отношений со странами Западной Европы и Востока в XVII—XVIII веках русские мастера стали использовать более качественную привозную эмаль, которая поступала от иностранных купцов через Архангельск. В последней четверти XVII века большую известность получили изделия сольвыгодских мастеров, которые стали активно использовать новую технику — расписную эмаль. Техника росписи эмалевыми красками имела серьезное значение для развития всего русского декоративно-прикладного искусства и ювелирного

Иконка «Воскресение». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали. Ростов Ярославский. Вторая половина XIX в. 9,0x7,5 см. ВМДПиНИ.



Иконка «Успение Богоматери». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали. Ростов Ярославский, вторая половина XIX в. 9,5x11,5 см. ВМДПиНИ.



Иконка «Архангел Михаил». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали.
Ростов Ярославский, вторая половина XIX в.
7,0x6,0 см. ВМДГиНИ.



Иконка «Св. Петр и Св. Александра». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали.
Ростов Ярославский, вторая половина XIX в.
7,0x6,0 см. ВМДГиНИ.



Иконка «Св. Дмитрий Солунский». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали.
Ростов Ярославский, вторая половина XIX в.
7,0x6,0 см. ВМДГиНИ.

дела, так как появился более удобный и быстрый способ декорирования изделий не только орнаментальными, но и сюжетными изображениями. Одновременно на Русском Севере (в Устюге Великом) в XVII веке появилась техника эмали по литью, в которой делалось большое количество церковных и культовых изделий: кресты, иконки, складни и др. Вторая половина XVIII столетия — время расцвета русской живописной эмали, техника которой имеет много общего с миниатюрой на кости и живописью на фарфоре. Основными заказчиками живописной эмали в XVII — первой половине XIX века были монастыри, представители высшего духовенства и русского дворянства.

Ростов Великий (или Ярославский) известен своей эмальерной продукцией со второй половины XVIII века. К тому времени он уже был центром Ростовской митрополии, в нем процветали ремесла и торговля, широко велось градостроительство, в том числе церковей и монастырей. Зарождение финифтяной живописи в Ростове все исследователи относят к первой половине XVIII века. Существует даже легенда, что в правление императрицы Анны Иоанновны (1730—1740) в Ростов был сослан художник-итальянец, который и начал здесь свое эмальерное дело. У него были русские ученики, благодаря которым это ремесло позже распространилось по всему городу. Но на самом деле оно, конечно, было «занесено» в Ростов из Москвы, еще в XV—XVII веках прославившейся искусными мастерами Оружейной палаты, делавшими драгоценные чаши, оклады икон и церковных книг в технике многоцветной эмали по скани в сочетании с драгоценными и поделочными камнями.

На протяжении XVIII — начала XX века именно Ростов был центром финифтяного производства, которое снабжало расписными эмалевыми образками и иконками не только все русские монастыри, но и некоторые греческие, в основном на Афоне. В XVIII веке особенно большое количество предметов прикладного искусства выполняли для украшения интерьеров храмов и монастырей, ими также декорировали церковные облачения и предметы литургии. Поэтому уже со времени своего появления ростовское финифтяное дело было ориентировано на религиозную тематику, что и определило круг основных сюжетов и особый стиль (церковный) канон, идущий от подражания иконописи и фреске. Финифть, или живописная эмаль, стала обязательной частью торжественного убранства дорогих напрестольных Евангелий и разных церковных книг, богослужебной утвари (потиров), митр, панагий; из заказных финифтяных иконок составляли камерные «домашние иконостасы». Эмалевые дробницы (вставки) с миниатюрами на библейские темы были не только художественным акцентом культовых предметов, но и аккумулировали в се-



1. Дробница с оклада Евангелия с изображением Богородицы в позолоченной серебряной оправе. Медь, эмаль, живопись по эмали. Середина XVIII в. 6,0x4,5 см.



2. Дробница «Животворный источник». Медь, эмаль, живопись по эмали. Вторая половина XIX в. 3,5x2,7 см.

3. Дробница «Св. Иоанн Креститель». Медь, эмаль, живопись по эмали. Первая половина XIX в. 4,0x3,3 см. ВМДГиНИ.



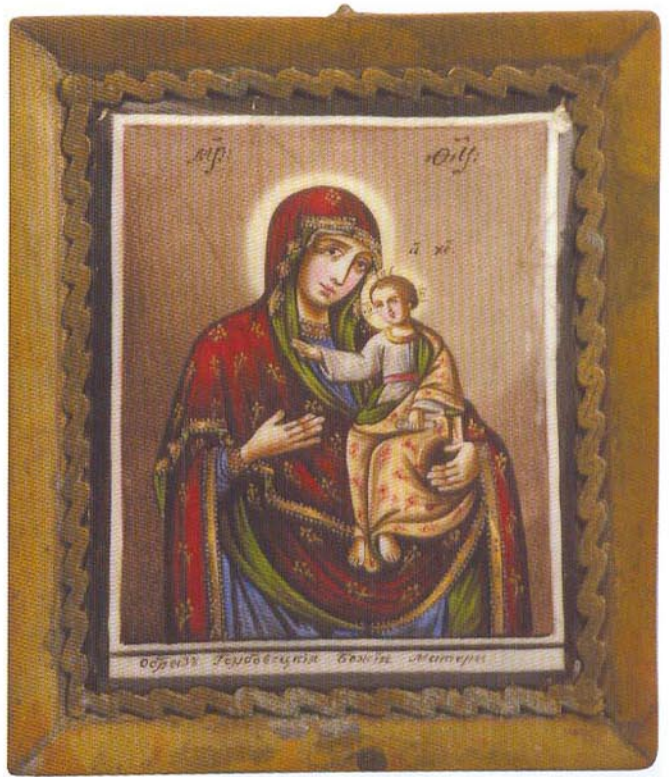
3

бе, на визуальном уровне, основные философские идеи христианского учения. В качестве примеров для миниатюрной эмалевой живописи ростовские финифтяники брали образцы иконописи, западноевропейские и русские гравюры с религиозными сюжетами. Финифтяное дело развивалось в организационных рамках монастырского ремесла и, как многие другие явления русской художественной жизни, испытывало в XVIII веке сильное влияние искусства барокко. Торжественный и пышный барочный стиль был очень органичен духу церковной культуры, стремящейся к красоте и возвышенному идеалу. В 1780-е годы при многих ростовских монастырях существовали специальные финифтяные мастерские. Все они помимо важных и сложных заказных работ выпускали множество более простых и менее дорогих эмалевых образков и иконок, которые расходились по всей России.

В конце XVIII — первой четверти XIX века под влиянием столичного «ученого искусства» Москвы и Петербурга стиль ростовской финифти преобразился — барочную манеру в живописной эмали сменила строгая художественная система стиля классицизм. Именно с этим периодом связано формирование собственно ростовской школы миниатюрной живописи на эмали и общий расцвет этого вида ремесла, а позднее на его основе — и кустарного промысла. Для ростовской финифти того времени характерна строгая каноничность сюжета, яркий колорит, локальность цветовой палитры на плоскости, максимальное использование голубого, темно-розового и темно-синего цветов.

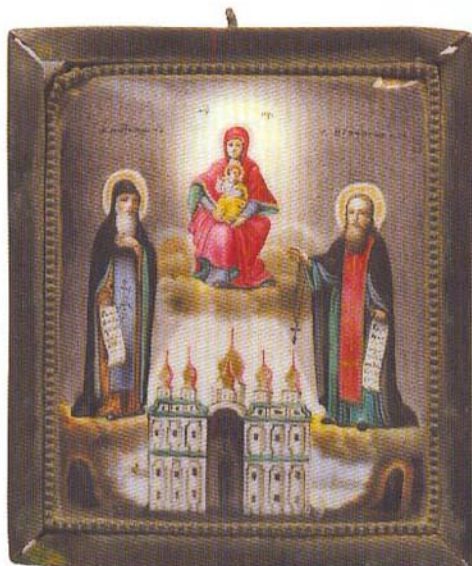
Процветание финифтяной живописи в Ростове в это время происходило под патронажем Спасо-Яковлевского монастыря, где была собственная мастерская, во главе которой стоял умный и просвещенный архимандрит Иннокентий, проявивший большой интерес к этому сравнительно новому для города виду художественного ремесла и прикладного искусства. Благодаря стараниям и делам архимандрита монастырь посещало множество богомольцев, в том числе и из богатых купеческого и дворянского сословий, которые постоянно заказывали финифтяные вещи. Поэтому ремесленники-финифтяники, поощряемые, с одной стороны, архимандритом Иннокентием, а с другой, имея широкий сбыт своих изделий, постоянно между собой конкурировали, что только повышало художественно-технический уровень выпускавшейся продукции.

Величина и форма финифтяных образков и иконок, изготавливавшихся ростовскими мастерами, были самыми разными. Мелкие вещи готовили к продаже целыми партиями, крупные изделия выполняли

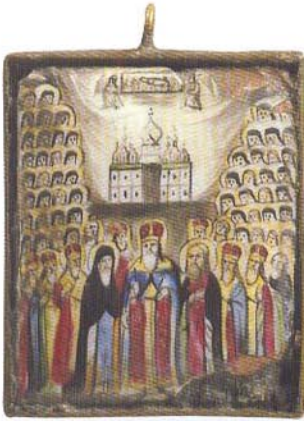


Иконка «Богоматерь Гербовецкая». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали. Середина XIX в. 12,7х11,0 см. ВМДПНИ.

исключительно по заказу. Иконки были круглой, овальной, квадратной и прямоугольной формы. Независимо от размеров изделий технология их изготовления была одинаковой и состояла из 3-х последовательных операций: 1) приготовление белой финифтяной пластинки, 2) роспись пластинки конкретным изображением, 3) вставка пластинки в медную или серебряную оправу.



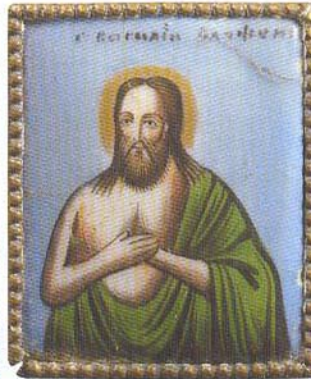
Лицевая и оборотная стороны образа «Преподобные Антоний и Феодосий Печерские». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали. Вторая половина XIX в. 13,3х11,3 см. ВМДПНИ.



Иконка «Собор Киево-Печерских святых». Медь, эмаль, живопись по эмали. Конец XIX в. 5,3х4,3 см. ВМАГиНИ.



Иконка «Мученики Самон, Гурий и Авив». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали. Ростов Ярославский, вторая половина XIX в. 6,5х5,5 см. ВМАГиНИ.



Иконка «Св. Василий Блаженный». Медь, латунь, эмаль, живопись по эмали. Ростов Ярославский, конец XIX — начало XX в. 5,3х4,3 см. ВМАГиНИ.

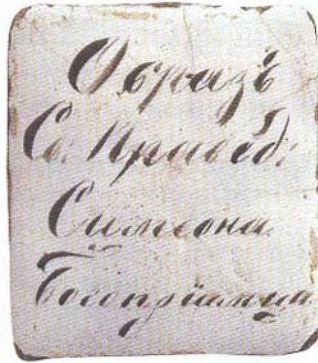
бочно выделить ее в ряду более ранних или более поздних вещей. Так, например, очень часто в живописной миниатюре встречается голубой фон, но бывают также фиолетовый, серый, светло-сиреневый. При проработке одежда и драпировок мастера использовали технику пунктира с цветовой нюансировкой по более светлому фону. Именно в такой манере работали столичные художники-миниатюристы в начале XVIII века, но только в XIX веке она широко распространилась в Ростове.

Во второй половине XIX века хозяйственно-экономическая организация производства ростовской эмали носила ярко выраженный характер кустарного предпринимательства, основой которого были мелкие семейные мастерские. Одна из художественных новаций в работе кустарей того времени — копирование произведений западноевропейской и русской профессиональной живописи религиозной тематики. Для этого использовали доступные журнальные репродукции с картин таких знаменитых художников, как Рафаэль, Боттичелли, Боровиковский, Иванов, Васнецов. В отдельных случаях это были прекрасно выполненные заказные эмалевые миниатюры — копии известных и популярных живописных полотен того времени или минувших эпох. Но подавляющая часть работ, предназначенных для рынка и массового покупателя, была упрощенной в художественном плане миниатюрной картинкой, по манере исполнения близкой к городскому примитиву и лубку.

Главные оптовые покупатели образков и иконок — русские монастыри — в свою очередь торговали этими вещами по всей России. Художественные особенности ростовской эмали середины XIX века позволяют безошибочно выделить ее в ряду более ранних или более поздних вещей. Так, например, очень часто в живописной миниатюре встречается голубой фон, но бывают также фиолетовый, серый, светло-сиреневый. При проработке одежда и драпировок мастера использовали технику пунктира с цветовой нюансировкой по более светлому фону. Именно в такой манере работали столичные художники-миниатюристы в начале XVIII века, но только в XIX веке она широко распространилась в Ростове.



Лицевая и оборотная стороны образка «Св. Праведник Симеон Богоприимец». Медь, эмаль. Живопись по эмали. Середина XIX в. 4,8х4,2 см. ВМАГиНИ.



Лицевая и оборотная стороны образка с аллегорическим сюжетом «Алмаз всегда алмаз — никогда не сокрушится». Медь, латунь, эмаль, роспись. 3,8х3,2 см. Ростов Ярославский, 1912 г. ВМАГиНИ.



В конце XIX — начале XX века в связи с колоссальным спросом на эмалевые вещи многократно увеличилось их количество и неизбежно снизился их художественный уровень. Многие изделия из-за плохого живописного качества стали дешевыми вещами каждодневного пользования. Техника письма таких предметов отличалась несложным приемом ручного исполнения («скорописью») и подвергалась только лишь двум или одному обжигу. Заготовленный подмалевок обводился черным контуром, в результате чего лики святых получались обобщенными, очень условными. Большинство финифтяных изделий того периода отличались примитивной росписью, яркой палитрой локальных цветов и большой декоративностью.

Круг сюжетов был широким — писали иконки с образами русских общепочитаемых и местнопочитаемых святых, ярославских и ростовских чудотворцев, много иконок было с изображением Воскресения Христа и двенадесятих праздников, но одной из главных тем стало изображение Богородицы разных иконографических изводов. При несложной скорописной технике росписи некоторым мастерам удавалось выполнять в день от 300 до 600 простеньких образков или иконок, правда, их ху-

дожественно-технический уровень был низким. Чтобы поднять качество ростовских изделий и разнообразить их ассортимент, в 1911 году в городе была открыта специальная школа-мастерская, в которой столичные художники пытались научить кустарей профессиональной миниатюрной живописи, писать светский портрет, пейзаж и орнаментальные композиции. Так, в ростовской финифти помимо круга церковных сюжетов появилась и цветочная роспись, хорошо знакомая нам по современным изделиям. Заслуга в этом деле полностью принадлежит известному художнику-графику Сергею Чехонину из петербургского объединения «Мир искусства», который на некоторое время возглавил ростовскую школу-мастерскую и привил местным кустарям любовь к традиционным для русского крестьянского искусства растительно-цветочным мотивам.

После 1917 года изменившаяся социально-экономическая и политическая ситуация в стране, а также активная борьба с религией и церковным искусством заставили ростовских финифтяников кардинально изменить общую художественно-стилевую и содержательную направленность эмалевого промысла. Существовавшая с 1910-х годов на базе школы-мастерской кустарная финифтяная артель в 1920-е годы стала изготавливать эмалевые вставки с политически безобидной и нейтральной цветочной росписью (по старому — дробницы) для простеньких ювелирных украшений, дамских зеркалец, шкатулок, коробочек, пудрениц, флаконов, рамок для фото и пр. Постепенно, по мере усиления политического контроля в стране, который распространился и на кустарное искусство, варьировались форма и характер росписей — от цветочного декора в виде букетиков, венков и гирлянд до агитационных или революционно-партийных лозунгов и символов советской власти.

Ростовские кустары из артели «Возрождение» успешно представляли советское искусство на двух международных выставках в Париже в 1925 и 1937 годах и в Нью-Йорке в 1939 году. Большинство изделий тех лет украшала традиционная полихромная цветочная роспись, которая на долгие десятилетия определила художественный облик старинного промысла в новых политико-экономических условиях. В предвоенное время выпускали, в основном для демонстрации на разного рода выставках достижений народного хозяйства, ограниченный круг камерных вещей с живописной эмалью (плакетки, портсигары, рамочки для фото, пудреницы), предназначенных для украшения письменного стола. На таких предметах, как правило, изображались государственная символика и эмблемы, писались портреты самых популярных в народе военачальников и политических вождей страны.

Новый этап в развитии ростовского финифтяного промысла наметился в середине XX века. В 1960 году артель была преобразована в фабрику «Ростовская финифть», но еще до этого искусством финифти серьезно заинтересовались профессиональные художники-ювелиры из Красного Села (введение на рубеже 1940—1950-х годов сканной оправы для изделий) и специалисты Научно-исследовательского института художественной промышленности, остро чувствовавшие и хоро-



Брошь с цветочной росписью в металлической оправе. Артель «Возрождение», середина 1920-х гг. Образец массовой продукции. Медь, эмаль, лагуль, роспись.

Образец броши с агитационной тематикой для Всесоюзной Парижской выставки 1925 г. Медь, эмаль, лагуль, роспись. Артель «Возрождение», 1925 г. ВМАГиНИ, фонд МНИ.



Пластинка «Фрукты» (вставка для пудреницы). Медь, эмаль, роспись. Ростов. Артель, образец массовой продукции. Середина 1930-х гг. ВМАГиНИ, фонд МНИ.



Брошь «XX лет». Медь, эмаль, роспись. Ростовская артель, образец массовой продукции, 1937 г. ВМАГиНИ, фонд МНИ.





Настольная пластина «Побег тов. Сталина из ссылки». Авт. — Н.А.Карасев, артель «Возрождение», середина 1930-х гг. Медь, эмаль, живопись по эмали. ВМДГиНИ, фонд МНИ.



Настольный портрет в металлической рамке «т. И.В.Сталин и т. К.Е.Ворошилов». Авт. — Н.А.Карасев, артель «Возрождение», 1936 г. Медь, эмаль, живопись по эмали. ВМДГиНИ, фонд МНИ.



Серебряный портсигар с портретом К.Е.Ворошилова. Авт. — И.И.Солдатов. Медь, эмаль, живопись по эмали. Первая механическая артель, 1940—1950-е гг. ВМДГиНИ, фонд МНИ.



Пластина (вставка для икатулки) с жанровой сценкой из жизни ОСОАВИАХИМа. Ростовская артель, 1930-е гг. Медь, эмаль, живопись по эмали. ВМДГиНИ, фонд МНИ.

шо понимавшие историко-культурную значимость и самобытность этого вида декоративного искусства, его тесную связь с русской традицией орнаментальных травных и цветочных росписей. Благодаря эскизам художников-прикладников стали появляться высококачественные ювелирные изделия, что дало начало новому направлению художественно-промышленного производства — многоцветные эмалевые украшения с цветочной росписью, которые и сформировали современный образ ростовской эмали.

В конце XX века ростовские мастера-эмальеры работали в нескольких направлениях: одни ху-

дожники занимались классической портретной миниатюрой, другие писали самые разнообразные композиции декоративного характера. Тематика их произведений была чрезвычайно широка — от исторических, сказочных и былинных сюжетов до архитектурно-пейзажных. Очень красивы небольшие подарочные панно и шкатулки с пейзажами и монастырской архитектурой Ростова Великого. Одним из главных видов деятельности стала орнаментально-цветочная роспись на кулонах, серьгах, браслетах, кольцах, брошах, туалетных коробочках, пудреницах. Эти изделия расписаны на высокохудожественном уровне, практически все они имеют сканные оправы тонкой работы, великолепно оттеняющие прихотливым узором перевитой металлической нити драгоценную суть ювелирно выполненных вещей.

В современной ростовской финифти есть два типа росписи: точечная, с плавными переходами тонов, и мазковая, с более четким выявлением формы. Кроме белого фона используются и цветные, преимущественно синий, зеленый, черный, которые образуют гармонич-



Образцы женских сканых браслетов со вставками из растисной эмали. Ф-ка «Ростовская финифть», 1960—1970-е гг. Оксидированная медь, эмаль, роспись.

ные сочетания с нарядной полихромной росписью. Для ростовской финифти, несмотря на разнообразие творческих почерков разных художников, характерна общая и хорошо узнаваемая техника декоративного оформления предмета, окончательно унифицированная в начале второй половины XX века.

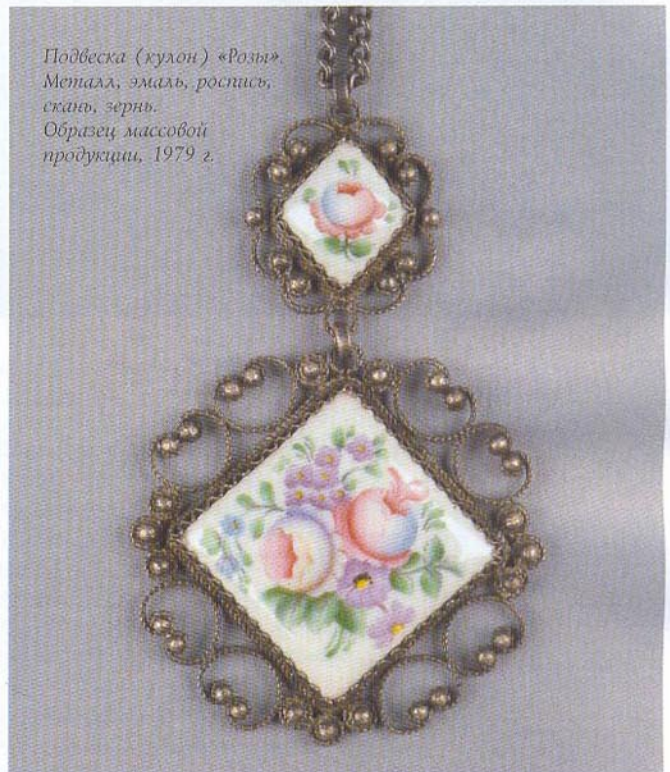
Популярность ювелирных изделий с ростовской эмалью сегодня все еще достаточно велика. Заново накапливается и опыт в написании сюжетов на религиозную тематику, которая становится все более востребованной. Финифть продолжает занимать не последнее место в ювелирном деле, современной художественной промышленности и истории русского прикладного искусства, являясь традиционным видом городского ремесла (промысла), которое впитало в себя многовековой опыт национальной культуры и художественного мастерства предшествующих поколений. Более того, ростовская финифть наряду с гжельским и хохломским производством остается одним из последних оплотов старинных российских промыслов и кустарного искусства.

Замира МАЛАЕВА

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



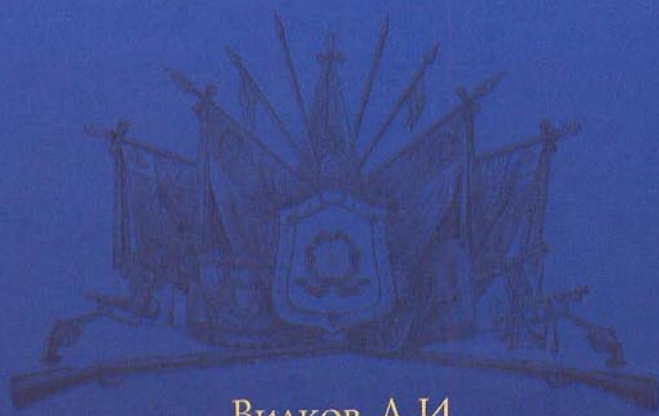
Брошь «Жемчужная». Металл, эмаль, роспись. Авторы — Н.А.Куландин (живопись), Л.Н.Матакова (скань). 1989 г. Ф-ка «Ростовская финифть».



Подвеска (хулон) «Розы». Металл, эмаль, роспись, скань, зернь. Образец массовой продукции. 1979 г.



Гарнитур «Розы». Образец массовой продукции. 1979 г. Металл, эмаль, роспись, скань, зернь. Ф-ка «Ростовская финифть».



Вилков А.И.

ПРИЗОВЫЕ ЧАСЫ В РОССИЙСКОЙ ИМПЕРАТОРСКОЙ АРМИИ



По вопросам
приобретения
книги обращаться:
тел. (095) 248-6295,
(095) 248-2190
e-mail: sales@uuu.ru

Вилков А.И.
Призовые часы
в Российской
Императорской
армии.

112 с.
81 цв. и 51 ч.б. илл.
Формат 215x280
700 руб.

В книге рассказывается о широко известной, но малоизученной традиции награждения солдат Российской Императорской армии призовыми часами за успехи в состязательной стрельбе, выезде, рубке и фехтовании, а также в разведке, спорте и отличном овладении воинскими дисциплинами. На основе приказов и архивных документов в книге прослеживается, как серебряные часы, которые в первой половине XIX в. преподносились в качестве императорского подарка, к началу XX в. стали самостоятельной, относительно массовой и доступной наградой в общей системе поощрения нижних чинов русской армии, стимулировавшей развитие военного искусства и спорта. Книга снабжена многочисленными иллюстрациями, наглядно раскрывающими многообразный мир серебряных часов как зримого свидетельства выдающихся качеств их владельцев — быстроты, силы, меткости, сноровки, выносливости, отменного глазомера, словом, всех тех навыков, которые дают право называться отличным солдатом.

Книга, представляющая сегодня наиболее полный свод информации по данной теме, будет практически полезна для антикваров, коллекционеров, музейных работников, а также тех, кто интересуется историей Российской армии.

Поставщики призовых часов



Представляли главу из книги А.И.Вилкова «Призовые часы в Российской Императорской армии».

Появление в армии официальной потребности в призовых часах отразилось и на росте их производства. Среди многочисленных швейцарских и русских фирм, занимавшихся производством или поставками часов с призовой военной тематикой, к концу XIX — началу XX в. безусловными монополистами стали фирмы «Павел Буре» и «Генрих Кан». Торговый дом «Павел Буре», основанный Полем-Леопольдом Буре в 1815 г., а с декабря 1879 г. получивший звание поставщика Двора Его Императорского Величества, имел в Швейцарии собственную фабрику по производству часов и два магазина — в Санкт-Петербурге и Москве. У Генриха Кана был специальный магазин призовых часов для войск и в начале XX в. он получил звание поставщика частей Императорской гвардии.

Обе фирмы ежегодно издавали специальные прейскуранты призовых часов, стремясь предугадать любые желания заказчиков (см. Приложение).

Следует отметить, что приказы Военного ведомства, устанавливающие призы за те или иные состязания, не оговаривали в подробностях (кроме специальных именных призов) рисунки, которые должны были быть на часах. Поэтому часовыми фирмами они выполнялись по желанию самого заказчика. Главным было — соответствующая тематическая направленность. Так, на часах за отличную стрельбу изображались, после их утверждения, официальные знаки «За отличную стрельбу», «За состязательную стрельбу полевой артиллерии», пулемет или скрещенные револьверы.

При этом, в связи с переоснащением пехоты новыми видами оружия, изображение штузеров на знаках за отличную стрельбу и на призовых часах в 1890-х гг. заменили на трехлинейные магазинные винтовки. Выездка молодых лошадей отображалась всадником в соответствующей кавалерийской форме. Скачки, джигитовка и наездничество, проводимые, в основном, в казачьих войсках, изображались в виде скачущих, вольтижирующих или преодолевающих препятствие всадников в казачьей форме. Приз за отличную рубку и фехтование отображался в виде фехтовальной маски, защитного нагрудника и двух скрещенных пашек. На внутреннюю сторону верхней крышки призовых часов наносилась гравировка: какой части, кому конкретно, за что и в каком году они вручены. Поэтому призовые часы стали вручать не в день состязаний, а в специально назначенный командиром день — после объявления приказа по части и изготовления часов.

Часы были в закрытых серебряных, а также открытых стальных и никелевых корпусах. На циферблатах призовых часов мог помещать-



Часы с заводом «в ручку» — «ремонтур».

Знак за отличную стрельбу из винтовки.

Утвержден приказом по Военному ведомству от 10 мая 1879 г. С 1909 г. имел три степени.

Знак за состязательную стрельбу полевой артиллерии.

Утвержден приказом по Военному ведомству от 19 декабря 1905 г. Приказом от 20 февраля 1907 г. на место пересечения стволов орудий был добавлен унитарный патрон.

Знак за отличную ходьбу на лыжах.

Утвержден приказом по Военному ведомству от 10 декабря 1907 г. Предназначался для нижних чинов гвардии.

Знак за отличную стрельбу из пулемета.

Утвержден приказом по Военному ведомству от от 22 июня 1912 г. Имел три степени.

ся портрет Государя Императора в пехотной, кавалерийской или казачьей форме. Также на циферблатах могли быть портреты высочайших особ царской фамилии. Изображение, соответствующее тематике приза, выполнялось гравированием или чеканкой и могло быть украшено эмалью или чернью. Иногда оно помещалось на специальной золотой накладке на верхней крышке часов, что придавало им более благородный вид и повышало их стоимость.



Часы с ключевым заводом часовой пружины.



На рубеже XIX—XX вв. ключевой завод часовой пружины и перевод стрелок сменили на завод «в ручку» — «ремонтур». Ко всем призовым часам, по желанию заказчика, предлагались серебряные цепочки стоимостью от 8 до 20 золотников, а также серебряные жетоны, отображавшие соответствующую призовую тематику.

Часы карманные призовые. Торговый дом «Павел Буре», начало XX в. Изображение гравированное кирасира выполнено художником Huguenin.



Таблица. Примерное соотношение номеров, представляемых на корпусах золотых, серебряных, никелевых и стальных карманных часов торгового дома «Павел Буре», по годам выпуска (1880—1917).

Год выпуска	Порядковые номера по тысячам
1880—1887	1—9
1888	9—12
1889	12—15
1890	15—18
1891	18—21
1892	21—24
1893	24—27
1894	27—30
1895	30—33
1896	33—36
1897	36—39
1898	39—44
1899	44—49
1900	49—54
1901	54—59
1902	59—69
1903	69—82
1904	82—96
1905	96—110
1906	110—140
1907—1908	140—223
1909	223—246
1910	246—266
1911	266—286
1912	286—306
1913	306—345
1914	345—378
1915	378—400
1916	400—420
1917	420—440

Часы карманные открытого типа с Государственным гербом. Торговый дом «Павел Буре». Конец XIX в. Золото, эмаль. Заказ Кабинета Его Императорского Величества. Частное собрание.



«Павел Буре», в отличие от «Генриха Кана», продавал часы собственного производства. И механизм, и корпус часов имели свою нумерацию и соответствующее название приза оформление. После 1905 г. П. Буре широко использовал тематические рисунки художника Huguenin, рельефное изображение которых помещалось на верхней крышке серебряных призовых часов. Нумерация, проставлявшаяся на корпусах часов, наглядно показывает темпы роста производства фабрики «Павел Буре». Если в конце XIX в. фирма производила от 3 до 6 тыс. золотых и серебряных часов в год, то в начале XX в., вплоть до окончания Первой мировой войны, ежегодное производство часов достигало 40 тыс. (см. таблицу). Из них около трети общего производства часов приходилось на нужды Императорского Двора и армии.

Неизвестный К.Розен



Он любил писать туланы, находя в этой явлении природы особую загадочность. Остается сожалеть, что тулан, окутавший илия самого художника, рассеялся только через 70 лет после его смерти.

На отечественном антикварно-художественном рынке самой востребованной по-прежнему остается пейзажная живопись. На фоне дорогой «природы» и громких имен русских художников свою коммерческую нишу заняли романтические полотна с подписью «К.Розен», наиболее представленные в галереях Москвы и Санкт-Петербурга. Любители живописи, приобретаая работы этого автора, удивляются отсутствию какой-либо биографической справки в прилагаемых экспертных заключениях, как официальных, так и частных. Попытки обнаружить имя художника в «привычном» круге справочной литературы остаются безуспешными.

Между тем один авторитетный искусствовед уже который год смело пишет о принадлежности живописи с автографом «К. Розен» кисти художницы Каролины (?) Розен. Другие «знатоки» утверждают, что за этой подписью скрывается некий белогвардейский офицер-художник по фамилии Розин. Остальные «народные» версии вынесены далеко за пределы этого текста. Исключение составляют экспертизы ВХНРЦ им. Академика И.Э.Гра-

Утро в зимнем лесу. 89х65 см. Х., м. Частное собрание.

Mahitineeta Karla Rozena peemini.



Ja unpat miruša mahtineeta Rozena wahrds it mai minets un vajstans (ie gleinotaju aprindas, taras tan laņa folega warbu priņņijali neņemin), tam ļavi iļpatneji cemeļi. Igliditoties Peteryiš mahtilas adameda un it iļpatit pec profelora Škifšļa un akademiā Šurowa, tagad weli waiši arigabijušais Rozens bija tipiks wegds kolās beifalšitē (dabās ainawu gleinotāis). Wina darbu waišata ištahde bija beidzamo reiš reļama Riga 4—5 gabus arpatat Wirtneetu kluba teļpās. Iļpatnigatās

Šuwafās deētās iļnāhts
Odnofotāem teļsaišēem teļu iļi'ititāem tiva

no toreļ iļi'ititāem gleinam, ļawitit „Wošmetu ļainš“, „Wošļiļas“, „W u. s. Šdai ļinā wintš it ļawju n bewis ļaw it iļpatneju no ļawju bfi Wajšas no ļawju gleinam reļamas ļeļā. Pec Rozens bija neļetams ļaw ļuma uļtwēē un pahreēģibā. Wirtšij mahtilā; mahtila bija wina weeniga bfiwēs iwehtims. Taweh wintš ne tā tas muļu deētās notēē it uļ iola ptonitōē; wintš noraidija ļaira lōmb ļam un weenahumeem, ļas ļadweja mahtilas. ļaur to ļab ari wintš wa minētš un neļidinātš. Rozens bubs, weenigais no ļawju mahtilneēem, weenahumeem par pahdotām gleinam fim bija ļawē ļoti grūbta bfiwēs ļiw waišēpegeļšamato ļawai ģimēē, te neņemāģuļdeem beħneem, ļas ļagab dāē. Pec gerams, ta ļinas dar ļaw ļawju tantitās mahtilas ļanā ļaw ļahjības minititās un beņju pah beļonās: gerams, ta tās weēfāhts tāēēē no ģitū wirtneetēm gleinotāēem neħwāģinātū, ļaņģōriķis ļawī ļawēē ģawēēpegeļšamato ļawai ģimēē, te

Фотография художника из некролога в газете «Latvis» №3712 от 1934 г.



«Проводы казака». 114x167 см. Х., м. Частное собрание. Это масштабное жанровое полотно, приобретенное у наследников К.Розена, относится к наименее известному тематическому направлению в творчестве художника.

баря, в которых хотя бы корректно дана ссылка на каталог Осенней выставки 1906 года в залах Петербургской Академии художеств, где среди участников упоминается К.И.Розен. Если бы уважаемые искусствоведы-эксперты расширили границы своего профессионального интереса, то имя художника давно стало бы открытым.

Авторам публикации понадобилось менее месяца, чтобы восполнить этот информационный пробел. В своих поисках мы отталкивались от балтийско-немецких корней фамилии Розен, кстати, она произносится с ударением на первый слог. Также учитывалось, что значительная часть работ художника прибыла на российский рынок из Латвии. В «Балтийском биографиче-



Пейзаж с рекой. 110x140 см. Х., м. Частное собрание.

ском справочнике» («Baltischer biographischer index», München, 1999) сразу удалось найти строку с интересующим нас именем — Карл Розен (1864—1934), художник. Эту информацию полностью подтвердили документальные материалы, предоставленные Государственным Архивом и Национальной библиотекой Латвии. С пониманием отнеслись к нашей проблеме сотрудники Рижского художественного музея, в собрании которого находится работа Карла Розена «Наводнение в Даугавпилсе» (115x166 см., х., м). Но как же тогда объяснить отсутствие имени художника в таких известных справочниках, как «Латыш-



Родные березы. 70x110 см. Х., м. Частное собрание.

ская живопись», выпущенных рижским издательством «Лиесма» в 1980 и 1985 годах?

Полученный материал позволяет предложить читателю объективную биографическую справку о К. Розене с акцентом на последний — латышский — период его жизни.

Российский и латвийский художник Карл И. (Иоганович?) Розен родился 28 января 1864 года в Елгаве. По окончании местного реального училища уехал в Петербург, где продолжил обучение в Императорской Академии художеств у Ф.Бурова, И.Шишкина и Ю.Клевера по классу пейзажной живописи. Выставки с участием художника проходили в залах Академии в 1906, 1908, 1912 и 1914 годах.

В 1918 году К.Розен вернулся в Латвию, где продолжал активно работать. Так родились «Сумерки на озере Бабитес», «Глыбы Даугавы», «Юрмала летом», «Ночной вид Кудыги», «Вид на реку Огре» и т.д. Здесь же, в Латвии, продолжилась давняя дружба Карла с Юлием Клевером, который в начале XX века жил и работал в Риге, где имел собственный салон-мастерскую.

Персональная выставка Розена прошла в 1927 году в рижском Клубе офицеров. В сохранившемся каталоге числятся 104 работы, одна из которых — «Водяная мельница» — написана Карлом в память о своем поместье в России. По окончании выставки художник подарил Военному музею картину «Пулеметная гора» (1926 г., 118x178 см, х., м), посвященную героизму латышских стрелков в годы Первой мировой войны. Сегодня полотно хранится в Государственном историческом музее Латвии.



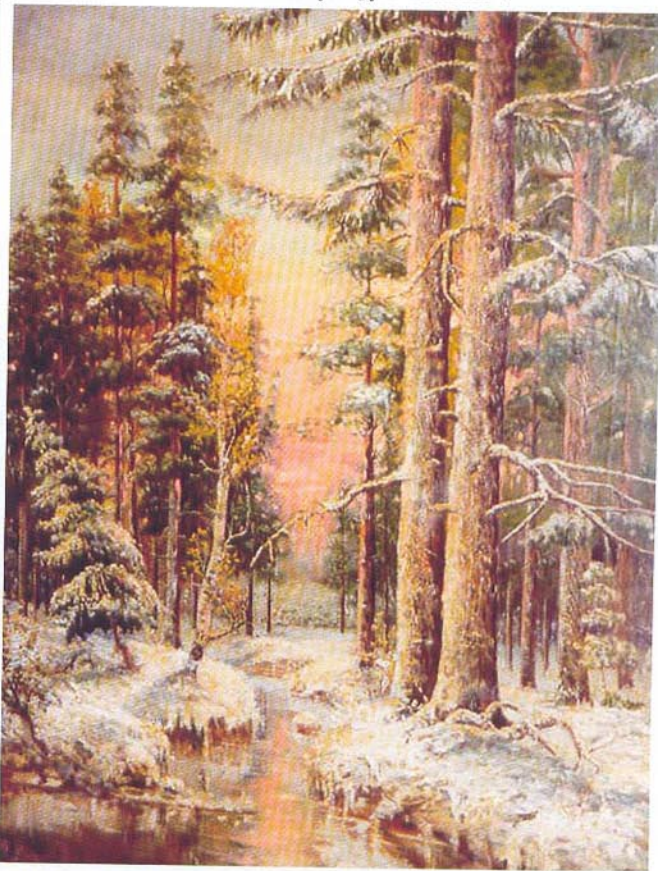
«Пулеметная гора». 1926 г. 118x178 см. Х., м. Государственный музей истории Латвии.

После выставки работы художника продолжали успешно продаваться и, судя по сохранившимся этикеткам-ценникам, стоили довольно дорого. Например, картина «Дуб в лесу Вадаксте» (114x114 см., х., м) была продана за 1400 лат. (Для сравнения: К.Розен платил 30 лат в месяц за квартиру из четырех комнат и кухни.)

Последние три года жизни Карл Розен работал очень мало, так как был неизлечимо болен. Он умер 18 марта 1934 года в родной Елгаве. Жена, сын и дочь покойного сообщили об этом в газете, пригласив всех желающих проститься с художником.

Из некролога в газете «Latvis»: «Имя умершего художника Розена упоминалось мало и знакомо далеко не всем. В кругу латышских художников были такие, кто принципиально не замечал работ своего коллеги. Покойный Розен был типичным представителем старой школы пейзажной живописи. Его учителем в Петербургской Академии художеств был знаменитый И.Шишкин. Агрессивное высокомерие и «хлебная вражда» со стороны художников других направлений заставляли страдать миролюбивое и честное сердце Розена. Он жил только ради искусства, отвергая любые сомнительные сделки, далекие от его творчества. Художник содержал семью исключительно на

доходы от продажи своих картин. Надеемся, что известие об этом достойном латышском художнике, работавшем на поприще искусства 49 лет, дойдет до главных персон Пенсионного совета в надежде назначить вдове и двум малолетним детям соответствующую пенсию».



Лес после метели. 110x65 см. Х., м. Частное собрание.



Раннее утро. 100x120 см. Х., м. Частное собрание.



Пейзаж с елями. 82x123 см. Х., м. Частное собрание.

Посмертная выставка К. Розена, устроенная вдовой художника, прошла в Елгаве в 1937 году. Экспозиция состояла из 62 работ. Пресса отметила это событие трогательной рецензией, особенно выделив такие полотна, как «Глубокий снег», «Сосна на закате солнца», «Зимний пейзаж с волками», «У озера ранним утром», «Вид на кладбище в Баложах».

Летом 2003 года рижская галерея «Antoniја» провела выставку «Романтическая эпоха в живописи балтийских художников XIX—XX вв.», где было представлено несколько пейзажей Карла Розена, отмеченных вниманием благодарных зрителей.

Оценивая сегодня живопись Карла Розена, необходимо учитывать, что его творчество, как и всякое художественное явление, обусловлено особенностями своего времени. Нельзя переносить на произведения художни-

ка требования и вкусы последующих эпох. Большая часть картин еще при жизни автора нашла своих ценителей в Дании, Швеции, Англии, Голландии, Франции, на родине — в Латвии, а также в России. Его лирические пейзажи, в которых воплотились пронзительное чувство родины и щемящая душу одухотворенность природы, украшали кабинеты иностранных резиденций и стены уважаемых домов.

В этом году исполнилось 140 лет со дня рождения и 70 лет со дня смерти Карла Розена. Авторы надеются в ближайшем будущем увидеть имя художника в специализированных российских и латвийских изданиях.



Лесной пейзаж с избушкой. 25x35 см. К., м. Частное собрание.



Летний пейзаж с березами. 81x135 см. Х., м. Русская антикварная галерея, Москва.

Р.С. Наряду с работами К. Розена периодически появляются визуально похожие пейзажи, особенно зимние, подписанные «E. Rosen» или «E. Rozen». Гораздо реже встречается «A. Rosen». В процессе поисков мы расшифровали эти автографы и готовы поделиться своими открытиями с читателями «Антиквариата...» в ближайших номерах журнала.

**Светлана ПРИБЫТКОВА,
Артур ВЕРДИНЬШ**

Фото из архива авторов и Игоря Наржного.

Авторы выражают благодарность Музею истории Латвии, сотрудникам Государственного исторического архива и Национальной библиотеки Латвии, рижской галереи «Antoniја» и лично Н. Сармулис, антикварной фирме «Арт-Гелос» (Юрмала) и лично В. Радкову.

МНЕНИЕ ДИЛЕРА

Догонит ли Розен Клевера?



Пейзаж с лодкой. 75x90 см. Х., м. Частное собрание.

Несмотря на то, что по уровню цен К.Розену еще далеко до Ю.Клевера-старшего, пользующегося особой любовью у современных покупателей, его приятная глазу классическая манера привлекает к себе все больше внимания. Мастеровитый реализм, а главное, «интерьерность» большинства работ художника — залог того, что востребованность картин Розена будет возрастать.

Если же говорить о нынешнем позиционировании произведений этого художника на антикварном рынке, то прежде всего следует отметить, что наиболее покупаемыми остаются зимние пейзажи, ландшафты, оживленные стаффажными фигурами, и просто красивые полотна с лесными мотивами, навеянными творчеством Клевера. Цены на них, в зависимости от размера и темы, колеблются в антикварных магазинах Москвы от \$2 000 — за небольшой картон до \$20 000 — за метровый холст. А в Петербурге, например, его летний пейзаж среднего размера (примерно 60x70 см) без экспертизы (!) продавался за \$10 000. На родине Розена, в Латвии, за картины художника в магазинах просят от 5 000 до 15 000, но не долларов, а евро.

Сразу оговоримся, речь идет исключительно о цене запроса. Реальные же зафиксированные цены продаж несколько ниже. Зимний пейзаж (холст, масло, 80x90 см), подписанный Розеном, ушел недавно в Москве за \$8 000. Примерно за ту же сумму в Санкт-Петербурге был продан летний пейзаж с соснами. Законченные небольшие работы Розена на картоне стабильно уходят за \$1000.

Следует заметить, что в случае с картинами Розена цена всегда зависит от глаза покупателя, решающую роль в ценообразовании играет фактор первого впечатления — как говорится: «запад — не запад».

Ю.П.



После дождя. 65x89 см. Х., м. Частное собрание.

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

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА
АНТИКВАРИАТ
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

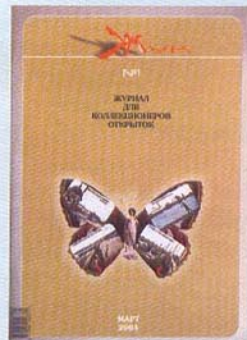
**Открыто представительство
журнала «Антиквариат, предметы
искусства и коллекционирования»
в Санкт-Петербурге**

По всем вопросам, связанным с распространением журнала и приобретением книг по коллекционированию, просим гг. петербуржцев обращаться по адресу:

**Санкт-Петербург, ул. 8-я Советская, д.6-8,
литер А №5-Н. Тел. (812) 271-25-76.**

В России после почти 100-летнего перерыва возобновилось издание журнала для коллекционеров открыток. На сей раз он назван скромной аббревиатурой «ЖУК». Среди материалов первого номера хочется отметить статью Кирилла Сокола «Памятники дореволюционной России на открытках» — рассказ о самых первых русских открытках, написанный главным редактором нового журнала и нашим постоянным автором Александром Шестимировым.

Не может не радовать тот факт, что количество изданий для коллекционеров растет. Хочется верить, что это количество в скором времени перейдет в качество.



Рекламная продукция фирмы «Зингер»

*Исаак Меррит Зингер
(Isaak Merritt Singer,
1811—1875) оставил
заметный след
в мировой истории
промышленности,
в том числе
и российской.*



Созданная им в 1851 году фирма «I.M.Singer & C^o», позднее переименованная в «The Singer Manufacturing C^o», опутала весь земной шар сетью дочерних предприятий, изготавливавших швейные машины. Агентства по продаже и сервисному обслуживанию располагались во всех крупных городах мира.

Фамилия Зингер настолько известна и так тесно связана со швейной машиной, что многие до сих пор считают его изобретателем швейной машины. В журнале «Изобретатель и рационализатор» (№ 11, 1971) была опубликована статья известного патентоведца и историка техники Г.Буша, в которой автор попытался восстановить справедливость и назвал имена истинных изобретателей основных узлов швейной машины. Отдав дань уважения И.Зингеру как талантаивому организа-

тору, который впервые ввел поточное производство и сборку машин из взаимозаменяемых частей, а также наладил сервисное обслуживание продукции своей фирмы, Г.Буш обошел вниманием как раз ту сторону его деятельности, которая стала основополагающей в достижении предпринимателем таких колоссальных успехов в создании империи «Зингер», — мощный рекламный прессинг граждан Америки и всего мира.

Об И.М.Зингере, его бурной личной и общественной жизни написано много книг и статей, в которых скупо или вообще ничего не говорится о той сфере деятельности, в которой Зингер показал себя гением, — об искусстве рекламы.

Судя по характеристике, которую дали ему авторы опубликованных работ, он хорошо знал жизнь и слабо-

Коммивояжер показывает американкам швейную машину «Зингер» в работе (1853 г.).

Исаак Меррит Зингер, основатель компании «Зингер» (1811—1875 гг.).

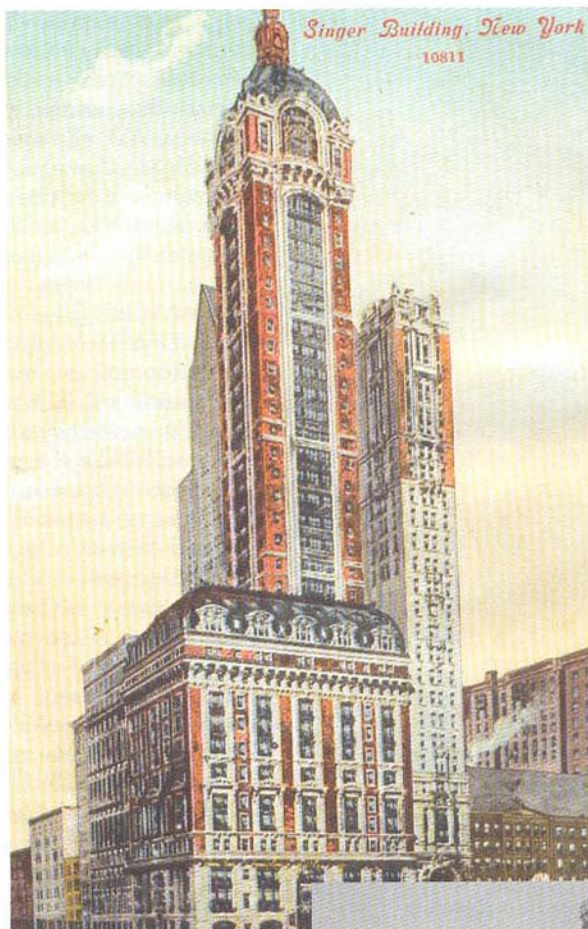
сти людей, особенно женщин. Именно практические познания в психологии, на основе которой строилась рекламная кампания, позволили фирме, начавшей свою деятельность с выпуска нескольких сотен машин в год (1851), к 1861 году достичь уровня 262 316 единиц в год и занять первую строчку в рейтинге аналогичных фирм, работавших в США. Машины компании «Зингер» по своим техническим характеристикам были ненамного лучше продукции других фирм, да и цена на них считалась достаточно высокой — от \$100 и выше, в то время как на рынке продавались более дешевые машины — за \$50 (фирма «Wilcox & Gibbs»). Причем, если фирма «Зингер» давала гарантии бесперебойной работы своей продукции в течение 1 года, то фирма «Вилькокс и Гиббс» давала свои гарантии на 4 года. Но именно «Зингер» смогла достичь столь грандиозных успехов, и произошло это за счет умелой и высококачественной рекламы — в малоразвитой (по тем временам) области. Зингер не жалел денег на рекламу. Многообразие форм и оригинальность самой рекламной продукции могут составить интересную, красочную и познавательную коллекцию. Предметный ряд такого собрания — наглядный пример для современных деятелей рекламного бизнеса.

Компания Зингера первой в мире стала тратить на рекламу \$1 млн. в год. На первых этапах своей деятельности в этой области бизнесмен использовал различные приемы: организовал целую армию коммивояжеров, которые колесили по Америке со швейной машиной, показывая ее в работе в швейных мастерских и домохозяйкам; создал систему продаж машин в рассрочку, тем самым значительно повысив уровень их продаж; открыл сеть специализированных магазинов, в которых машину в работе показывали привлекательные, воспитанные продавщицы.

Во время войны Севера—Юга (1861—1865) компания развернула рекламную акцию под лозунгом «Мы одеваем Армию!» (Северную).

Доходы компании были столь велики, что в 1865 году ее хозяин отошел от дел, много путешествовал, время от времени жил в Англии во дворце «Виггам», в котором и скончался в 1875 году.

Имя Зингера связано даже с символом Америки — статуей Свободы, так как последняя жена Исаака — француженка Изабель Соммервиаль — послужила



прообразом этой всемирно известной женской фигуры.

Средством рекламы были не только плакаты, проспекты и другая печатная продукция, рекламой были офисные и торговые здания компании.

Фирма, опиравшаяся в основном на женщин, при размещении рекламы учитывала временной и этнографический факторы, поэтому на картинках, где женщина у швейной машины «Зингер», в разные времена и в разных странах она выглядела по-разному.

Все виды рекламной продукции компании «Зингер» можно классифицировать так: архитектура (офисные здания и торговые организации); фирменный торговый знак; плакаты; газетная и журнальная реклама; магазинные вывески; каталоги; проспекты и

Открытка с изображением офисного здания компании «Зингер» в Нью-Йорке, 1903 г.



Дом компании швейных машин «Зингер» в С.-Петербурге по адресу: Невский проспект, д. 28. 1907 г.

руководства; открытки; календари; бухгалтерские счета; книги купли-продажи; значки.

Офисные и торговые здания компании, как правило, отличались своеобразной архитектурой, их строили или оформляли обязательно на центральных улицах городов.

В Нью-Йорке центральный офис «Singer Building» был одним из первых высотных зданий города.

Офис в Санкт-Петербурге, интереснейшее архитектурное и инженерное сооружение на Невском про-



Магазин компании «Зингер» в Курске, 1890—1920 гг.



Магазин компании «Зингер» в Харбине, 1890—1920 гг.

Фирменный торговый знак, установленный на швейных машинах, выпущенных в США и России в XIX и начале XX в. Москва, Политехнический музей.

спекте (арх. П.Ю.Сюзор, 1907), располагался в здании, единственном в городе, с крыши которого на прохожих не лилась вода и не падали сосульки, — так была организована уборка снега и воды. В Москве здание компании находилось на Кузнецком Мосту.

Даже в провинции здания с вывесками «Компания Зингер» выделялись размерами и внешним видом.

Фирменные торговые знаки в виде овальной тонкой пластины из металла желтого цвета размещались на стойке каждой машины, изготовленной во всех филиалах в разных городах мира. На них обязательно изображались челночок-лодочка открытого типа, две перекрещенные иглы с нитками для ручного шитья, расположенные в форме буквы «S», и катушки с нитками. Надписи на знаках различались в зависимости от того, в какой стране производились швейные машины и в каком году. На американских машинах второй половины XIX века и машинах русского производства начала XX века в верхней половине пластины размером 41x33 мм размещалась надпись «THE SINGER. MFG.

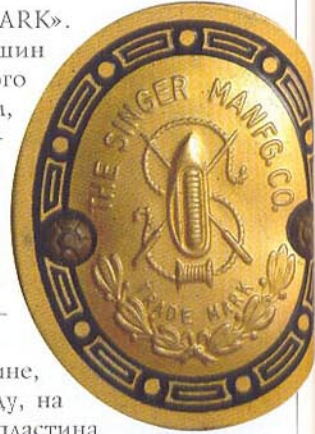
С°. N.Y.», снизу — «TRADE MARK». Идентичность надписей машин американского и русского производства объясняется тем, что завод АО «Компания Зингер» в Подольске был филиалом американской фирмы.

На машинах, выпускаемых в Германии, надписи были иные: сверху — «NÄHMASCHINEN», снизу — также «TRADE MARK».

На детской швейной машине, выпущенной в США в 1956 году, на основании помещена овальная пластина размером 31x22 мм, которая покрыта золотистой краской, с каймой из геометрических узоров черного цвета по краю. В центре — традиционный торговый знак фирмы и надпись, как на всех американских машинах фирмы.

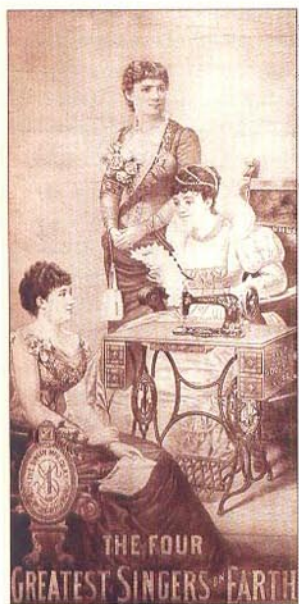
В газетах и журналах рекламировались не только знаки фирмы и достоинства всей продукции, но и новые разработки. Рекламу фирма размещала и в других изданиях, например, каталоге технического и Кавказского отделов Московской политехнической выставки 1872 года, «Русском путеводителе по французской выставке в Москве 1891 г.», каталоге Российской выставки 1913 года в Киеве, журнале «Воздухоплаватель» (№ 3, 1910).

Если газетная и журнальная рекламы были достаточно скромными в художественном смысле и, естественно, одноцветными, то плакатная продукция поражает яркостью и оригинальностью.



Спеціальныя машины для шитья АЭРОСТАТОВЪ и различныхъ техническихъ цѣлей.

Реклама швейных машин для шитья аэростатов, 1910 г.



Рекламный плакат 1880-х гг. с оперными певицами Метрополитен-Опера Амалией Мотерна, Кристиной Нильсон и Аделиной Пати.

На одном из первых плакатов, изданных фирмой «Зингер», было изображение индианки (племя сименолов) в национальной одежде, сидящей за швейной машиной с надписью «SINGER» (1850-е гг.).

Художники компании очень часто использовали женские образы в рекламе.

Того, что современному человеку кажется нормой — участие в рекламе публичных людей, в XIX веке не было: практически на всех рекламных наряду с надписями использовались условные стилизованные рисунки и коллажи. Один из первых в мире плакатов, на котором продукцию фирмы демонстрируют всемирно известные люди — дивы Метрополитен-Опера Амалия Мотерна (1844—

1918), Кристина Нильсон (1843—1921) и Аделина Пати (1843—1919), появился в 1880-х годах.

Многоцветные плакаты, выпущенные в России в начале XX века, учитывают специфику империи: рекламный плакат — «магазинная вывеска» — изображает русскую девушку в псевдонародном роскошном платье и в кокошнике; на рекламном плакате начала XX века изображены женщины — представительницы народов Российской империи — в национальных костюмах, сидящие за швейными машинами «Зингер».

Весьма популярны в начале прошлого века в России были магазинные и ярмарочные вывески-плакаты. На них обязательно изображалась девушка славянского типа в национальной одежде.

Рекламные плакаты компании «Зингер» начала века рассказывали о возможности использования машин в фабричных и домашних условиях.

Фирма издавала сборные каталоги ассортимента выпускаемых швейных машин, такие, как, например, «Иллюстрированный каталог швейных машин компании «Зингер». Для ремесленного и фабричного производства» (форма P-5000-6, 1914).

Поражает многообразие различных проспектов и руководств, связанных с этой фирмой. «Руководство к изучению шитья на машинах «Зингер» (вновь усовершенствованных)» конца XIX века — своего рода ода из-

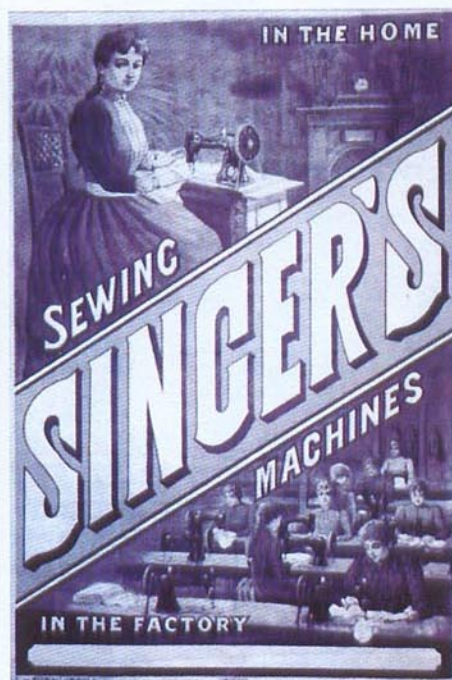


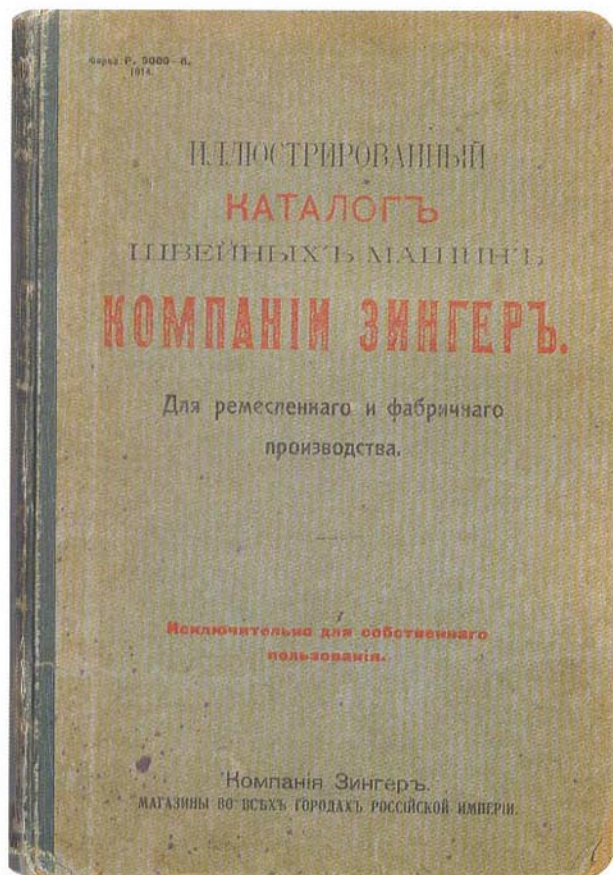
Рекламный плакат начала XX в. Библиотека им. Ленина.



Магазинная вывеска компании «Зингер», 1912 г. Москва, Политехнический музей.

Рекламный плакат 1920-х гг.





Иллюстрированный каталог продукции компании «Зингер», 1914 г. Москва, Политехнический музей.

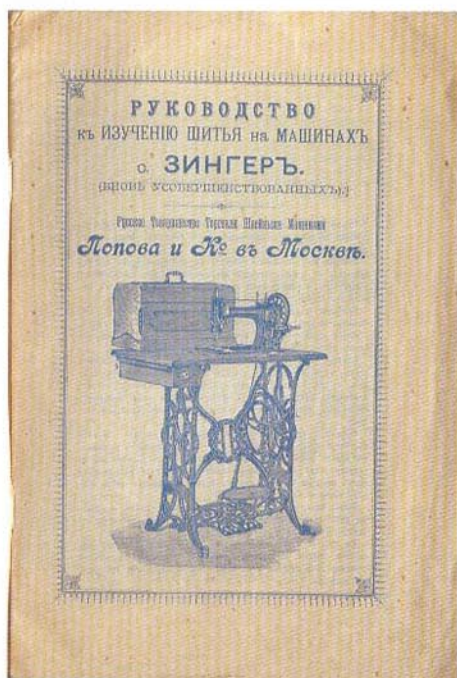
деляем фирме: это совет покупать машины системы «Зингер» (система — совокупность патентованных узлов швейной машины, сконструированных в одном изделии); «ни одна в мире система не может сравниться с таковой... в последние годы на всех выставках, местных и всемирных, высшие награды были присуждены исключительно машинам «Зингер»,... изящная и прочная отделка» машин, легкость движения и т.п., есть «лишь исключительно благодарственные отзывы, что и служит подтверждением преимущества конструкции системы покойника Зингера».

Все эти отзывы относятся к машине, изготовленной даже не на заводах фирмы «Зингер», а на фирме «Naumann» (Германия) по случаю 25-летнего юбилея «Русского товарищества Попова и К°» — известнейшего Торгового дома России, основанного в 1870 году.

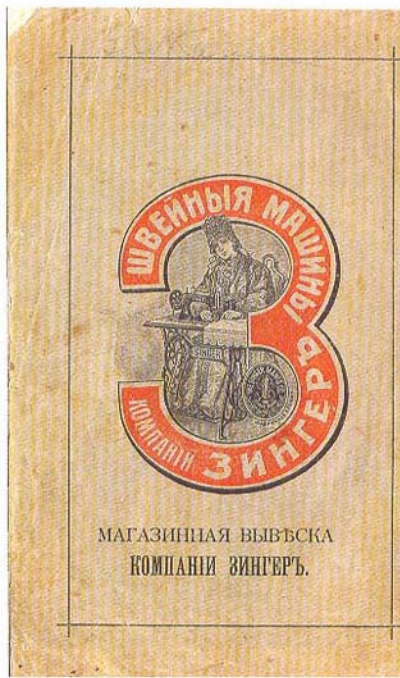
В «Руководстве» помещены юбилейная марка Торгового дома и адреса магазинов, расположенных в различных городах России.

В «Руководстве к швейным машинам компании «Зингер» «Вейбретингъ Шётль» класс 27 и 28 (издание компании «Зингер», С.-Петербург, 1909) уже нет хвалебных строк, посвященных изделиям фирмы, а есть только информация, необходимая при работе на швейной машине. В «Руководстве» много иллюстраций, 3-цветное изображение фирменного логотипа, принятого в России.

Примером рекламной продукции может служить каталог запасных частей к швейной машине класса 183Д1, изданный в Германии в 1930-е годы, — «Singer Nähmaschinen Aktiengesellschaft Fabrik Wittenberge», содержащий перечень номеров деталей, входящих в



Руководство к швейным машинам производства фирмы «Науманн», 1895—1905 г. Москва, Политехнический музей.



Руководство к швейным машинам, 1909 г. Москва, Политехнический музей.



комплект машин. Такие каталоги выпускались практически для всех классов машин фирмы «Зингер» и предназначались для сервисных служб, расположенных в различных городах мира. Издание каталога намного скромнее руководств, что, вероятно, объясняется огромным количеством выпускаемых машин и известностью фирмы, так что от издания требовалась только информативность.

Логотип фирмы 1930-х годов в двух вариантах помещен на обложке с двух сторон.

В 2000 году в Подольске выпустили буклет, посвященный 100-летию фирмы «Зингер» на российской земле. В нем — экскурс в историю фирмы в России и сведения о современных ее достижениях.

Более чем за 150-летний срок своей деятельности она выпустила большое количество открыток. Среди них — изображение высотного офисного здания в Нью-Йорке (США, 1903), комплект открыток, посвященных 100-летию Бородинской битвы (Россия, 1912), открытки лубочного типа с жанровыми сценками и надписями правоучительного характера (Россия, начало XX века), изображения своих предприятий (Россия, начало XX века).

Фирма регулярно выпускала календари, иногда размещала рекламу в сборных календарях. На отрывном календаре 1909 года размещены многоцветные изображения: фирменный торговый знак; логотип, принятый и использованный на территории России, — девушка в национальном русском костюме, причем сама девушка и ее костюм отличаются от тех, что изображены на плакатах «магазинных вывесок». На каж-



Каталог запасных частей к швейной машине 183Д1, Германия, 1930-е гг. Москва, Политехнический музей. Слева — логотип фирмы, принятый для размещения в изданиях Германии 1930-х гг.



Открытка с изображением батальной сцены войны 1812 г., выпущенная к 100-летию Бородинской битвы, 1912 г. Москва, Политехнический музей.

Открытка с «моралью» (Выбирай жену не в хороводе, а в огороде), 1910 г. Москва, Политехнический музей.





Календарь 1909 г., выпущенный АО «Компания Зингер» в России. Москва, Политехнический музей.

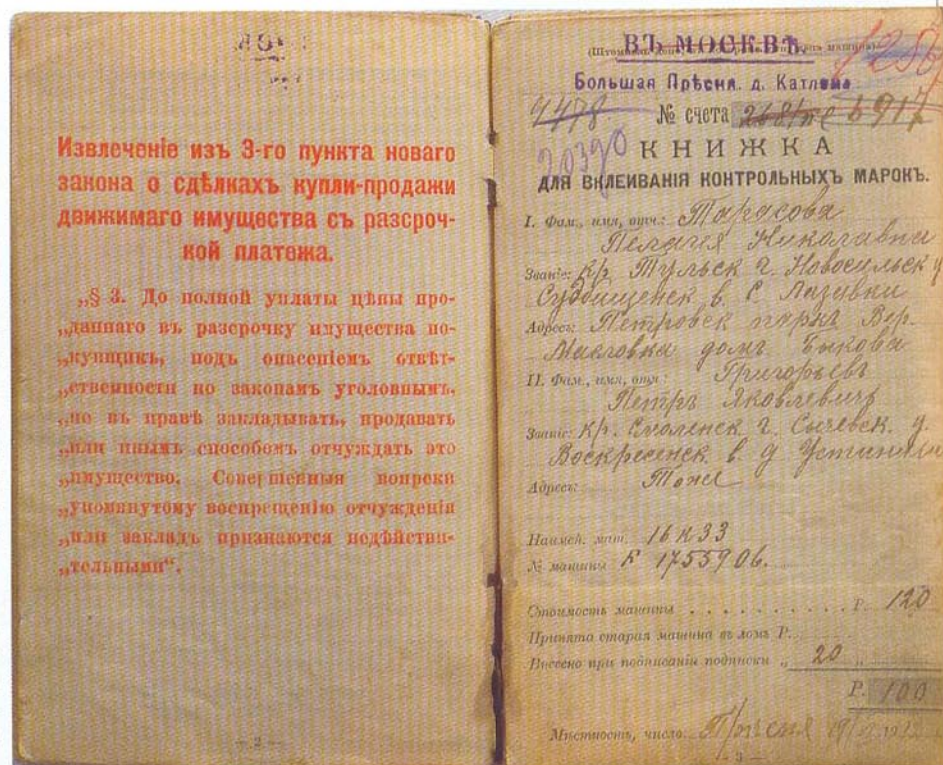
Бланк бухгалтерского счета, выпущенный в начале XX в., заполненный в 1921 г. Москва, Политехнический музей.

дом листке календаря даты месяца разделены пополам. Размер календаря 142x110 мм.

Даже на столь прозаичных вещах, как бухгалтерская документация, размещали логотипы и различные сведения рекламного характера.

Бланки бухгалтерских счетов магазинов выполнены на высоком художественном уровне, на них размещали логотип, принятый к использованию в данном государстве. Бланк счета размером 22x20 см изготовлен на хорошей бумаге, заполнен в депо Треста «ГОСШВЕЙМАШИНА», что было на Сretenке (Москва) в 1924 году, и к нему приклеены две гербовые марки достоинством 6 копеек каждая, с надписью на 6 языках. Бланки счетов компании «Зингер» использовались в магазинах и депо, торговавших швейными машинами с 1906 по конец 1920-х годов. На всех были типографские номера, а на счетах указывалось, в рассрочку куплена машина или за наличные.

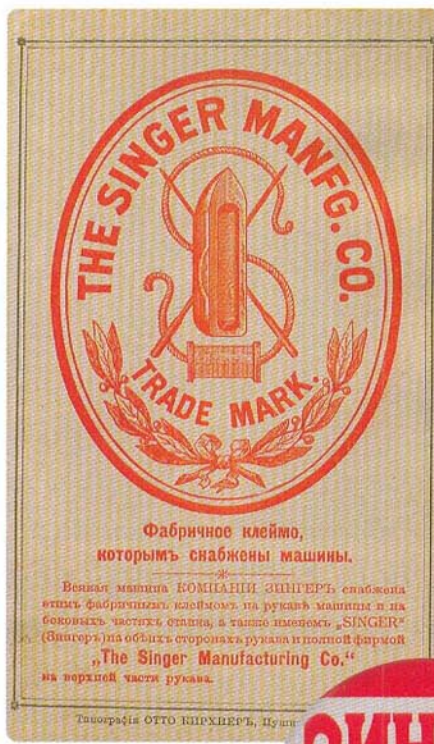
Особое место в рекламной продукции компании занимает так называемая книжка купли-продажи



Страницы из книжки купли-продажи с данными о покупателе и гаранте. 1912 г. Москва, Политехнический музей.



Изображение золотых и серебряных медалей, полученных компанией «Зингер» за качество своих изделий на выставках с 1872 по 1904 г. 1912 г. Москва, Политехнический музей.



Значок, выпущенный в г. Подольске в 2001 г. Москва, Политехнический музей.

Изображение торгового знака и указания на подлинность швейной машины «Зингер», 1912 г. Москва, Политехнический музей.

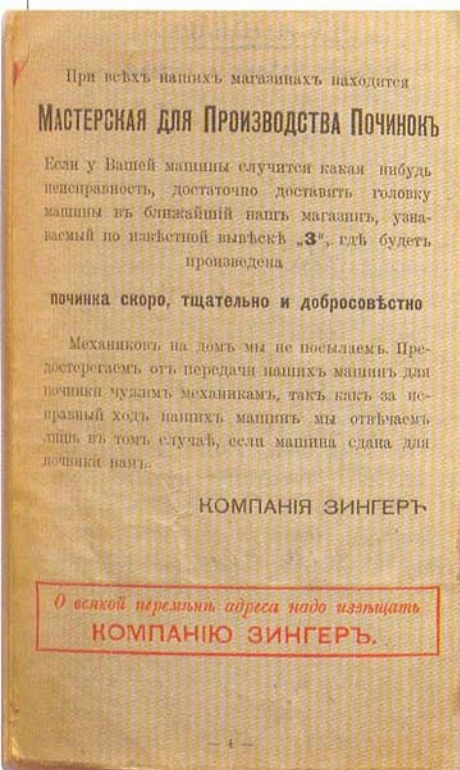
швейных машин в кредит. Система рассрочки, применяемая фирмой во всем мире, была принята и в России. Сама книжка — интереснейший документ, характеризующий эпоху. В ней были сведения о месте проживания и социальном статусе покупателя. У каждого покупателя обязательно должен был быть поручитель, имевший стабильный заработок. Оплата в рассрочку происходила ежемесячно, в книжку наклеивалась марка с обозначением суммы погашенного долга. По маркам можно проследить, как менялось материальное положение покупателя, — заработок, полученный от использо-

вания швейной машины, позволяя практически ежемесячно гасить все большие суммы долга.

На обложке книжки помещены изображения медалей, которые фирма «Зингер» получила на российских и мировых выставках, и торговый знак с указанием места его расположения на швейной машине.

Больше всего рекламной продукции компания «Зингер» выпустила в период с 1851 по 1940 год. Во второй половине XX века она уже не выделялась оригинальностью и стояла в одном ряду с аналогичной продукцией других фирм.

Заключительным аккордом в истории рекламной продукции компании в России на конец XX века можно считать сувенирный значок, изготовленный уже в начале XXI века, — «Зингер» — 100 лет в России». Значок круглой формы, с 3-булавочной застежкой. Диаметр — 38 мм, металл, пластмасса.



Страницы из книжки купли-продажи с марками погашения долга. 1912 г. Москва, Политехнический музей.

Лидия ОРЛОВА
Иллюстрации предоставлены автором.
Фото Игоря НАРИЖНОГО.

Антикварный рынок Ирана

Антикварный рынок Ирана относится к числу самых «неисследованных» западными дилерами и коллекционерами.

Причина этого отнюдь не в отсутствии материала, потенциально Иран — одна из самых богатых антиквариатом стран, а скорее в политической ситуации вокруг фундаменталистского государства, бывшего в течение двух десятилетий фактически «закрытой страной».

В последние годы Иран становится все более открытым, однако это обстоятельство не способствует проникновению персидского антиквариата на Запад. Как и в подавляющем большинстве стран, здесь действуют весьма суровые законы, препятствующие законопослушным гражданам вывозить древности — ахеменидские, эллинистические или сасанидские.

Однако, как и во многих мусульманских странах, разрешается вывозить «рядовой» антиквариат исламской эпохи. Конечно же, легально из Ирана нельзя вывезти иллюминированную рукопись XV века или бронзовую посуду тонкой работы XII века, но трудно датировать материал, не являющийся чем-то уникальным — традиционные ювелирные украшения, серебряная и медная посуда XVII—XIX веков, ковры XIX века, арабграфические печати и амулеты из камня и металла, — не вызовет на таможне лишних вопросов. Впрочем, к этим предметам западные собиратели пока не проявляют особого интереса из-за слабой разработанности их классификации и датировки, а также специфической эстетики. В самом же Иране такие предметы предлагаются туристу, скорее, не как антиквариат, а как сувениры, что связано не только со слабым «профессиональным» интересом европейцев к ним, но и с исключительно низкой стоимостью на внутреннем рынке.

Любопытно, что при потенциальном богатстве материала купить что-либо запрещенное для вывоза из Ирана достаточно сложно — в открытой продаже представлен лишь поздний исламский антиквариат. Если же предполагаемому покупателю и покажут «из-под паль» нечто «древнее», например, цилиндрическую печать, то она наверняка в девяноста девяти случаях из ста окажется поддельной, причем и качество поделок, как правило, исключительно низкое, «сувенирное».

Ценитель антиквариата, приехав в Тегеран, не найдет в нем стамбульского изобилия ювелирных и антик-

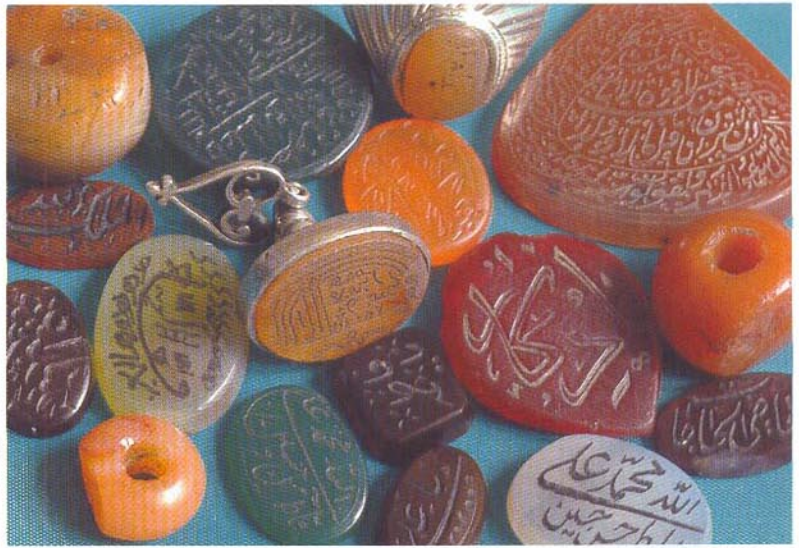
варных лавок. Антикварные ряды занимают лишь две улицы неподалеку от английского посольства. Здесь десятки антикварных лавок, старьевщики раскладывают свой товар прямо на тротуаре. Ассортимент в целом стандартный: серебряная посуда позапрошлого века — кувшины и подносы, серебряные украшения того же времени, резные камни, рукописи, монеты, преимущественно золотые и серебряные. Несмотря на то, что товар, в общем-то, рассчитан на туристов, практически все торговцы говорят только на персидском языке, что, естественно, весьма затрудняет общение с ними. Как правило, в витрине выставляется лишь малая часть товара, и чтобы выбрать действительно интересный предмет, нужно объяснить торговцу, чем вы интересуетесь. Покупателю, чтобы приобрести заинтересовавший его предмет по нормальной цене, обязательно надо торговаться. Первая цена, называемая продавцом, обычно в два-три раза выше той цены, за которую он реально готов отдать вещь. Таким образом, для успешной антикварной покупки необходимо знание языка.

Из иранского антикварного материала, встречающегося в легальной продаже, наибольший интерес для западных дилеров представляют предметы прикладного искусства. В основном — это ювелирные украшения из серебра, серебряная утварь, богато украшенное серебром и полудрагоценными камнями старинное оружие. В большинстве своем эти предметы датируются XVII—началом XX века, хотя можно отыскать и более ранние образцы. Украшения стоят, в среднем, \$10—100, при этом в их оценке иногда больше учитывается вес металла, чем работа. Серебряная утварь оценивается в \$100—200. Старинное оружие стоит весьма дорого, иногда его цена доходит до нескольких тысяч долларов. При приобретении предметов прикладного искусства надо учитывать, что велики шансы вместо старинного предмета двухсотлетней давности купить вещь, изготовленную в

1950-е годы, поскольку неспециалисту весьма затруднительно датировать образцы традиционного ремесла. Поэтому прежде всего надо исходить из их эстетической ценности, и лишь затем — из ценности антикварной.

На антикварных развалах часто можно увидеть золотые и серебряные арабографичные монеты. В большинстве случаев покупателю не следует верить рассказам торговцев о том, что монеты древние. В основном это монеты Каджарской династии, и датируются они XIX веком. Крупные серебряные и золотые монеты XIX—начала XX века стоят относительно недорого, продаются по металлу. Доисламские монеты в открытой продаже практически не встречаются, изредка можно увидеть куфические дирхемы в неважной сохранности. В целом предлагаемый торговцами нумизматический материал рассчитан на туристов, а не на нумизматов.

Особо следует сказать об арабографичных резных камнях, в изобилии предлагаемых торговцами как в серебряных оправках колец, печаток, массивных серебряных амулетов, так и извлеченных из оправ. Красивую гемму на сердолике, агате или хааледоне, датируемую концом XIX века, можно без проблем купить за \$2—5, серебряное кольцо или печатку с резным камнем — за \$10. В основном встречаемые геммы представляют собой амулеты, на которых вырезаны цитаты из Корана или обращения к Али, а иногда — лишь подражание буквам арабского алфавита, что объясняется магическим предназначением этих камней. Выбор камня неслучаен — считалось, что некоторые из них имеют целительную и охранительную силу. Собственно печати, с вырезанной на них «негативной» надписью, читаемой лишь на оттиске, встречаются относительно редко. Подчас надпись на них выполнена с большим каллиграфическим мастерством, и тогда печать может представлять значительную художественную ценность. Датировка резных камней исламской эпохи весьма затруднительна и основывается исключительно на палеографической особенности надписи, в меньшей степени — на фактуре камня. Иногда старая оправка позволяет примерно установить дату, позднее которой гемма не могла быть вырезана. Учитывая сложность палеографической датировки гемм, иногда можно найти действительно старые резные камни. Так, за \$10 может попасться гемма XI—XII веков, вставленная в массивный серебряный перстень конца XIX века. Определенный интерес представляют и крупные бусины из полудрагоценных камней. Их возраст может превышать две тысячи лет, и подчас сам камень бывает необыкновенно красивым. Стоят они порядка \$2, и это едва ли не единственные действительно древние предметы, открыто предлагаемые на рынке. Объясняется это, опять-таки, большой сложностью в их датировке. Иногда эти бусины, причем красивые их экземпляры, служат материалом для изготовления подражаний сасанидским и ахеменидским печатям. Поэтому, увидев фигурную печать, вырезанную на действительно старом, потертом и выщербленном камне, надо быть весьма осторожным — велик риск приобрести подделку. Так что собирателю, не рав-



нодушному к резным камням, в Иране лучше сосредоточиться на предметах исламского времени, не уступающих по красоте более древним геммам.

В антикварных магазинах Тегерана часто можно встретить старинные рукописи. Неспециалисту они могут быть интересны, прежде всего, как образцы каллиграфии. В основном они датируются XIX веком и представляют собой списки Корана, богословские сочинения, иногда собрания стихов. Стихи отличить очень просто — по расположению текста на странице. Если встречается поэтический сборник, то весьма вероятно, что перед вами рукопись Хафиза, ибо, как говорят в Иране, в доме обязательно должно быть две книги — Коран и диван Хафиза. Цены на рядовые рукописи колеблются в пределах \$50—100, интересные рукописи могут стоить гораздо дороже.

Старинную книжную миниатюру трудно найти в антикварных лавках, зато в них в изобилии есть работы современных мастеров, порой не уступающие качеству работ их предшественников. Цены на них начинаются от \$20 и могут достигать весьма внушительной суммы за произведения известных художников. Образцы каллиграфии XVIII—XIX веков можно найти в виде отдельных листов рукописей, иногда они богато украшены орнаментом. Цены на них также весьма различны — от \$10 до нескольких сотен. Стоит сказать, что и каллиграфию, и традиционную живопись иранцы понимают несравненно лучше, чем европейцы, так что рассчитывать на действительно редкую и недорогую находку не приходится, в отличие, скажем, от резных камней исламского времени, в датировке которых местные торговцы абсолютно не разбираются.

Иранский антикварный рынок таит множество сюрпризов и неожиданных находок для ценителей исламского искусства и в то же время разочаровывает охотников за классическими древностями. Однако можно ожидать, что в ближайшее время исламское искусство будет по достоинству оценено западными дилерами и коллекционерами, и тогда Иран, с его поистине неиссякаемыми запасами антиквариата, превратится в один из наиболее активных центров антикварной торговли.

А.Б.

Русская ординарная посуда XVIII века

Салую большую группу украшенного цветали фарфора XVIII века, как русского, так и европейского производства в целом, составляет так называемая «ординарная» посуда. Она оформлена как бы рассыпанными по поверхности разновеликими букетами и отдельными цветочками «вразброску». Ординарных изделий сохранилось так много, что их можно было бы объединить в один многопредметный сервиз, который в истории русского фарфора, вероятно, будет самым крупным ансамблем XVIII века.

В старинных дворцовых инвентарных книгах он получил название «Вседневный сервиз»: по-видимому, состоял из фарфора не только отечественного, но и зарубежного производства. В частности, встречаются майсенские тарелки, помеченные литерой придворной конторы «П:К.». Ординарную посуду выпускал Императорский фарфоровый завод по заказу придворной конторы для дворцовой Сервизной, и использовали ее, как правило, для повседневного обихода. Аналогичная посуда с цветочной росписью в большом количестве была представлена в столовом быту дворянского сословия благодаря предпринимательскому таланту английского купца Франца Гарднера, наладившего ее массовое производство на своем заводе в 1770—1780-х годах.

Сегодня довольно много предметов отечественного фарфора с «ординарной» цветочной росписью хранится в музейных, дворцовых и частных собраниях, и традиционно их не относят к числу бесспорных «уников», которыми было так богато фарфоровое столетие. «Неравноценности» ординарного фарфора отмечали многие исследователи. Невнимание со стороны специалистов можно объяснить, скорее всего, тем, что, по сравнению с другими изделиями ИФЗ и завода Гарднера — украшенными

Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1770—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Тарелка с цветочной росписью. Майсенский фарфоровый завод. Конец XVIII в. На обороте отметка придворной конторы «П:К.»

тонкой живописью и позолотой парадными дворцовыми сервизами и заказными вещами — они выглядели простовато — «композиции их росписи были однообразными». Они «не преследовали художественных задач и потому отличались известной шаблонностью». Сам термин «ординарный» до сих пор привносит в название фарфоровых предметов оттенок заурядности. И наконец,



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1770—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1770—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.

русскую ординарную посуду расписывали «в немецком вкусе», заметно подражая саксонскому фарфору, а в некоторых случаях имитировали даже майсенские клейма (Гарднер). Между тем именно ординарный фарфор чаще всего можно встретить на отечественном антикварном рынке, он востребован коллекционерами, но утверждение искусствоведов-профессионалов, что его «можно найти в любой комиссионке», увы, безнадежно устарело. Многие музеи сегодня охотно приобретают предметы «Вседневного сервиза», причем можно смело сказать, что стоимость ординарного фарфора Императорского завода, отмеченного марками Екатерины II и Павла I, не уступает ценам на саксонские вещи с цветочной росписью того же времени (период директорства К.Марколини), выполненные на высоком профессиональном уровне.

Тем не менее эта группа изделий мало освещена в искусствоведческой литературе, живописные приемы и особенности цветочной росписи изучены недостаточно, что по сей день влечет досадные ошибки в атрибуции русской ординарной посуды XVIII века. Неточности кощуют даже по авторитетным, солидным изданиям (отечественным и зарубежным). Например, фарфор Императорского завода и завода Гарднера приписывают тюрингским заводам, смешивают его с майсенскими образцами или просто путают произведения двух русских заводов. У каждого из этих предприятий была оригинальная манера цветочной живописи, отличавшая их продукцию как от немецких образцов, так и друг от друга. Богатство вариаций русской цветочной живописи, самобытность, а также своеобразие переработки иностранных образцов русскими мастерами отличают ее от аналогичных европейских изделий и делают узнаваемой. Не случайно, как это ни парадоксально, в некоторых зарубежных публикациях русский фарфор с ординарной рос-



Две сухарницы, супница с крышкой. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1780—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1770—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.

писью выделяется как характерный русский, а значит, самобытный и неповторимый. Ординарные фарфоровые произведения по праву занимают свое место в ряду замечательных произведений русского декоративно-прикладного искусства, а посему требуют более внимательного искусствоведческого анализа.

Сохранившаяся в значительном количестве русская ординарная посуда Императорского завода неравнозначна

в художественном отношении. Есть произведения, расписанные талантливо, в свободной живописной манере. В некоторых чувствуется стремление подражать зарубежным образцам — для таких произведений характерна некоторая сухость. И, наконец, есть вещи, расписанные трогательно неумело и как бы по-детски. Но в любом случае русской цветочной живописи по фарфору свойственен неповторимый почерк, позволяющий достаточно свободно выделять его из группы аналогичных европейских образцов.

Еще в дореволюционном юбилейном труде барона Вольфа «Императорский фарфоровый завод. 1744—1904» (СПб., 1907) отмечалось: «К счастью, коммерческое направление не успело развиться до той степени и пойти по тому пути, где оно могло принести решительный вред художественности изделий. Разрешая одновременно обе задачи, старались держаться среднего пути и не доводить дешевизну производства, в ущерб художественности, до крайности. Благоприятным в этом случае обстоятельством являлась возможность не гоняться за частными покупателями, а работать преимущественно по заказам Придворной Канторы, для удовлетворения потребности Высочайшего Двора в обыкновенной расходной посуде». Одним из следствий такого подхода стало, вероятно, то, что в XVIII веке цветочные композиции на фар-



Блюдо с прорезным бортом. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1796—1800-е гг. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург.
Императорский фарфоровый завод. 1780-е гг.
Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург.
Императорский фарфоровый завод. 1770—1780-е гг.
Частная коллекция, Москва.

форе Императорского завода практически не повторялись, состав букетов разнообразно варьировался. Центральное место в композиции занимали роза, пышный шиповник, тюльпан, перистый мак, вокруг центрального цветка группировались более мелкие цветы и бутоны с листьями. Если пространство для росписи было вытянутым (овальные блюда или прямоугольные резервы), живописец композиционно выделял два цветка, например

Иногда в росписи ординарной посуды проступает преувеличенное внимание к детали, например розовым шипам или бутонам. В ряде случаев строение некоторых цветов было, по-видимому, не совсем понятно живописцу, отчего изображение получалось плоским. В такой непроизвольной условности можно разглядеть принципы народного письма.

Для цветочной росписи Императорского фарфорово-

— розу и мак, розу и тюльпан, две розы и т. д. Необходимо отметить, что русские цветочные композиции были, как правило, крупными и пышными, могли занимать почти все зеркало тарелки, блюда или отведенного резерва. В отличие от некоторых типов немецких цветочных композиций с длинными изящными стеблями и бутонами средней величины стебли растений на русском фарфоре были короткими, предпочтение отдавалось распустившемуся цветку розы, тюльпана или мака в окружении «облепивших» его более мелких цветочков и листьев. Правда, в некоторых единичных случаях можно наблюдать цветы с длинными тонкими стеблями, которые выглядят непропорционально в сравнении с крупным раскрывшимся цветочным бутоном. В этих композициях чувствуется рука иностранного живописца, но, несмотря на свою оригинальность, они не являются характерными. Помимо пышных букетов встречаются и довольно простые, состоящие из двух-трех цветков.



Блюдо. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод.
1770—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург.
Императорский фарфоровый завод. 1780-е гг.
Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом. С.-Петербург.
Императорский фарфоровый завод. 1770—1780-е гг.
Частная коллекция, Москва.

го завода была характерна ярко выраженная штриховая моделировка как бы полусухой кистью, а в исполнении гарднеровских мастеров она напоминала «маховую» манеру, свойственную народной росписи (эти особенности в целом отличают русскую цветочную роспись от майсенской, где использовались плавная растушёвка и заливка). Такая манера живописи особенно заметна в исполнении крупных розовых бутонов. Лепестки маргариток, «перья» тюльпанов писали одним мазком. Цветовая палитра русской цветочной росписи состояла, как правило,

из пяти красок: пурпура, железной красной, голубой, травяной зеленой, желтой. Иногда добавляли фиолетовую и зелено-голубую, обводки были серо-фиолетовые или серо-пурпурные, не резкие. Общая цветовая гамма изделий Императорского завода — нежных, пастельных тонов, в отличие от мажорных по цвету гарднеровских цветочных композиций или яркого семицветия майсенских росписей.

В целом по манере письма многие ординарные изделия Императорского завода заметно схожи между собой. Вероятно, обучение шло по установленным образцам: живописцы копировали изображенные одним мастером цветы, однако букеты учились составлять самостоятельно. Обучению компоновать букеты уделялось, пожалуй, не меньше внимания, чем рисовать их. Эта задача для живописца цветов остается одной из главных и в наши дни. До сих пор употребляются термины: «некрасивая симметрия», «хорошая и плохая направленность линий при изображении растений», «хорошая и плохая компоновка мотивов манерной живописи». Так что можно утверждать, что основные принципы и закономерности цветочной росписи были выработаны именно в XVIII веке.

Русский живописец не всегда идеально строил цветочную композицию, однако поражал фантазией, с которой он составлял бутоньерки. Задачу асимметрично и свободно расположить цветы (эстетика такой росписи была непо-



Блюдо. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод.
1770—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка с рельефным бортом и изображением штобника. Завод Гарднера. 1770—1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка. Завод Гарднера. 1780-е гг. Частная коллекция, Москва.

средственно связана с эпохой рококо) русские художники решали тоже своеобразно. Букет, как правило, они вписывали в центр зеркала тарелки или предназначенного ему резерва. Легкая асимметрия расположения бутоньерки, то есть смещение композиции от центра ближе к какому-либо краю, была почти незаметна. Но в некоторых случаях, наоборот, асимметрия была резкая и неожиданная. Особенно необычно нюансы компоновки проявились в цветочной росписи 1790-х годов, когда изменение общей стилистики декора повлекло за собой и ряд поисковых моментов в казалась бы такой отработанной росписи, какой была «ординарная». Так, например, на изделиях, отмеченных маркой императора Павла I, более крупные бутоньерки вынесены на борт тарелок, где едва умещаются, а зеркало украшено мелкими, неравномерно рассыпанными бутончиками, отчего композиция декора теряет равновесие.

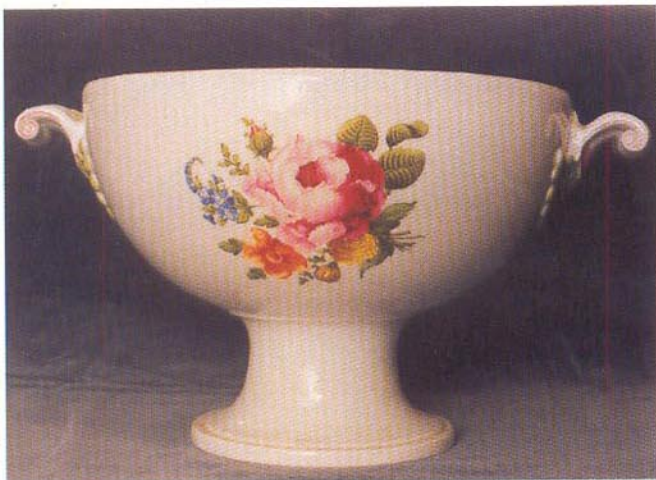
В то же время к концу XVIII века тип «ординарной» цветочной росписи приобрел определенную схематичность и «нормированность», особенно заметную в росписях тарелок. К примеру, цветочный букет располагается в центре зеркала тарелки, а по борту, приблизительно на равном расстоянии, лежат три единичных цветочных веточки. Эта схема практически не менялась и продолжала существовать на протяжении всего XIX века.

В отличие от цветочных композиций Императорского фарфорового завода гарднеровская роспись в большинстве случаев была скуднее в наборе композиций. За исключени-

ем некоторых роскошно оформленных произведений с изображением пышных цветочных букетов, выходящих за рамки ординарной посуды, цветочная роспись подмосковного завода отличалась в целом именно шаблонностью, которая была вызвана «коммерческим обрядом» постановки дела. Фарфоровая продукция гарднеровской мануфактуры была рассчитана на широкий рынок, отсюда выработка своеобразной системы художественных приемов оформления недорогой массовой продукции — столовых и десертных тарелок, блюд, небольших серви-



Блюдо. С.-Петербург. Императорский фарфоровый завод. 1780-е гг. Частная коллекция, Москва.



Компотник. Завод Гарднера. Конец XVIII в. Частная коллекция, Москва.



Ординарная тарелка. Завод Гарднера. 1780-е гг. Частная коллекция, Москва.

зов, отдельных чайных и кофейных пар, расписанных цветами. Если повторы цветочных композиций на фарфоре Императорского завода XVIII века практически не встречаются, то у Гарднера часто можно увидеть роспись, в которой варьируется один и тот же цветочный мотив и стандартная, как бы эталонная композиция. К такой часто встречающейся «формуле» относится, например, цветочный букет, в центре которого — распустившаяся пурпурная роза, над ней — нераскрывшийся бутон, от розы диагонально влево вверх уходит ветка незабудок, рядом с ней — красно-оранжевый цветок, вправо вниз — два желтых цветка и собранные в пучок стебли. К распространенным простым композициям от-



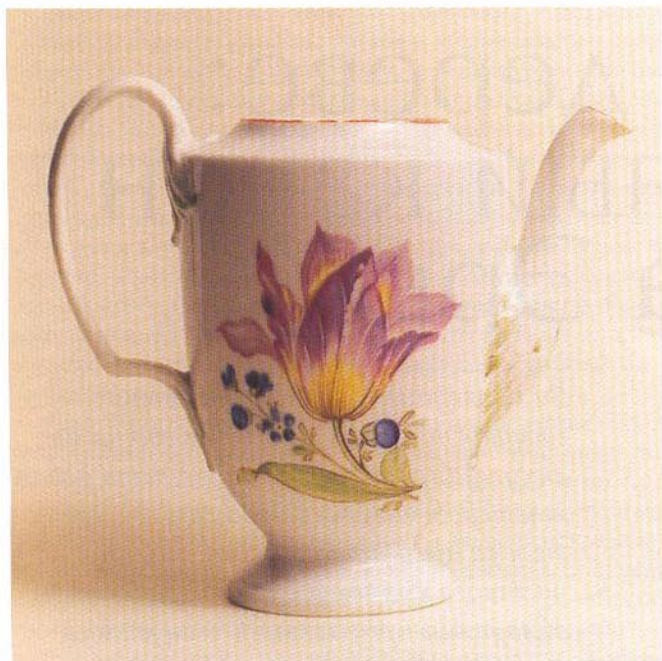
Ординарная тарелка. Завод Гарднера. 1780-е гг. Частная коллекция, Москва.

носится и мотив крупного тюльпана на коротком стебле в окружении двух веточек незабудок, совершенно определенно копирующий майсенский тип цветочной росписи периода директорства К.Марколини.

И все же наиболее характерным и действительно самобытным мотивом гарднеровской цветочной росписи были «шиповник» и «розан». «Шиповник» отличает легкая свободная манера исполнения, которая в целом удивительно легко сочеталась на гарднеровской продукции с заданной однотипностью композиции. Именно яркость цвета и декоративность решения отличают гарднеровский ординарный фарфор XVIII века. Живописец, как бы не задумываясь, легко выводит отработанный сюжет — отсюда преодоление некоторой неуверенности и робкой пастельности, которые были свойственны «самостоятельным» композициям Императорского завода.

В цветочных росписях подмосковного завода обращает на себя внимание колористическая гамма, которую, как и гарднеровские «формулы» цветочных композиций, трудно с чем-либо спутать. Это прежде всего любовь к пурпурному цвету, который был основным и излюбленным в росписи гарднеровского фарфора с цветочной росписью. В то же время он часто встречается в отделке и отводках краев посуды. Неповторимостью отличался и другой цвет ранних гарднеровских произведений — зеленый. После обжига он был удивительно чистого и прозрачного оттенка.

На заводе Гарднера также с успехом применяли очень эффектный и прогрессивный прием декоративного оформления чайной посуды, других предметов, например кашпо. Это так называемая «мушель» — цветочная роспись в круглом, овальном или фигурном резерве. Несмотря на то, что принцип такого оформления был позаимствован Гарднером у зарубежных образцов, роспись в исполнении русских мастеров отличалась особой колористической звучностью и сочностью, легкостью и свободой в построении цветка, что придавало ей большое своеобразие.



Помимо демократичной гарднеровский фарфор мог быть украшен более рафинированной и пышной цветочной росписью. Как правило, ею украшали предметы более сложных форм: тарелки с прорезным бортом, заказные чайные пары. Эти изделия стоили дороже — их расписывали «побогаче», с использованием золочения. Часто на таких изделиях ставили ложные марки, писавшиеся по глазури мечи со звездочкой. Ложные «майсенские» марки, по-видимому, влияли на стоимость изделий.

В росписи ординарной гарднеровской посуды, как мы уже говорили, очевидно влияние майсенских образцов. Этот факт в общих чертах отметили все исследователи, он был обусловлен постановкой дела и организацией производства немецким специалистом Миллером, позже — Мейснером, живописцем Кестнером и т. д. Кроме многообразного влияния майсенского фарфора на подмосковных изделиях можно заметить и элементы французского декора. Однако в росписи посуды, особенно ординарной, нельзя не видеть руку русского мастера из народа. Это заметно в том, как всегда верно был положен на форму цветочный декор, который живописец «изобретал» и компоновал «по чутью». В народе всегда было чрезвычайно остро развито чувство орнаментальности, что вылилось в неповторимые цветочные формулы гарднеровского фарфора и сформировало представление о нем как о явлении самобытном, в котором даже иностранные заимствования никогда не были «слепыми», а всегда несли на себе печать русского народного миропонимания и искусства. Недаром традиции гарднеровской цветочной росписи были подхвачены впоследствии многочисленными фарфоровыми заводами XIX века и продолжали жить в разнообразной продукции русского фарфорового монополиста Кузнецова.

В коллекционировании ординарного фарфора таится много заманчивых перспектив. Относительно недорогие и доступные многим собирателям тарелки «Вседневного сервиза» могут быть достойным украшением интерьера, а яр-



Горшочек с крышкой. Завод Гарднера. 1780-е гг.
Частная коллекция, Москва.

Сливочник. Завод Гарднера. Конец XVIII в.
Частная коллекция, Москва.

кость красок и трогательная непосредственность живописи придадут ему теплоту и уют. Помимо осознания музейной значимости таких вещей и неопиту, и искушенному профессионалу приятна уже сама мысль, что он обладает своеобразной частичкой давно ушедшей галантной эпохи, что позволяет ему как бы прикоснуться к повседневной жизни русского придворного общества XVIII века, свидетельствовать чему — марки-вензеля Екатерины II и ее царственного сына Павла I на императорском фарфоре.

Александра ТРОЩИНСКАЯ

Иллюстрации предоставлены автором.



Ординарная тарелка с изображением пышного цветочного букета.
Завод Гарднера. 1780-е гг. Частная коллекция, Москва.

Мысль в дереве: скульптурный канон Степана Эрьзи



За последние полтора столетия государственные музейные собрания аккумулировали большую часть работ мастеров «первого уровня», тем самым практически лишив частного коллекционера перспективы обладания предметами «музейного класса». Да и само это понятие — «вещь музейного уровня» — лишний раз свидетельствует о тенденции, выводящей такие предметы из антикварного оборота и помещающей их в собрания, которые эти предметы едва ли могут покинуть легальными способами. Более того, даже те немногие счастливые обладатели полотен, к примеру, Веласкеса или Рубенса, стремятся завещать свои коллекции государственным и университетским музеям, окончательно обедняя и без того скудный рынок антикварных предметов такого уровня.

Российский антикварный рынок еще более беден серьезными предметами живописи и скульптуры, поскольку у нас едва ли можно найти в частных руках действительно значимые произведения западных или восточных мастеров «первого уровня». Остается лишь наш, российский, материал, который естественным образом «вычерпывается» и распределяется по крупным частным коллекциям, чтобы десятилетиями не появляться на рынке. Единственный надежный источник поступления новых, неизвестных работ русских мастеров «первого уровня» — зарубежные аукционы и галереи. Однако поступления эти, как правило, единичны, а цены весьма велики —

С.Д.Эрьза. Мысль. Музей Сивори.

достаточно посмотреть на последние «русские торги» Сотбис. Тем удивительнее, когда удастся найти новый источник относительно массового поступления работ действительно крупного мастера.

Имя Степана Дмитриевича Эрьзи известно всякому, кто знаком с историей скульптуры. Один из самых известных и, бесспорно, самых оригинальных русских скульпторов XX века, он при жизни был широко известен в Европе и Америке, и его слава могла соперничать со славой Бурделя. Прожив более двух десятилетий в Аргентине, он вернулся на родину, привезя с собой большую и лучшую часть выполненных им за свою жизнь работ, которые завещал государству. Сейчас они выставлены в Саранске, на родине скульптора. Более тридцати его вещей хранятся в Русском музее.

Коллекционерам хорошо известна редкость скульптур Эрзы. В последние годы жизни мастер свои работы не продавал, скульптуры же, выполненные им в России до 1926 года, либо оказались в музейных собраниях, либо пропали, по большей части будучи уничтоженными временем. Известно не менее шести работ, выполненных им за границей и подаренных друзьям в России. Сегодня все они находятся в семьях первых владельцев. Таким образом, работы Эрзы в течение долгого времени не могли стать предметом российского антикварного рынка. Невозможно было даже говорить о наличии или об отсутствии к ним коллекционного интереса, поскольку сами работы были недоступны для собирателей.

Ситуация принципиально изменилась летом 2003 года: в Буэнос-Айресе была организована выставка работ Эрзы из государственных и частных собраний Аргентины. На ней были представлены 27 скульптурных и 4 живописные работы мастера, в большинстве своем не известные российским искусствоведам, а тем более коллекционерам. Оказавшийся в Буэнос-Айресе сразу же после закрытия выставки Михаил Ильяев — один из виднейших российских экспертов по творчеству Эрзы — помог московским коллекционерам приобрести четыре работы скульптора, а впоследствии в Москве оказались еще две его работы. Неожиданно выяснилось, что на южноамериканском антикварном рынке без труда можно найти два десятка работ Эрзы, а при тщательном поиске эта цифра значительно увеличится. Удалось также узнать, что лет пятнадцать назад в США из Аргентины частному коллекционеру были проданы 25 скульптур Эрзы, появление которых на антикварном рынке тоже можно ожидать в обозримом будущем.

Так скульптуры Эрзы неожиданно оказались доступными для собирателя. Возможно и интерес к ним среди коллекционеров будет расти, а его работы возвратятся на родину. Однако здесь возникает проблема: как отличить подлинные работы мастера от работ учеников, подражателей, наконец, просто от подделок и «фантастических» атрибуций. Из 18 работ, атрибутируемых Эрзе и лично осмотренных М.Ильяевым в Аргентине, 6 работ оказались очевидными подделками. Причем 2 из них были включены в каталог выставки, как, например, «Голова негра», являющаяся классическим примером «фантастической» атрибуции.

Чтобы выявить подлинность работ, необходимо знать о неко-



С.Д.Эрзы. Женская голова. Частное собрание.



торых принципах, которыми руководствовался мастер. Эти принципы позволяют понять, как сделаны его скульптуры (конечно же, не в техническом смысле, но в смысле филоновской «сделанности»), как зарождалась скульптурная идея, без чего очень трудно дать объективную эстетическую оценку работам скульптора.

Жизнь и творчество Эрзы изучены достаточно хорошо. В 1960-х годах была издана его несколько беллетризованная биография, написанная Борисом Полевым, и книги воспоминаний Г.Сутеева, в 1970-х — сборник воспоминаний о скульпторе, биографический очерк К.Абрамова и искусствоведческая монография Н.Шибаква. В конце 1980-х годов была опубликована книга А.Пудваля об уральском пе-

С.Д.Эрзы. Тень леса Чако.



С.Д.Эрзя. Авиатор. Музей Сивори.

риоде жизни Эрзя, а также вышли несколько прекрасных альбомов скульптора. Наконец, в 2001 году в Саранске издан каталог его работ и целый ряд документов, связанных с Эрзеей. Необходимо отметить, однако, что каталог этот весьма неполный, так как в нем не учтено множество работ, находящихся в зарубежных собраниях. Недостаток этот вполне простителен, потому что поиск работ Эрзя в зарубежных музейных и частных коллекциях — дело непростое, но способное принести еще множество сюрпризов искусствоведам и собирателям. Так, совсем недавно стараниями Марции Дати была найдена одна скульптура Эрзя в Ла Специи и еще несколько незаконченных мраморных скульптур — в Турине.

Эрзя, родившийся в дальней мордовской деревне, первые живописные навыки получил в артели иконописцев, таким образом, его постижение искусства началось, прежде всего, с понимания канона, изначально заданной формы, в рамках которой и возможно индивидуальное творчество. Следовательно, инновацию он изначально мог понимать как раскрытие потенциала заданной формы, ее обогащение, но не через субъективизм, а через вскрытие глубинных структур, содержащихся в каноне, демонстрацию его внутренней логики.

Существует свидетельство, что Эрзя, увидев однажды «Демона» Михаила Врубеля, отказался от иконописной традиции, и именно эта картина подвигла его отправиться учиться в Московское училище изящных искусств, живописи и зодчества. Помня киевские фрески Врубеля и в целом «каноническую» структуру его живописи, где канон лишь деконструируется, но не уничтожается, мы не можем говорить о противостоянии между каноническим и академическим искусством в глазах Эрзя. Наоборот, он увидел путь деконструкции канона, путь, дающий ему больше свободы в выражении того, что скрыто в каноне и что может, на первый взгляд, зрительно противоречить ему.

В течение четырех лет Эрзя учится в Москве, и в эти годы его интерес полностью сосредотачивается на изящных искусствах. Стоит сказать, что Эрзя, который, бесспорно, был очень интересным художником (о чем можно судить по одному его автопортрету из Третьяковской галереи), оставил после себя совсем немного живописных полотен. Работы эти чрезвычайно редки. Находка даже одной новой картины — событие.

В 1906 году Эрзя уехал из России и работал во Франции и Италии. Там он создавал вещи, весьма оригинальные по стилю и в то же время близкие барочной скульптуре по своей экспрессивности. Самая известная его вещь того периода — скульптура «Последняя ночь осужденного» — принесла ему широкую европейскую известность. К сожалению, скульптура эта не сохранилась. В ранних работах, созданных из цемента, он прежде всего подчеркивает фактуру материала. Его фигуры текучи, и в то же время неровная, зернистая поверхность цемента способствует игольчатой экспрессивности, абсолютно чуждой барочной традиции, в рамках которой можно понимать его раннее творчество.

В Италии Эрзя достаточно долго жил в Карраре, у знаменитых мраморных карьеров, где осваивал работу с мрамором и где к нему, возможно, пришло понимание силы сочетания идеально обработанной поверхности материала с негронутой фактурой камня. Вслед за Микеланджело, продемонстрировавшего силу



С.Д.Эрзя. Грусть. Частное собрание.

такого видения камня в надгробиях флорентийского Сан Лоренцо, вслед за Роденом, развившим эту идею и доведшим ее до кристальной ясности, Эрзя использует возможности материала, демонстрируя рождение образа из камня, из изначально заданной формы. Его скульптуры каррарского периода, и прежде всего головка Марты, равно как и более поздние работы в мраморе, демонстрируют, насколько ясно он видел эту идею, и в то же время, в применении к мрамору, она не была инновационной. Некоторые из его работ того периода трудно отличить от вещей Родена или его школы.

В 1914 году Эрзя возвратился в Россию. В этот период скульптор работал в основном с цементом и мрамором, подчеркивая в материале прежде всего его фактуру. Интересно, что и сюжеты его работ напрямую связаны с материалом: если скульптуры из цемента — это болезненная революционная экспрессия (такие работы, как «Жертвы революции 1905 г.», «Народный трибун», «Узник»), то его мраморные скульптуры заключены в круг роденовских сюжетов. В свой уральский период мастер уже не подражал Родену — его произведения достаточно индивидуальны, однако круг сюжетов, связывавший его с великим французом и с еще более великим итальянцем, подсказан материалом — мрамором и способом видения мраморной скульптуры как противоборства дикого, необработанного камня с идеально отполированной, сияющей поверхностью. В отношении революционных сюжетов его цементных и железобетонных скульптур можно сказать то же самое — сюжет подсказывался не революционной риторикой или гражданской позицией, но самим материалом, самой его фактурой и формой, чем некогда был для него иконописный канон. Другими словами, материал для скульптора стал самым жестким каноном.

Во второй половине 1920-х годов Эрзя оказался за границей — сперва во Франции, а затем, вслед за выставкой своих работ, в Аргентине. Там, в Буэнос-Айресе, он задержался надолго. Причиной тому был новый, совершенно уникальный материал для его скульптур.



С.Д.Эрзя. Голова. Частное собрание.



С.Д.Эрзя. Женская голова. Частное собрание.

Следуя логике этого материала, Эрзя открыл новый стиль скульптуры, абсолютно инновационный, ибо он позволил по-новому работать с деревом.

В тропических лесах Аргентины в изобилии произрастают два сорта дерева — кебрачо и альгарробо. У кебрачо исключительно твердая древесина базальтового цвета, у альгарробо же, наоборот, древесина светлая, желтоватого оттенка. Но самое существенное в этих породах дерева — образующиеся на них причудливые наросты, достигающие иногда значительных размеров. Если при работе с обычной древесиной скульптору задан лишь размер куста да форма ствола, что открывает перед ним абсолютную свободу в области формы и сюжета скульптуры (так как само дерево практически ничего не предопределяет, за исключением, пожалуй, фактуры, то есть узора древесины), то при работе с наростами этих тропических пород дерева форма задана самым жестким образом, и в то же время она может быть исключительно интересной, сравнимой с воображением самого скульптора. По сути, скульптор воплощает художественную идею в древесине, словно в мраморе, но эта работа — в определенном смысле более канонична, так как пространства для творческого размаха остается несравнимо меньше, чем при работе с



С.Д.Эрзя. Голова Христа. Частное собрание.

камнем. Удивительным образом монументальные вещи скульптора сроднились с тончайшими камнями из сардоникса.

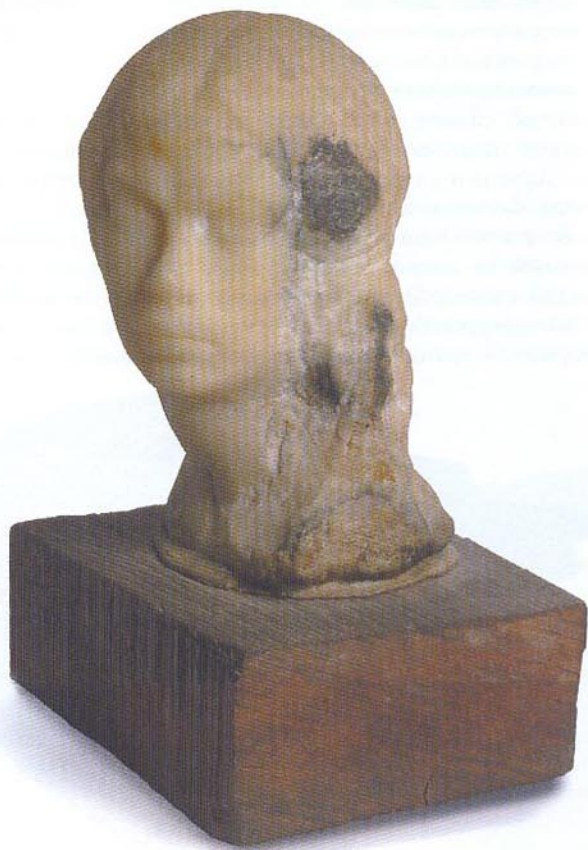
В 1950 году Эрзя возвратился в Россию, захватив с собой большинство своих скульптур и огромное количество кебрачо — материал для будущих работ. Судьба скульптора в России сложилась не очень удачно — он умер через 9 лет после возвращения. Но, надо сказать, его произведения произвели огромное впечатление на российских зрителей, среди которых нашелся и достойный продолжатель скульптурного стиля Эрзи.

Как уже отмечалось, сюжет его скульптур напрямую связан с материалом, из которого они исполнены, и, таким образом, классификация скульптурного материала будет фактически и классификацией сюжетов скульптур.

Скульптуры Эрзи из цемента и железобетона относятся к раннему, доаргентинскому периоду жизни мастера. Их сюжеты в основном тяготеют к социальной проблематике, однако на самом деле правильнее говорить лишь о выраженной в скульптуре определенного рода экспрессии, эмоциональном состоянии, связанном с социальными конфликтами. В этом смысле и ранний автопортрет, и голова Христа, и «Утро осужденного», в лице которого угадываются одновременно и портретные черты самого скульптора, и лик Иисуса, выражают то же состояние, что и его революционные

композиции. Цемент текуч и одновременно груб, зернист в застывшем виде; его природа двойственна, как двойственна и эмоциональная природа человека, вовлеченного в социальный конфликт — изначально мягкая и текучая, она, застывая, неожиданно становится резкой, грубой массой.

Мраморные скульптуры Эрзи созданы в согласии с совершенно иной логикой. Как и сам материал — мрамор, эти фигуры монументальны и статичны, они высвобождаются из камня, подобно фигурам Микеланджело и Родена, оставляя позади себя необработанную глыбу. Многие из мраморных скульптур Эрзи весьма значительны по размеру, а одна из них, к сожалению, не сохранившаяся, по высоте, да и композиции, могла бы сравниться со знаменитым флорентийским Давидом. Камень для Эрзи изначально монументален, натурален, и его обработка — лишь довершение логики природы. Зримого воплощения эта идея Эрзи во всей полноте не нашла, однако сохранились его циклопические, пиранезианские проекты создания скульптур из горных массивов. Так, еще 1920 году на Урале



С.Д.Эрзя. Марта. Частное собрание.

скульптор хотел из горного массива высечь памятник Ленину. Затем в бухте Рио-де-Жанейро он предлагал из скал изваять фигуры двух гигантских львов, ибо в очертаниях скал он уже угадал эти скульптуры. Позже у Эрзы тоже были монументальные проекты, но ни один из них не был реализован. Удивительный пример использования структуры камня в миниатюре — небольшая женская головка «Марта», где черные вкрапления в белый мрамор, оставленный необработанным, напоминают пряди черных волос, отливающих на фоне белой, полированной поверхности лица. Несмотря на то, что сохранившиеся мраморные скульптуры Эрзы относительно немногочисленны, можно рассчитывать на находку еще не известных его работ как в Италии, где он много работал с каррарским мрамором, так и в России. Так, лет тридцать назад в Новороссийске на месте мастерской скульптора в земле была найдена незаконченная мраморная скульптура более метра высотой, судя по стилю, бесспорно, выполненная рукой Эрзы.



С.Д.Эрзыа. Женская голова. Частное собрание.

Скульптуры, созданные Эрзей в доаргентинский период из дерева, — это в основном портретные композиции. За исключением двух композиций — «Леда и лебедь» и, в особенности, «Летящий», сюжет их напрямую не связан с материалом, в этом смысле они наиболее «неканонические», свободные от формы материала, по сравнению с его скульптурами из мрамора и аргентинского дерева. Работы Эрзы доаргентинского периода свидетельствуют о нем как о скульпторе огромного таланта, однако по ним нельзя назвать скульптора новатором. Он лишь искал свой стиль, работая в своей глубоко авторской манере, но стиль его, что существенно, до определенного момента все же не был действительно уникальным.

Материал, найденный им в Аргентине, открыл Эрзе новые возможности. По сути, он изобрел новый стиль скульптуры. И здесь необходимо четко провести границу между стилем и манерой. Стиль — это чистая инновация, то есть изобретение нового. Иными словами, стиль — это путь. Его открывает один человек, чтобы им следовали многие. В то же время стиль — это чистая идея. В тот момент, когда чистая идея адаптируется традицией, становится чем-то очевидным в обыденной практике, перерабатывается и тем самым теряет свою чистоту, появляется манера. Манера — это чистый субъективизм, тяга к оригинальности, индивидуальности. Чистая мысль, то есть стиль, не может быть индивидуальной, ибо в ней нет ничего от автора.

Действительно, поздний стиль Эрзы не содержит элементов субъективизма — скульптор следует путем дерева, он оттачивает его форму, чтобы сделать видимой его скрытую структуру. Материал, использовавшийся Эрзей, — биологический каприз природы, наросты на дереве. В отличие от мраморного блока, который высекается из монолита горы, эти наросты закончены, самодостаточны, в них, в буквальном смысле, уже заключены образы, в то время как слова о статуе, заключенной в мраморе, — это все-таки метафора.



С.Д.Эрзыа. Женская голова. Частное собрание.

Действительно, поздний стиль Эрзы не содержит элементов субъективизма — скульптор следует путем дерева, он оттачивает его форму, чтобы сделать видимой его скрытую структуру. Материал, использовавшийся Эрзей, — биологический каприз природы, наросты на дереве. В отличие от мраморного блока, который высекается из монолита горы, эти наросты закончены, самодостаточны, в них, в буквальном смысле, уже заключены образы, в то время как слова о статуе, заключенной в мраморе, — это все-таки метафора.



С.Д.Эрзя. Женская голова. Частное собрание.

Итак, первый принцип Эрзи — завершенность, естественность фрагмента, из которого должна родиться скульптура. Форма изображения уже задана, необходимо лишь ее увидеть. Скульптор в своей заготовке, в самом прямом, оптическом смысле, видит некое изображение. Осталось сделать его видимым для зрителя.

Чтобы из фрагмента дерева возник образ, необходимо предельно ясно провести границу между угадываемым — тем, что остается в материале нетронутым, что создает форму изображения и является его границей, рамой для рукотворного, и собственно рукотворным изображением. Для Эрзи эта проблема решилась чисто техническим образом — так как кебрачо с трудом поддается обработке, скульптор впервые решил обрабатывать его не стамеской, а бормашинкой, что автоматически создает плавные, текучие контуры изображения, тем самым противопоставляя его дикой, необработанной лесной породе. Эрзи довел это очевидное техническое решение до логического конца: полируя обработанную бормашинкой поверхность до зеркального блеска, он противопоставляет зеркальность обработанной поверхности (чаще всего человеческого лица и тела) дикости необработанного дерева, изображающего обычно волосы или складки одежды.

Идея, воплощенная задолго до него, а потом им же самим в мраморе, оказалась удивительно интересной в применении к кебрачо.

Эти два принципа, достаточно простые, неожиданно оказались определяющими в выборе сюжетов — они в прямом смысле определяют иконологический канон изображения. Обращаясь к работам Эрзи из кебрачо и альгарробо, мы видим, по сути, два типа сюжетов: с одной стороны — галерею воображаемых лиц, наделенных причудливым национальным колоритом («Норвежка», «Ассирийка», «Голова турка», «Боливийка», «Индианка») либо выражающих сильное эмоциональное потрясение («Тоска», «Отчаяние», «Ужас», «Горе»), с другой стороны — портреты исторических и мифологических персонажей («Моисей», «Александр Невский», «Бетховен», «Сократ»). Практически нет портретов реальных, живых людей, а также монументальных композиций. Канон материала диктует не только формальный сюжет, он диктует смысл изображения, предопределяет то воздействие, которое производит скульптура не зрителя.

Скульптурные образы из аргентинского дерева предельно далеки от статики. Та виталистическая, креативная сила, что меняла путь роста дерева, заставляла его извиваться, вспучиваться наростами и, наконец, застыла в этих резких или волнообразных изло-



С.Д.Эрзя. Женская голова. Частное собрание.

мах древесины, в прямом смысле движет причудливые лики, созданные мастером. Волосы на их головах развеивает тот же ветер жизни, что гнал соки «железного дерева» от корней к ветвям. Это не метафора, не литературное преувеличение — виталистическая сила, застывшая в наростах дерева, на самом деле подсказала скульптору эти экспрессивные образы.

Существенно, что экспрессия в изображении скульптора исключительно креативна — она словно бы фиксирует момент рождения нового — мысли, убеждения, эмоции, чувства, иногда — смерти («Голова казненного»). Его экспрессия никогда не бывает «благостной», что объясняется самым естественным образом и отнюдь не волей мастера: необходимо помнить, что использовавшиеся им причудливые наросты дерева — это болезнь древесины. Поразительный факт, но болезнь дерева зрительно ощущается в работах мастера, она диктует эмоциональную форму скульптуры. Это не означает, что на такие вещи тяжело смотреть, в них лишь передается болезненная эмоция возникновения новой формы, и это рождение мучительно само по себе. Зритель, глядя на эти образы, испытывает в себе самом боль рождения нового. Он наследует опыт порождения небывалого.

Итак, стиль, найденный Эрзеей, диктует мастеру свою логику. Не понимающий эту логику человек не может следовать такому стилю, а подделка под этот стиль будет неумела и очевидна. Первый критерий подлинности работ Эрзи, выполненных в этом стиле, — следование материалу, то есть «канону» того куска дерева, что мастер видит перед собой. Чтобы разглядеть этот канон в необработанном материале, нужно понимать его логику, однако если этот канон будет нарушен, любой наблюдатель увидит это, ибо скульптура будет сделана «против шерсти», то есть наперекор невидимым волокнам скрытого в дереве образа. Второй критерий подлинности — баланс обработанной и необработанной поверхностей. Граница их должна быть четко видна, обработанная поверхность чаще всего будет полирована и тонирована, чтобы взгляд не отвлекался фактура обработанного дерева. Поверхность должна быть обработана бормашиной, а не стамеской (хотя отдельные вещи и дорабатывались у основания скульптуры стамеской — например, «Портрет Ленина» 1956 года).

Впрочем, сможет ли эти и иные критерии подлинности соблюсти какой-либо другой мастер, кроме Эрзи? Предоставить себе это можно, более того, этому есть пример. И здесь перед нами открывается, быть может, самая удивительная особенность открытого Эрзеей стиля. Так как стиль этот — глубокое проникновение в суть материала, следование его канону и запрет на любую субъективность, противостоя-



М.Ильев. Вдохновение. Частное собрание.

щую логике — то есть требованию — материала, мы можем без колебаний утверждать, что стиль этот, по сути своей, не предполагает авторства. Мысль звучит странно, но тем не менее это так. Существуют некие универсальные принципы понимания, видения материала, и они коренятся в нашем сознании. Как человеческий глаз преобразует цветовые пятна в соответствующие, общие для всех образы, так и люди, понявшие логику видения материала, будут видеть «равные» образы. В разных обстоятельствах и сам Эрзя, и какой-либо его последователь могли бы увидеть в куске дерева одни и те же или, наоборот, совершенно различные образы, и это видение было бы подчинено одной и той же логике. Иными словами, мне ничего не стоит вообразить скульптуру, авторство которой невозможно определить, ибо она относится к стилю Эрзи, но может быть создана или самим мастером, или же кем-то из его последователей. В этом случае проблема авторства уже не имеет значения — перед нами вещь, созданная творческим порывом, тождественным по силе творческой мысли великого мастера. Для искусствоведа здесь нет проблемы, для ценителя прекрасного — тем более. Остается лишь извечная проблема антиквара: какую поставить цену — то ли от 10 до 30 тысяч долларов, как за подлинного Эрзю, то ли всего несколько тысяч, как за работу неизвестного мастера. Впрочем, обсуждение проблемы гениальности и конгениальности в применении к вещам антикварного мира явно выходит за пределы нашей статьи.

Кирилл СЕРГЕЕВ

Фотоматериалы предоставлены Михаилом Ильевым.

Сосуды для питья. Форма без содержания



Оскар Фрейвирт-Лютцов. «Милый гость издалека». 1888 г. Дерево, масло, 34,8x38,8 см. ГЭ.

Основа устойчивых форм, таких, как кубки, кувшины, ковши, стопа, восходит к древним керамическим и деревянным прообразам. Мы узнаем их в вазах с двумя ручками из Трои и Лелиноса, относящихся к III тысячелетию до н.э. Формы подобных изделий, их архитектура по своей сути — международны и универсальны. В то же время они несут на себе орнаментику, декор, которые позволяют нам определить их принадлежность к тому или иному историческому периоду, стилю, народу, этносу, школе, мастеру и проследить историческую преемственность традиций декора.

Винный набор. Серебро, чернь.
Е.Шмидниковский. Великоустюжский
завод «Северная чернь».
1951—1952 гг.

Язык рубежа веков — модерн — характерен и узнаваем. Однако в рамках одного стиля по-разному могут проявляться местные художественные тенденции. Европейская манерность петербургской школы контрастирует с ярким, разнотравным «неорусским орнаментом» московской.

Процесс преемственности сопровождается непрерывным процессом обновления. Всякое новое уступает место еще более новым воспоминаниям о хорошо забытом старом. Как бы отрицая то, что происходило в 60-е, а особенно в 70-е годы XIX века, когда в России предпочтение отдавалось утонченности — с одной стороны, и купеческому, неорусскому стилю — с другой, в начале XX века вновь появляются упрощенные формы, без «избыточных» украшений. Это связано с механизацией производства, разнообразием станков, штампов. Ле Корбюзье в свое время сказал, что «дом — это машина для проживания». Мы можем продолжить этот ряд: чашка — это машина для питья, а кофейник — машина для приготовления кофе и т.д. В какой-то момент орнамент становится чем-то лишним — тут можно привести массу примеров: «Посуда, индустриальный мотив (1930-е)» Н.Суетина. Отметим обычную геометрическую и часто приземистую форму сосудов. Если используется серебро, то с гладко полированной поверхностью. В английском серебре (чайник, кофейник, молочник) ручки изготовлены из другого материала, например, из кости. Менее функциональные предметы дают возможность экспериментировать с формой. Они просты и сдержанны. Приглушенные цвета и сплошное покрытие позволяют самой форме стать украшением, например, в керамике. Либо, используя цветное стекло (прозрачное, подкрашенное), можно взять простую, тяготеющую к цилиндру форму и «одеть» ее в декор из бронзовых накладок, где металлические прямые тяги являются основными конструктивными элементами орнамента, как в вазе с бронзовыми накладками. А на рубеже XX—XXI веков мы видим, как в изделиях Красносельского ювелирного причудливые узоры из тонко скрученных золотых и серебряных нитей кружевом сканно-филигранного орнамента оплетают поверхность кубка.

Уход от орнаментального узорочья, листьев, цветов выразился в красивой простоте форм, линий, цвета. Это прослеживается в работах латышских и эстонских мастеров 1980—1990-х годов. XX век — время использования неорнаментированной геометрической основы или декорирования иными элементами.

В России существует традиция, нитью тянущаяся от Средневековья к XVIII веку, к рубежам XIX—XX и XX—XXI веков, — это изготовление серебра, украшенного чернью и перегородчатой эмалью (клуазоне). Встречаются черные кубки, как, например, стакан 1759 года мастера Гаврилы Григорьева Серебрянникова из Москвы (серебро, чеканка, золочение) и стакан 1780 года неизвестного московского мастера (серебро, чеканка, золочение). Эти техники применяются и сегодня в изделиях Великоустюжского завода «Северная чернь». Е.Шильниковский для декорирования своих изделий использует старинный спо-



Серебряный кубок в голландском стиле. Мастер — Корнелиус ван дер Бурч. XVIII в. Англия. Частная коллекция.



Двуручный сосуд с Лемноса. 3-е тыс. до н.э. Археологический музей, г. Ираклион, Крит.



Вэдждудская керамическая ваза. Дизайн Кейта Мюррея. Около 1935 г. Частная коллекция.



Ажурная ваза Королевского завода в Ворчестере работы Джорджа Оуэна.



Чаша из серебра. Мастер — Дэниел Фэутер. Середина XVIII в. Англия. Частная коллекция.



Кубок. Серебро, позолота, перегородчатая эмаль. Фирма П.Обвинникова. Москва, конец XIX в. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Фото А.Пивоварова.



Ваза с бронзовыми накладками. Даум. Мажорель. 1930-е гг. Частная коллекция.



Кубок. Серебро, позолота, перегородчатая эмаль. Фирма П.Обвинникова. Россия. Частная коллекция.



Кубок «850-летие Москвы». Сканно-филигранная техника. Коллектив авторов. Производственное объединение «Красносельский ювелирпром». 1996 г.



Керамические формы. Неглазурованные.
Л.Кормашова. Эстония. Конец XX в.

Керамическая форма «Травы». Неглазурованная.
Л.Кормашова. Эстония. Конец XX в.

соб художественной обработки серебра — чернь с золотой приваркой. Новая экономическая политика России (1920), как известно, привела к образованию артелей ювелиров в знаменитых старых художественных центрах: Москве, Великом Устюге, Екатеринбургe, Костроме, Кубачах, Красном-на-Воаге. В результате удалось не только сохранить дореволюционные традиции ювелирного искусства, но и сложнейшие техники производства — чернь, резьбу, чеканку, филифть и скань.

Можно вспомнить и сравнить изделия фирмы Овчинникова с работами таких фирм, как Сазикова, Хлебникова, Семенова и других, а также с работой современного мастера конца XX века. Использование инкрустации и цветных металлов для создания орнаментального декора мы видим и в изделиях, например, американских фирм Тиффани, Гохэм и др.

Художественная традиция развивается, сохраняя определенное соотношение устойчивых и новых стилевых образов, соответствующих духу времени. Такая преемственность продолжает сохраняться и на рубеже XX—XXI веков. Возможно, произведения этого времени и новы по существу, но остаются национальными по своему облику. Мы снова наблюдаем моду на разностилье — «неоисторизм», «неомодерн». Тяга к роскоши вновь проявляется в специальных заказах богатых людей. Появляются фирмы и мастера, выполняющие очень дорогие заказы. Есть и такие, которые создают и воссоздают образцы для массового производства изделий, «знакомых» нам по предыдущему рубежу веков. (В те времена тоже были специальные заказы, подарки и массовая культура.) Это новое прочтение старого отечественного наследия. Снова активно возрождаются традиции народных промыслов. В этом — большая заслуга художественных училищ. Среди них — бывшее Калининское, а ныне Московское художественное училище прикладного искусства (колледж).

Так же, как и на рубеже XIX—XX веков, на рубеже XX—XXI столетий продолжают традиции московской и петербургской ювелирных школ. Что касается москвичей, то у них можно отметить значительно большую живописность, барочность в изделиях. Мастерам Санкт-Петербурга, как всегда, присуща строгость в выборе материала и особая стилистика форм. Причем чистота стиля достигается, главным образом, благодаря ощущению живой связи с прошлым, а не подражательству или простому копированию. В выставочных работах художников-ювелиров, керамистов, стекольщиков наблюдается интересная тенденция «одевания» простой формы, утилитарной изначально (например, сосуда для жидкости — кувшина, вазы, стопы), в некую «одежду» — рельефный орнамент. Обратимся к керамическим формам Л.Кормашовой: это — неглазурованная керамика, 1992 год. Также привлекают внимание работы в серебре Л.Капыриной: представленный в Санкт-Петербурге «Бокал. Хвост Дракона» (1998, 150x50), где серебряный бокал-стопа одновременно является хвостом чудовища, декорированным кварцевой и серебряной чешуей (журнал «Ювелирный олимп», Санкт-Петербург, 2002).

Вообще теоретическое понятие «сосуд для жидкости» может соответствовать понятию «стопа» — как наиболее простой базовой форме. Тогда, если мы примем ее как базовую, все остальные формы сосудов: вазы, чаши, братины и т.д. — предстанут в виде производных, которые можно легко анализировать по дополнительным элементам. Например, стопа с добавленным сверху сужающимся горлом, стопа с округлыми боками, стопа на ножке — и так до бесконечности. Посмотрим с этой теоретической позиции на работы в стекле Дмитрия и Людмилы Шупкановых «Композиция из трех ваз» или на каменный нефритовый бокал-стопу на ножке из фигурки



Стопа с росписью «Петушок». Дерево.
По мотивам С.Веселова. Хохлома, 1950-е гг.



Композиция из трех ваз. Стекло.
Д. и Л.Шупкановы. Москва, 1991 г.

серебряного фавна, на «Подсвечники Ностальгия» И.Санашвили (1954, Тбилиси), бокал «Фавн» (нефрит, серебро). При этом, отметим, «работают» различные материалы: металлы (в том числе и драгоценные — серебро, золото), стекло, керамика, камень.

Что касается современных традиций народных производств, то наряду с каноническими, излюбленными формами, например, Гжельской керамики или Хохломской деревянной посуды, на рубеже XX—XXI веков мы наблюдаем интересное явление — использование «новой формы в старых традиционных материалах». Например, Семеново (хохломянская традиция) в начале XXI века неожиданно соединило хохломскую традиционную орнаментальную роспись с формой деревянной стопы. Мы встречаем подобное и в так называемых «наборах для специй», «наборах для напитков», даже «наборе для супа».

Английское серебро, изготовленное до XVIII века, сохранившееся в значительных количествах, снова повсеместно входит в моду, и цены на него на антикварном рынке исчисляются порой четырехзначными цифрами. Например, богато орнаментированный серебряный кубок конца XVII века (высотой около 18 см, весом 31 унция), отделанный позолотой, был продан на аукционе за 28 600 фунтов стерлингов. Серебро указывало на то, что его владелец занимал высокое положение в обществе и был достаточно богат. По дизайну же стиль английского серебра XVI века испытывал влияние Франции, Германии и Голландии. Таков, например, Ломбардский кубок (1578) из Дрейпер-холл (в Лондоне). Книги «Эмблемы и другие символы» Жюффре Уитни (Лейден, 1586) и «Архитектура» В. де Вриза (1577) оказали сильное влияние на орнамент — в моду вошли мавританские и иные мотивы, отличные от европейских, которые проявились в предметах домашнего обихода — мисках, тарелках, вазах, солонках. Но кубки, ведущие свою родословную с древнейших времен еще от рога, избежали подобных излишеств. Пример тому — крестильный кубок лорда Дж.Сесила, выполенный в 1902 году. В нем явно прослеживается соединение светского сосуда с кубком для свершения церковного таинства.

Светские двойники культовых серебряных изделий в Америке во многом схожи. Их корпус часто украшали гравированным изображением, а основание кубка-стопы было в виде резной решетки. Сегодня нередко они становятся объектами для подделок — из-за простоты формы и незатейливости декора. Кубок К. ван дер Бурча — с гравированным изображением пюта. Гравировка «Robert (sic) Sandersen 1685» говорит, что перед нами предмет именно домашнего обихода, не служившего культовым нуждам. Мы также можем судить и о точной дате изготовления вещи. Раннее серебро защищено от подделок своим ни с чем не сравни-



Редкий кофейник-перколятор эпохи раннего викторианства. Англия. Гальванопластика, слоновая кость; гравировка. Частная коллекция.

«Двойной свадебный кубок». Германия, около 1880 г. Бесцветное стекло, роспись цветными эмалями, бронза; литье, чеканка, золочение. Петерсдорф, завод Фрица Хекерта. ГЭ.

мым внешним видом, современникам не под силу воссоздать подобное.

Форма двойного свадебного кубка подобна сосудам из серебра, относящимся еще к эпохе Ренессанса. Он носит название «Ungfrau». Колокол — своеобразная стопа — женская юбка — основная мера питья, а маленькая чаша — дополнительная. Она свободно вращается, когда сосуд переворачивают. В начале 1880-х годов на стекольном заводе Фрица Хекерта в Петерсдорфе было налажено производство подобных двойных свадебных кубков в «старонемецком» стиле. Причем важно, что бронзовая архитектурная основа была канонически неизменной, а орнамент росписи на стекле мог быть весьма разнообразным.

Особенности ювелирного и народного искусства начала III тысячелетия — это, на наш взгляд, расширение традиционных представлений об ассортименте и формах произведений, его способность ориентироваться на индивидуальный и массовый заказы. Сегодня ювелирное произведение соединяет в себе различные материалы — драгоценные и совершенно непривычные (дерево, полимеры и т.п.), включает живопись, графику. В новое тысячелетие мастера вошли, сохранив лучшие традиции и демонстрируя высокое мастерство.

В статье мы рассмотрели древнюю форму сосуда для жидкости и попытались проанализировать, что и как менялось от рубежа XIX—XX веков к рубежу XX—XXI столетий. Примеры подтверждают наш главный тезис: любой стиль — это, с одной стороны, — следование определенным канонам, традициям, а с другой — поиск новых форм, неперенное развитие и выход за рамки привычного.

Татьяна ЗУЙКОВА, Александр ПИВОВАРОВ

Иллюстрации предоставлены авторами.

Коллаж

В книгах русского авангарда первой четверти XX века

Коллаж — технический прием в искусстве, наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре. Коллажи называют также произведение, выполненное этими приемами. Его применяют главные образы в графике ради усиления эмоциональной выразительности фактуры произведения, неосиданности сочетания разнородных материалов. Как формальный эксперимент коллаж был введен представителями кубизма, футуризма и дадаизма.



Появление коллажа в искусстве и его осмысление связаны с началом XX века. Тогда молодых художников перестали удовлетворять традиционные виды творчества. Они стремились уйти от наработанной манеры, от штампа, искали новые материалы, новые виды работы. Первыми, кто применил коллаж в искусстве, были футуристы, включавшие в живописные композиции обрывки тканей, газет, кусочки дерева и другие предметы. Коллажи в сочетании с живописью использовали Н.Гончарова, М.Ларионов, О.Попова, А.Лентулов, В.Лебедев и другие. Русские футуристы стали первыми и среди тех, кто уже в 1912 году начал использовать коллаж как самостоятельный прием в оформлении книги. В Европе гораздо позже появились книги и альбомы, оформленные с использованием коллажа. Одно из лучших таких изданий — книга-альбом Анри Матисса «Джаз», созданная им в 1947 году (илл. 1).

В России коллаж появился на книге А.Кручёных и В.Хлебникова «Мирсконца». Это — полностью литографированный коллективный сборник русских футуристов. В качестве художников здесь выступили Н.Гончарова, М.Ларионов, Н.Роговин, В.Татлин (его первый опыт в иллюстрации). Но самое интересное — на обложке впервые был помещен коллаж. Такой неординарный прием в оформлении книги применила Наталия Гончарова (илл. 2, 3). Наклейка из цветной бумаги в форме цветка занимает главенствующее место на пространный обложки. А дальше начинается нечто, характеризующее автора как непредсказуемого художника. На всех экземплярах книги коллажи существенно отличаются. В их оформлении использована бумага нескольких видов, чаще всего черного, зеленого или золотистого цвета, с тисненым узором и узором под мрамор. Сам

Илл. 1. А.Матисс. Коллаж из книги-альбома «Джаз», 1947 г.

цветок тоже меняет формы и располагается то в нижней, то в верхней части листа. Почему так получилось? По наблюдениям А.И.Боровкова, в некоторых экземплярах книги, на первой обложке под коллажами и наклеенным названием, помещен напечатанный в типографии текст: «Цена 70 копеек», идентичный тексту на задней обложке. Скорее всего, при изготовлении обложки произошла типографская ошибка, иначе это трудно объяснить, поскольку корешки книг полностью сохранились. Денег у издателей на перепечатку обложки не было, и для исправления погрешности Н.Гончарова, возможно, придумала коллаж, скрывший полиграфическую ошибку, а заодно и украсивший книгу. Сегодня известно около 10 различных вариантов обложки этого издания.



Илл. 2. З. Н.Гончарова. Варианты обложки к книге «Мирсконца», 1912 г.

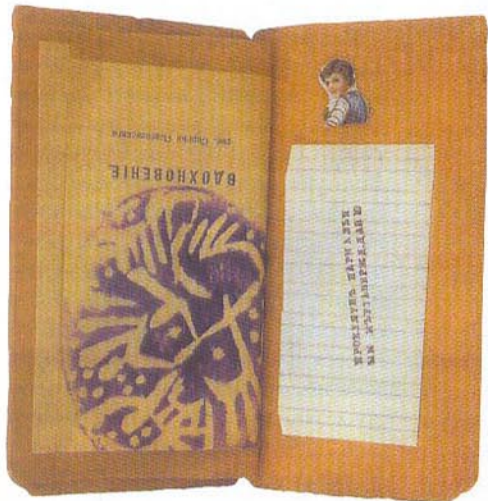
В 1914 году в Москве вышла брошюра под названием «Писанка футуриста Сергея Подгаевского», в которой ее автор, Подгаевский, заявил: «Нет больше блох и бездарных поэтов». Критики немедленно опознали в нем подражателя А.Кручёных. В 1913—1914 годах Подгаевский был близок к группе Михаила Ларионова, иллюстрациями которого Кручёных украшал свои издания. В самой известной книге «Писанка футуриста...» автор использовал в качестве коллажа вырезки из журнала «Вестник моды» и других изданий (илл. 4). Создавая свои книги и открытки, Подгаевский применял как иллюстрации цветные оттиски с резиновых штампов на бумаге различной фактуры. Весь тираж «Писанки футуриста...» представлен экземплярами с различными текстами, рисунками и наклейками. Фактически под одним названием получилось множество разных книг или вариантов одной и той же книги.

Наиболее плодотворной в области создания коллажа была лучшая художница русского авангарда Ольга Владимировна Розанова, к сожалению, рано ушедшая из жизни. Ее творческие изыскания далеко обогнали рабо-

ты всех художников авангарда, включая К.Малевича. Особо можно выделить ее эксперименты в оформлении книги.

«Заумная гнига» — первый опыт книжных наклеек Ольги Розановой, переход к штучному, авторскому изготовлению книг, в отличие от иллюстраций текста («Игра в аду», «Взорваль»), ранее созданных ею в технике литографии. «Заумная гнига» не только собрана и сшита вручную из листов нарезанной бумаги, еще на обложке в качестве коллажа использована наклейка в виде красного («червонного») сердца и приклеенной к нему белой костяной пуговицы (илл. 5). Страница № 3 — тоже коллаж из цветной бумаги, рядом с текстом, набранным резиновыми штампами. В целом же — это альбом цветных линогравюр, в котором на межгравюрных листах наборными штампами отпечатаны заумные стихи Кручёных и Алягрова. В дальнейшем Ольга Розанова много использовала коллаж в своих изданиях.

Следующая по времени создания — папка-альбом Розановой и Алексея Кручёных «Война» (илл. 6). По отзыву Е.Ф.Ковтуна: «Война» — глубоко оригинальная но-



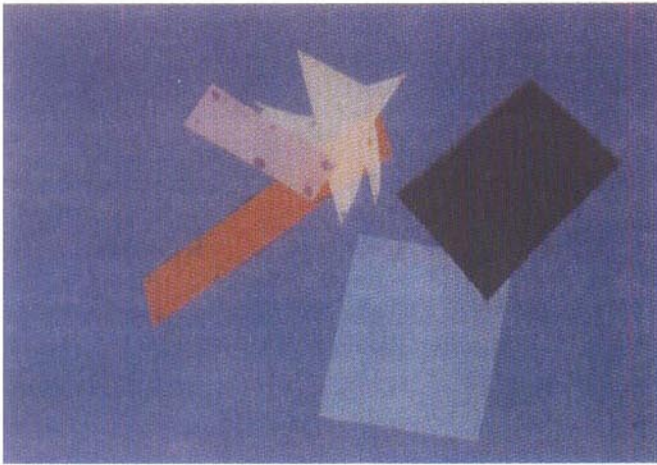
Илл. 4. С.Подгаевский. Коллаж к книге «Писанка футуриста Сергея Подгаевского». [1914 г.]



Илл. 5. Обложка с коллажем О.Розановой к книге «Заумная гнига», 1916 г.



Илл. 6. Обложка с коллажем О.Розановой к книге А.Кручёных «Война», 1916 г.



Илл. 7. Коллаж к книге «Вселенская война Ъ. Цветная клей», 1916 г.

ваторская книга, не имевшая аналогий на Западе. Розанова была первым художником, широко применившим коллаж в художественном решении книги». Издание представляет собой папку-альбом несброшюрованных листов — 9 собственно линогравюр Ольги Розановой и 5 листов в той же технике отпечатанных текстов Кручёных. В оформлении обложки и, пожалуй, лучшего листа — «Аэропланы над городом» художница использовала коллаж из цветной бумаги. Коллажи Розановой (соединенные на плоскости линогравюры с наклейками из цветной бумаги) — новое «измерение» пространства, предложенное художницей в развитии оформления книги. Как отметил Н.Гурьянов в своем труде «Ольга Розанова и ранний русский авангард»: «Обложка альбома остается на сегодняшний день первым — и классическим — опытом супрематизма в печатной книжной графике».

Новым этапом в развитии книжного коллажа стала книга «Вселенская война Ъ. Цветная клей», тоже созданная при непосредственном участии О.Розановой.

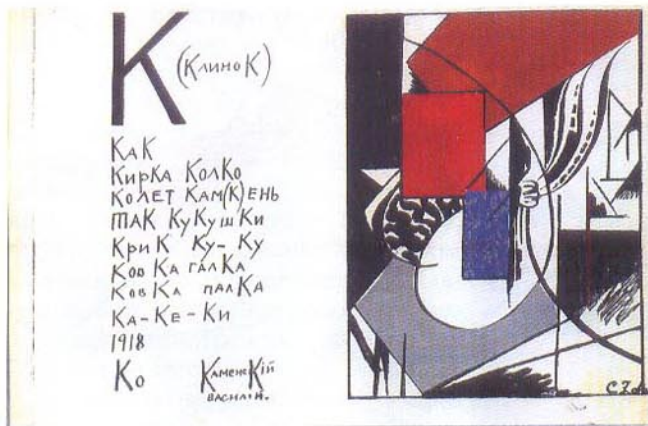


Илл. 8, 9. Варианты обложки с коллажем М.Синяковой к книге Н.Асеева «Ой конин дан окейн!», 1916 г.

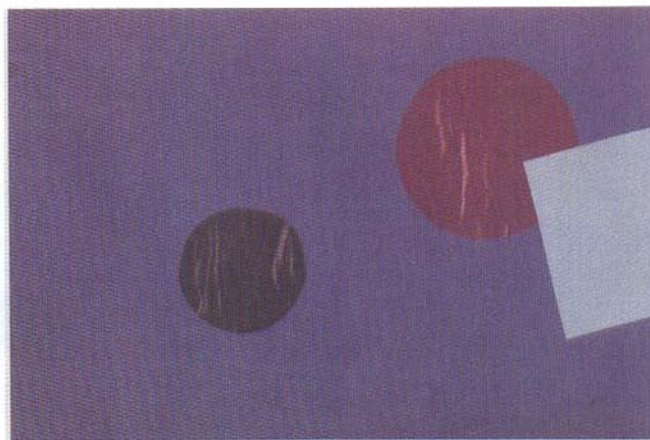
«Эти наклейки рождены тем же, что и заумный язык, — освобождением творца от ненужных удобств (через беспредметность)» — слова Кручёных из предисловия к этой книге. «Беспредметность» видна здесь и в словах, и в изображении. На 12 листах фиолетовой и белой бумаги сделаны композиции из разноцветных наклеек (илл. 7). Авторство наклеек искусствоведы пока не установили. Н.Харджиев, С.Комптон, В.Терехина склоняются к тому, что это совместное творчество О.Розановой и А.Кручёных. Противоположной точки зрения, исключающей участие Розановой, придерживаются Н.Гурьянов и С.Сухопаров. Но аккуратность исполнения коллажей этой книги, в отличие от коллажей А.Кручёных в других изданиях, авторство которых не вызывает сомнений, на мой взгляд, свидетельствует о непосредственном участии в этой работе О.Розановой. Несомненно, однако, что их замысел принадлежит Кручёных, и он же, очевидно, сделал макет.

Четвертая книга Николая Асеева «Ой конин дан окейн!» тоже украшена коллажом. Но коллаж, по замыслу авторов, должен был находиться только на особых экземплярах. На обороте титульного листа напечатано, что 50 экземпляров из общего тиража были сделаны в атласных переплетах и с рисунком от руки Марии Синяковой. На самом деле, ни один из анонсированных экземпляров до сих пор не обнаружен. Известны лишь экземпляры с коллажами Синяковой, изготовленными из атласа и шелка (илл. 8, 9) На сегодня, по данным Музея современного искусства в Нью-Йорке, есть сведения о 3 экземплярах этой книги с различными коллажами. Один из них — с дарственной надписью М.Синяковой: «Ив. Пуни». Ее коллаж состоит из тканевых наклеек и золотой фольги, как видно, например, из книги, находящейся в собрании Музея Маяковского.

В январе 1917 года в Тифлисе А.Кручёных и К.Зданевич, при активном участии В.Каменского, издали литографированный сборник «1918», включавший «Железобетонные поэмы» В.Каменского, стихи и наклейки А.Кручёных, литографии с «вкраплениями» цветных наклеек К.Зданевича. Многочисленные коллажи, сделанные вручную почти на каждой странице, включая обложку, обусловили незначительный тираж сборника и высокую продажную цену (25 рублей). По словам Е.Ф.Ковтуна: «Внутреннюю структуру этого сборника пронизывает стремительная динамика пластических форм и способов выражения. Он начинается как печатное издание, а завершается «рукотворными» коллажами; его первые листы изобразительны, последние — беспредметны; открывают книгу черно-белые рисунки, финал ее — в сполохах цвета». В качестве иллюстраций к этому изданию



Илл. 10. Литография с коллажем К.Зданевича к книге «1918. Железобетонные поэмы», 1917 г.



Илл. 11. А.Кручёных. Коллаж к книге «1918. Железобетонные поэмы», 1917 г.

Кирилл Зданевич использовал, как и О. Розанова, литографии с наклеенными на них коллажами из цветной бумаги (илл. 10). Признаком их подлинности — характерная золототисненая синяя бумага с растительным орнаментом. Такую же бумагу он использовал в сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой». В конце издания на отдельных листах коричневой бумаги помещены коллажи Алексея Кручёных. Надо отметить, что последний коллаж выполнен на синей бумаге и в разных экземплярах встречается в двух вариантах (илл. 11).

Следующим изданием, где был применен коллаж, стала книга А. Кручёных «Ожирение роз». Она издана типографским способом и тоже в Тифлисе. Печатную обложку часто дополняли рисунки Игоря Терентьева, в редких случаях на нее был наложен коллаж по рисунку К. Зданевича. Сами коллажи на встречающихся экземплярах различны. Они, как правило, составлены из красной лакированной бумаги в сочетании с бумагой разной фактуры и разного цвета (илл. 12, 13).

В 1918 году Варвара Степанова проделала эксперимент по созданию нового книжного объекта. Свои собственные стихи под названием «Гауст чаба» она перенесла на газетные листы. Текст написан от руки гуашью на страницах газеты «Известия» № 138 от 5 июня 1918 года. А в качестве иллюстраций использованы коллажи, сделанные из частей дореволюционных открыток и вырезок из журналов (илл. 14). Тираж этой книги составляет 50 пронумерованных экземпляров.

Иллюстрации к пьесе А. Кручёных «Глы-глы» тоже сделала Варвара Степанова. Они представляют собой расположенные на листах белого картона коллажи из цветной бумаги (илл. 15). Каждый из них — пародия на многих представителей русского авангарда: Малевича, Матюшина, Попову, Розанову. Количество экземпляров этого издания неизвестно. Один из коллажей этого издания находится в Нью-Йорке, в собрании Музея



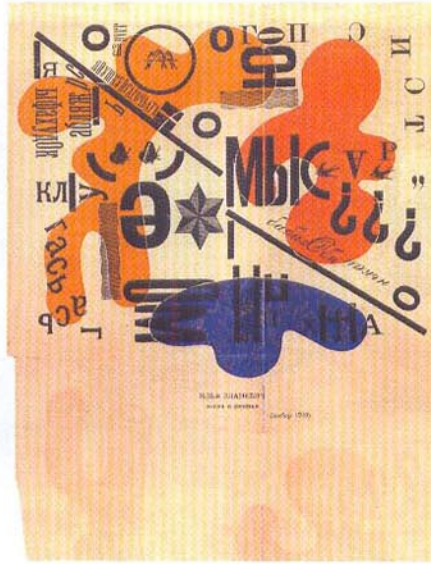
Илл. 12, 13. Варианты обложки с коллажем К.Зданевича к книге А.Кручёных «Ожирение роз», 1918 г.



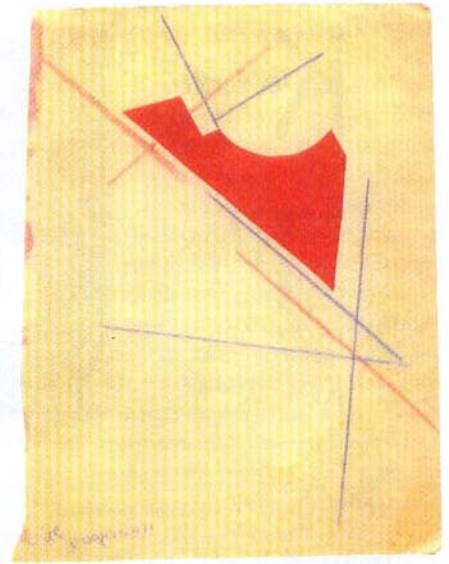
Илл. 14. В.Степанова. Страница с коллажем «Гауст чаба», 1919 г.



Илл. 15. Страница с коллажем В. Степановой к пьесе А. Кручёных «Глы-глы», 1918 г.



Илл. 16. Коллаж с надпечаткой И. Зданевича к книге «Софии Георгиевне Мельниковой», 1919 г.



Илл. 17. Коллаж А. Родченко к книге А. Кручёных «Мятеж IX. Козел-американец», 1920 г.

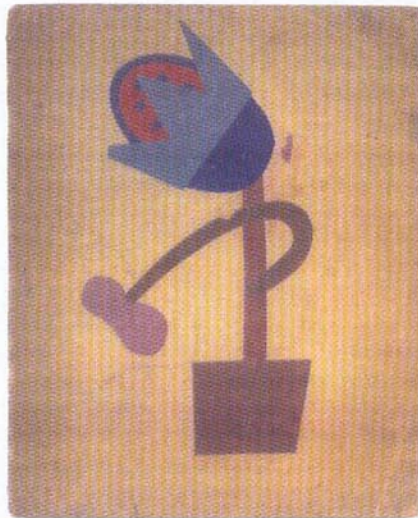
современного искусства, другие листы и их варианты — в частном собрании семьи Родченко.

Говоря о коллажах Варвары Степановой, уместно упомянуть и обложку книги А. Кручёных «Корморан», которую сделала с применением коллажа ее муж и соратник Александр Родченко в 1919 году. Изображение этой работы было опубликовано в книге «А.М.Родченко, В.Ф.Степанова», вышедшей в 1989 году в серии «Мастера советского книжного искусства». Другие экземпляры этого издания, их описание и местонахождение исследователям и собирателям не известны.

Книга «Софии Георгиевне Мельниковой». Фантастический кабачок представляет собой сборник произведений трех группировок поэтов («41 градус», «Цех поэтов «Кольчуга», «Голубые роги»), творивших в Тифлисе в 1917—1919 годах. Этот сборник был издан на деньги и по инициативе Ильи Зданевича и посвящался артистке тифлисского Театра миниатюр С.Г.Мельниковой. В отличие от других книг того периода он напечатан на хорошей бумаге, на русском и грузинском языках, сопровождается большим количеством иллюстраций. Но большего внимания заслуживает экспериментальный наборный шрифт и коллаж И.Зданевича. Страница с коллажем была большего размера, чем сама книга. Сначала на поверхность были приклеены цветные фигуры из красной, горчиной и синей бумаги, а затем нанесен акцентированный шрифт, изобретенный самим И.Зданевичем. Такая техника исполнения коллажа с надпечаткой была применена впервые (илл. 16). Тираж издания был ограниченным, почти все экземпляры принадлежали авторам и участникам этого сборника.

«Октябрь в кубе» — так называется еще одна книга, в которой в качестве иллюстраций применен коллаж. Ее написали, отпечатали и проиллюстрировали молодые художники «ОБМОХУ» при Первых Государственных свободных художественных мастерских А.П.Прусаков, А.И.Наумов и С.Я.Светлов. Это издание относится к числу чрезвычайно редких. На настоящий момент выявлено не более 5 экземпляров. Иллюстрации и текст в основном отпечатаны на оборотных сторонах обложек дореволюционных изданий Строгановского училища. В коллажах использованы цветная бумага и золотая фольга. Композиции на страницах состоят из наклеек с текстом, литографий и коллажа. Например, страница № 1: сверху наклейка с текстом «Отдел первый», в центре — литография С.Светлова «Художница», декорированная золотой фольгой и красной бумагой; страница № 7: в центре наклеены два полукруга, образующие композицию. Во всех известных экземплярах некоторые композиции существенно различаются.

Десять отдельных выпусков под названием «Мятеж» были изданы под маркой «41 градус» на Кавказе. Они отпечатаны на гектографе, а часть листов сделана под копировальную бумагу. I выпуск включал произведения А.Кручёных и В.Хлебникова, остальные — тексты Кручёных. IX выпуск под названием «Козел-американец» — единственный из всех украшен коллажем работы Александра Родченко. Он выполнен из красной глянцевой бумаги и дополнен характерными для манеры Родченко цветными линиями, сделанными карандашом (илл. 17). Все коллажи в этом издании, тираж которого не превысил 10 экземпляров, различны.



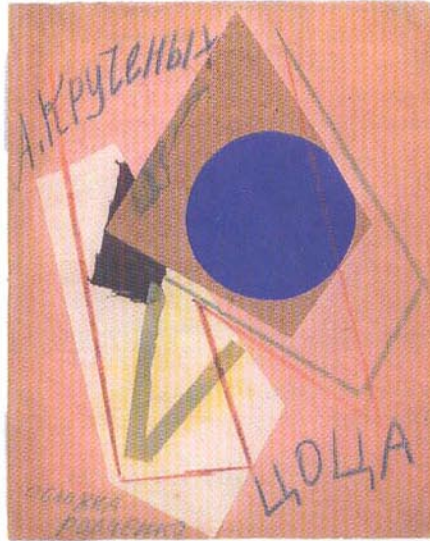
Илл. 18. Коллаж В.Ермилова к книге Е.Неймеяер «Стихи», 1920 г.

Книга Екатерины Неймаер «Стихи» вышла в Харькове в 1920 году. Издание полностью литографировано, тираж — 50 экземпляров. Обложку украсил коллаж известного украинского авангардиста Василия Ермилова, сделанный из разноцветной бумаги и изображавший цветок в горшке (илл. 18).

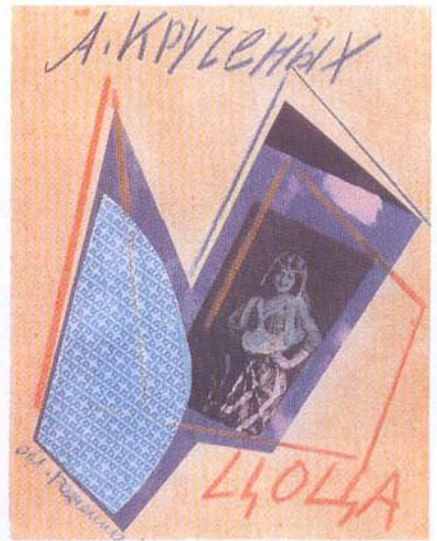
«Цоца» была сделана в Москве А.Кручёных по его возвращении с Кавказа и в продолжение традиции его литографированных книг, изданных в Тифлисе. В качестве страниц этой книги были использованы гектографированные листы с заумными текстами, оставшимися от ранних тифлиских изданий. В экземпляр из библиотеки Музея В.Маяковского целиком вставлена книга Кручёных «Тун-шап», сделанная им на Кавказе в 1918 году. Особенную ценность изданию придает коллаж на обложке, выполненный Александром Родченко. Во всех известных экземплярах эта обложка с коллажом различна, а тираж издания — не более 30—50 экземпляров (илл. 19, 20).

Другое московское издание Алексея Кручёных — книга «Заумь» — была сделана приблизительно в одно время с «Цоцей», с присущим ей набором особенностей. В нее тоже были вставлены листы текстов, сделанных Кручёных еще на Кавказе. В экземпляр книги из собрания Музея В.Маяковского вставлена целиком книга «Ф-нагт» (1918) и сложенная пополам листовка — «Декларация заумного языка», напечатанная в Баку в 1921 году. Часть обложек «Зауми» сделана А.Родченко в виде коллажа. Художник использовал фрагменты линогравюр из своей редкой папки «Гравюры Родченко 1919», дополняя композицию линейными построениями, выполненными цветными карандашами (илл. 21, 22).

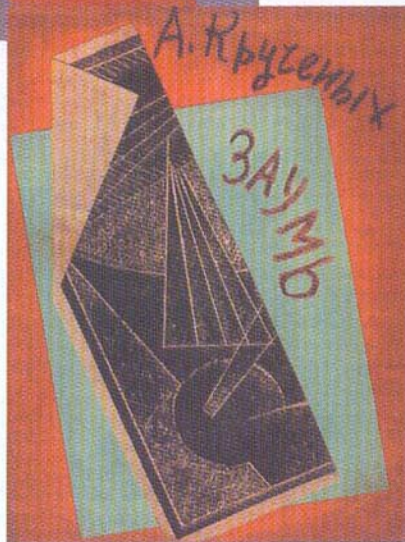
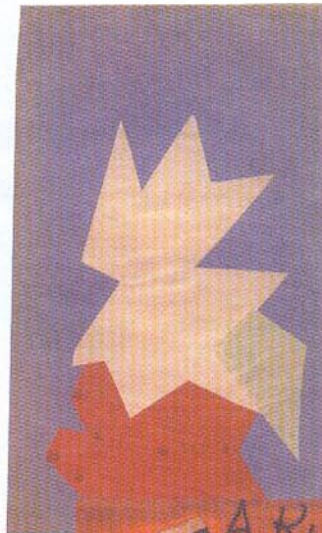
В отличие от двух предыдущих книг, сделанных Кручёных после возвращения с Кавказа, «Заумники» выполнена типографским способом на бумаге разного цвета (розовой, зеленой и белой). Она вышла достаточно большим тиражом. Обложки на линолеуме сделал А.Родченко в стиле знаменитой «линии». В нескольких экземплярах (не более 20), предназначенных, очевидно, не для продажи, на листах в качестве фронтисписа, на фиолетовой бумаге был помещен коллаж по мотивам коллажа Ольги Розановой (илл. 23). Экземпляры с коллажом сегодня практически нельзя найти.



Илл. 19. Коллаж на обложке А.Родченко к книге А.Кручёных «Цоца», 1912 г. Вариант 1.



Илл. 20. Коллаж на обложке А.Родченко к книге А.Кручёных «Цоца», 1912 г. Вариант 2.



Илл. 21, 22. Варианты коллажа на обложке А.Родченко к книге А.Кручёных «Заумь», 1921 г.

«Лидантю фарам» — пятая книга в драматической пенталогии Ильи Зданевича «Аслаабличья». Первая называлась «Янко круль албанский», вторая — «Асел направат», третья — «Остраф пасхи», четвертая — «Зга Якабы». Все книги написаны на заумном языке, изобретенном самим И.Зданевичем. Он же сделал наборную печать, которая считается очень ярким проявлением футуристического дизайна. Все книги пенталогии, кроме первой, вышли под маркой издательства «41 градус». Тираж вышедших на Кавказе книг не превышает 150 экземпляров. Четыре первые книги изданы на Кавка-

Илл. 23. Коллаж А.Кручёных к книге «Заумники», 1921 г.



Илл. 24. Н. Грановский. Коллаж на обложке к книге И. Зданевича «Лидантю фарам», 1923 г.

зе, а «Лидантю фарам», спустя пять лет, — в Париже, куда эмигрировал И. Зданевич. Обложку в виде коллажа для нее сделал Наум (Хаим) Грановский (илл. 24). Сама книга оформлена Зданевичем типографскими шрифтами настолько интересно, что экспонировалась в 1925 году в советском отделе Международной выставки декоративных искусств в Париже. «Лидантю фарам» стала последней книгой на русском языке, где был применен коллаж, созданный художниками-дизайнерами русского авангарда в первой четверти XX века.

Наталья ИГНАТОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Летом прошлого года в отделе личных коллекций Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина состоялась выставка под громким и емким названием «Коллаж». Материалы первой четверти XX века на ней экспонировались в первом зале. Устроители почему-то добавили и фотомонтажи известных дизайнеров XX века, хотя эти фотомонтажи первоначально не были коллажами, а были для их создателей макетами, с которых впоследствии делались иллюстрации для книг полиграфическим способом (А. Лисицкий — для книги И. Эренбурга «6 повестей о легких концах» и А. Родченко — для книги В. Маяковского «Про это»). К сожалению, в экспозиции не оказалось книг с собственно коллажами, известными во всем мире, и в частности первой книги, оформленной Н. Гончаровой, — «Мирсконца». Были представлены лишь замечательная книга-альбом «Вселенская война...» Кручёных, а также сделанный им уже во второй половине XX века один из его рукодельных альбомов. Коллекция этих альбомов (около 100 штук) хранится сейчас в государственном архиве (РГАЛИ) и недоступна широкой публике. Очевидно, устроители не смогли получить для своей экспозиции описанные выше в статье экземпляры книг, ставшие большой редкостью, что вызывает сожаление.

О русской авангардной книге известно уже немало, но в статье Игнатовой впервые собраны и описаны так называемые «коллажные», наиболее редкие и ценные из всего наследия русских футуристов. Стоимостная ценность этих изданий также очевидна, поскольку в тех редких случаях, когда они появляются на международных аукционах, их продажная цена может превысить несколько десятков тысяч долларов. Правда, в последние несколько лет они перестали появляться на торгах. Безусловным достоинством этой публикации можно назвать цветные иллюстрации почти всех коллажей из этих изданий. Более того, в некоторых случаях приведены различные варианты коллажей одного и того же издания, чего невозможно увидеть практически ни в одном из книгохранилищ. Все известные варианты этих книг разбросаны по миру, а если они и есть в собрании музея, то, как правило, — в одном экземпляре. Коллекционеры и даже некоторые исследователи почерпнут из этой работы сведения, которые помогут им разобраться и атрибутировать издания. Это особенно важно, поскольку два-три года назад в России появились искусно изготовленные «фальшачки» этих и других изданий футуристов. Неискушенные иностранцы по дешевке приобретали их и вывозили из России на Запад, там и сегодня можно встретить некоторые из этих подделок. Достаточно привести следующий пример. Один из бывших русских, ныне гражданин мира, назовем его М., хорошо зная о том, что экземпляр фальшивый, приобрел за \$3 000 папку «6 гравюр А. Поповой 1917 года», к стати сказать, неплохой сделанный, но с нарушением пропорций. Вывезя его из Москвы на Запад, он попытался выставить его на одном из аукционов с оценкой, превышающей \$150 000. Но эксперты выразили сомнение по поводу подлинности этого экземпляра, и продажа не состоялась. Считаю статью Натальи Игнатовой своевременной и нужной всем коллекционерам, интересующимся этой темой.

А.Б.

Список книг русского авангарда с коллажами

1. Кручёных А., Хлебников В. «Мирсконца». М., изд. Г.С. Кузьмина и С.Д. Долинского, литогр. В.Тилева, 1912. 41 л., 186x150 мм, тир. 220 экз. Литографированное издание, обложка Н. Гончаровой.
2. «Писанка футуриста Сергея Подгаевского». Б. м., б. г., [1914], 4 л. илл., 230x190 см. Коллаж из печатного текста и цветной печати.
3. Кручёных А., Алягров (Якобсон Р.О.) «Замуная гнига». М., тип. И. Работного, 1916 [1915]. 23 л., 10 л. илл., 220x195 мм, тир. 140 экз. Цветные линогравюры О. Розановой, обложка и страница с коллажом О. Розановой.
4. «Война». Резьба О. Розановой, слова А. Кручёных. Петроград, типогр. «Свет», 1916. 18 л. (2 л. — обложки, 5 л. — стихи, гравированные тексты, 9 л. — линогравюры, 1 л. — коллаж, 1 л. — оглавление, тип. набор), 425x316 мм — обложки и оглавление, 400x310 мм — листы линогравюр, тир. 100 экз.
5. Кручёных А., Розанова О. «Вселенская война Б. Цветная клей». Пг., тип. т-ва «Свет», 1916. 226x329 мм, 12 колл. и 2 л. текста, тир. 100 экз.
6. Николай Асеев «Ой конин дан окейн!». Четвертая книга стихов. М., «Лирень», 1916. 200x155 мм, 14 с., тир. 480 экз. Обложка — коллаж М. Синяковой.
7. Каменский В., Кручёных А., Зданевич К. «1918. Железобетонные поэмы». Тифлис, 1917. 265x340 мм, 13 л., 2 литографии В. Каменского, 4 литографии с цветными наклейками К. Зданевича, 7 коллажей А. Кручёных.
8. Кручёных А. «Ожирение роз». Тифлис, изд. «41 градус», 1918. 32 стр., 203x144 мм. Коллаж К. Зданевича
9. «Глы-глы». Текст А. Кручёных, исполнение и коллажи В. Степановой. [М], 1918. 155x110 мм. Карандаш, чернила, коллажи.
10. Степанова В. «Гаус чаба». [М], 1919. 275x175 мм, 15 листов и обложки, тир. не более 50 экз. Книга сделана на полосах газеты «Известия». Коллажи на листах и обложке.
11. «Софии Георгиевне Мельниковой. Фантастический кабачок». Тифлис, изд. «41 градус», 1919. 192 стр., 180x135 мм, тир. 180 экз. Коллаж И. Зданевича.
12. «Октябрь в кубе». М., изд. «ВМОХУ», 1920. 24 н. с., (12 листов), 335x237 мм.
13. Кручёных А. «Мятеж IX. Козёл-американец». Баку, 1920. изд. «41 градус», 230x178 мм, 26 л. Коллаж А. Родченко.
14. Екатерина Неймаер. «Стихи». Харьков, 1920. 222x176 мм, 31 с., тир. 50 экз. Коллаж Василия Ермилова.
15. Кручёных А. «Цоца». М., 1921. Обл. 178x139 мм, листы 106x110 мм, 26 л. Обложка — коллаж А. Родченко.
16. Кручёных А. «Зумь». Баку/Москва, б. м., 1921. 164x112 мм, 24 л., тир. до 50 экз. Обложка — коллаж А. Родченко.
17. Кручёных А., Петников Г., Хлебников В. «Замники». М., «ЕУБ», 1921. 203x128 мм. Обложка и линогравюры А. Родченко, коллаж А. Кручёных (?). Повторение О. Розановой.
18. Зданевич И. «Лидантю фарам». Париж, изд. «41 градус», 1923. 190x140 мм, тир. 530 экз. Коллаж на обложке Н. Грановского.

Фердинанд Барбедьен и французская скульптура XIX века



«Аполлон Бельведерский». Отлив 1840—1850-х гг.
Салон «Серебряный ряд», Москва.
Справа — лист из каталога фабрики Барбедьена, 1894 г.

F. BARBEDIENNE Fondeur

Это клеймо прекрасно известно всем знатокам и любителям французской художественной бронзы. Имя Фердинанда Барбедьена прочно связано с французской художественной промышленностью, многочисленными бронзовыми отливками классической скульптуры и авторской пластики XIX века. Этот предприниматель, чья фабрика в конце XIX века была крупнейшей в Европе, прославился далеко за пределами Франции. Бронзы Барбедьена хорошо знали и в России, их охотно покупали приезжавшие в Париж русские путешественники. Александр III в 1870-е годы, будучи еще великим князем, с удовольствием посещал магазин Барбедьена, где приобретал различные интерьерные предметы и скульптуру французских авторов, среди которой ему больше всего нравились работы П.Дюбуа, А.М.Шапо и Ж.А.Фальгьера. Данью уважения прославленному фабриканту стала биографическая статья в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Эфрона, опубликованная при его жизни (Т. 5, 1891).

Барбедьен не был ни скульптором, ни мастером-литейщиком, как утверждают некоторые отечественные и зарубежные источники. Согласно Брокгаузу, которому вполне можно доверять, будущий бронзовый фабрикант, уроженец Кальвадоса на юге Франции, был выходцем из семьи бедных землевладельцев, приехавших в 1822 (или 1823) году в Париж попытать счастья. Сводя разрозненные факты его биографии, появлявшиеся в разных изданиях, мы получаем некоторое представление о раннем периоде деятельности энергичного молодого человека из провинции. Начав подмастерьем у шорника, он затем около 10 лет проработал в разных лавках и на бумажной фабрике. Возможно, что эта была бумажная фабрика братьев Сюсс, имя кото-

— 2 — DIANE DE GABIES (rajustant sa chlamyde)

Le marbre antique est au musée du Louvre, à Paris.

La réduction aux 4 cinquièmes n° 1.	1,600
Statue 1,32 m., largeur 0,49 m.	
La réduction à la moitié. . . n° 2.	750
h. 0,67 m., l. 0,25 m.	
La réduction aux 2 cinquièmes n° 3.	390
h. 0,37 m., l. 0,13 m.	
La réduction au tiers. . . n° 4.	290
h. 0,25 m., l. 0,09 m.	
La réduction aux 3 dixièmes n° 5.	260
h. 0,30 m., l. 0,10 m.	
La réduction au quart. . . n° 6.	190
h. 0,41 m., l. 0,14 m.	
La réduction aux 2 dixièmes. n° 7.	125
h. 0,23 m., l. 0,09 m.	
La réduction au sixième. . . n° 8.	100
h. 0,20 m., l. 0,09 m.	
La réduction au dixième. . . n° 9.	45
h. 0,17 m., l. 0,06 m.	



VENUS DE MILO

Le marbre antique est au musée du Louvre, à Paris.

La réduction à la moitié. . . n° 1.	650
h. 0,49 m., l. 0,21 m.	
La réduction aux 3 neuvièmes n° 2.	480
h. 0,35 m., l. 0,17 m.	
La réduction aux 2 cinquièmes n° 3.	375
h. 0,35 m., l. 0,16 m.	
La réduction aux 4 onzièmes n° 4.	250
h. 0,43 m., l. 0,19 m.	
La réduction aux 2 neuvièmes n° 5.	130
h. 0,48 m., l. 0,14 m.	
La réduction au septième. . . n° 6.	55
h. 0,39 m., l. 0,09 m.	
La réduction aux 2 vingt-cinq n° 7.	30
h. 0,17 m., l. 0,07 m.	
La réduction plus petite. . . n° 8.	20
h. 0,14 m., l. 0,04 m.	



VENUS DE MEDICIS

Le marbre antique est à la tribune de la Galerie de Florence.

La réduction aux 3 cinquièmes n° 1.	850
h. 0,54 m., l. 0,39 m.	
La réduction aux 2 cinquièmes n° 2.	350
h. 0,41 m., l. 0,30 m.	
La réduction aux 3 dixièmes. n° 3.	190
h. 0,35 m., l. 0,15 m.	
La réduction aux 2 dixièmes. n° 4.	110
h. 0,35 m., l. 0,14 m.	



рых, также впоследствии самых известных, стало одним из крупнейших в истории французского бронзолитейного производства. В принадлежавшей Сюссам лавке, открытой в 1806 году, наряду с пшечбумажными принадлежностями и различной галантереей продавались и небольшие бронзовые и гипсовые фигуры. Владельцы магазина в данном случае выступали только посредниками в реализации продукции частных мастерских. Организаторские и предпринимательские способности молодого Барбедьена заметили его хозяева, которые поддержали его и в 1833 году помогли ему открыть собственное дело на Нотр Дам де Лоретт.

Теперь трудно сказать, с чего он начинал. Несомненно одно: знакомство с бронзой в лавке Сюссов определенным образом повлияло на выбор Барбедьеном сферы его последующей деятельности, а решающим фактором, как хорошо известно, стало его знакомство в 1832—1834 годах с парижанином Ашилем Колла (1795—1859). Официальной датой открытия бронзолитейной фабрики Барбедьена считается 1838 год. 29 ноября этого года Барбедьен заключил с Колла эксклюзивный контракт на коммерческое использование его изобретения.

Колла, Соваж и другие

Барбедьен познакомился с Колла, когда тот уже зарекомендовал себя тем, что усовершенствовал механизмы в ткацком производстве, гравировальном деле и других областях. В 1837 году Колла оформил 15-летний патент на так называемый *machine a reduire* — станок для уменьшения статуи, основанный на принципе работы пантографа (прибора для пересъемки чертежей и рисунков в другом масштабе) и портретного станка. Именно это новшество, которое он в несовершенном виде разработал еще в 1819 году, принесло Колла признание и славу.

Суть его изобретения заключалась в том, что станок давал возможность воспроизводить любую объемную скульптуру в уменьшенном или увеличенном варианте и в трех размерах. При этом величина самой крупной копии определялась художественной эстетикой интерьера того времени, в котором бронзовая скульптура примерно в метр высотой считалась незыблемым атрибутом фешенебельного дома, показателем престижа и богатства его хозяина. Именно в этот период А.А.Бари предложил градацию величины скульптуры в зависимости от назначения интерьера. Самый крупный размер предназначался для уважаемых особняков, средний — для общественных мест, контор, офисов, камерный — для жилых помещений семьи скромного достатка.

В процессе уменьшения крупного, чаще всего мраморного оригинала гипсовую модель в натуральную величину делили на несколько частей и каждую по отдельности уменьшали на станке Колла. Затем уменьшенные детали вновь отливали в гипсе и собирали в целую фигуру, которую теперь можно было отливать в бронзе. Несомненно, подобные технологические процессы во многом способствовали распространению в фабричном, массовом производстве бронзовой скульптуры так называемого литья в кусках, вытеснившего литье по восковой модели и ставшего определяющим во второй половине XIX века.



«Моисей». Отлив 1870—1880-х гг.
Галерея «Петро Арт», С.-Петербург.

Работы Колла в области уменьшения скульптуры, выполненные в его собственной мастерской, получили известность еще до его кооперирования с Барбедьеном. В декабре 1837 года в парижской штаб-квартире Общества поощрения национальной промышленности он выставил свои уменьшенные реплики с классических рельефов и скульптур, выполненные из дерева, алебаstra, мрамора и кости. Среди них выделялся шедевр эллинистической пластики «Венера Милосская» высотой 90 см, с которой Барбедьен и Колла и начали совместную деятельность. Эта бронзовая фигура привлекла внимание бронзовщиков и скульпторов на Парижской промышленной выставке 1839 года.

О Колла много писала пресса, его посещали художественные критики и скульпторы, многие из которых уважительно относились к нему и его изобретению. Замечательный скульптор П.Ж.Давид д'Анжер, прославившийся портретными изображениями своих выдающихся современников и хорошо знавший парижского изобретателя, создал выразительный барельеф с профильным портретом Колла.

Уменьшенные копии известных произведений пластики, выполненные Колла, привлекали точностью воспроизведения оригиналов и четкостью исполнения мельчайших деталей формы. Высоко оценивая новое слово в



М.Ж.Мерсье. «Давид Победитель». Отлив последней четверти XIX в.

Лист из каталога-прейскуранта фабрики Барбедьена.

технологии производства скульптуры, современники сравнивали парижского изобретателя, слава которого вышла за пределы Франции, с художником Л.Ж.Дагерром, изобретателем дагерротипии. Кульминацией прижизненного триумфа Колла стала большая почетная медаль Всемирной парижской выставки 1855 года, присужденная за совокупность разработанных им усовершенствований в различных областях промышленности. А в 1867 году международное жюри следующей Всемирной выставки в Париже почтительно память Колла, приравняв его приспособление для уменьшения скульптур к изобретению Гуттенбергом печатного станка.

Скульптура становилась все более и более востребованным товаром на французском художественном рынке, и поиски усовершенствований в этой сфере, конечно, вел не один механик-изобретатель. Проблема ремесла, то есть качества исполняемых в материале произведений, с этого времени начала все больше волновать и скульпторов, и тех, кто отливал их работы в бронзе. 1830—1840-е годы стали периодом интенсивных разработок в области тиражирования скульптурной пластики.

Одновременно изыскания в этом направлении вели Ф.Соваж, Дютель и М.Гремпе, также разработавшие свои варианты трехразмерных пантографов. Неизбежная

конкуренция между ними явственно проявлялась во время промышленных выставок. На IX Французской промышленной выставке 1839 года Колла, сотрудничавший с Барбедьеном, получил серебряную медаль, а Дютель — бронзовую. На X выставке в 1844 году Колла снова была удостоен серебряной медали, а Соваж — бронзовой. Дютель и Соваж описали свои изобретения, запатентованные ими в 1836 году, и в 1840 году показали членам Академии наук и Института образцы репродуцированной скульптуры.

В 1846—1847 годах изобретатель Бланшар демонстрировал приспособление для изготовления небольших бюстов из мраморных блоков и станок для репродуцирования миниатюрных бюстов, которые, к слову, станут впоследствии самой популярной и доступной по цене разновидностью кабинетной бронзы второй половины XIX века. В Англии аналогичные станки для уменьшения статуи в конце 1820-х годов разработали Б.Чевертон и Д.Уатт, знаменитый изобретатель парового двигателя. Подобные работы велись одновременно и в Америке.

На фоне этой активной деятельности имя Колла обрело такую весомость во многом благодаря его плодотворному сотрудничеству с

— 56 —

DAVID, AVANT LE COMBAT
PAR MERCIÉ

Grandeur de l'original. 500
h. 0,30 c.; l. 0,27 c.; p. 0,13 c.

La réduction n° 1. 250
h. 0,15 c.; l. 0,14 c.; p. 0,07 c.

DAVID, VAINQUEUR DE GOLIATH
PAR MERCIÉ

La réduction n° 1. 4,250
h. 0,10 c.; l. 0,17 c.

La réduction n° 2. 800
h. 0,05 c.; l. 0,09 c.

La réduction n° 3. 550
h. 0,03 c.; l. 0,05 c.

La réduction n° 4. 400
h. 0,02 c.; l. 0,03 c.

La réduction n° 5. 280
h. 0,01 c.; l. 0,02 c.

La réduction n° 6. 175
h. 0,005 c.; l. 0,007 c.

GLORIA VICTIS, PAR MERCIÉ
L'original appartient à la Préfecture de la Seine.

Grandeur de l'original. 6,000
h. 0,75 c.

La réduction aux 3 cinquièmes n° 1. 3,000
h. 0,45 c.

La réduction aux 9 vingtièmes n° 2. 1,950
h. 0,45 c.

La réduction aux 7 vingtièmes n° 3. 1,500
h. 0,53 c.

La réduction aux 3 dixièmes. n° 4. 1,200
h. 0,75 c.

La réduction aux 6 vingt-cinquièmes n° 5. 1,000
h. 0,87 c.

La réduction aux 2 dixièmes. n° 6. 750
h. 0,46 c.

CHefs-d'œuvre

PROVENANT

DE LA FABRIQUE



Réduite

ANCIENS

DES MERCIÉ

DE LA FABRIQUE

PAR LE PROCÉDÉ MÉCANIQUE ET MATHÉMATIQUE

DE SAUVAGE

N ^o de l'œuvre	N ^o de grav.	Recht.	ARTISTE ou Provenance.	Sujt.	Prix	
					en Francs.	en Francs. et C.
1	1 ^{re}	Grandeur	VATICAN (ROM.)	APOLLON OU BELVÉDÈRE.	500	
2	2 ^e	» 60	»	»	320	
3	3 ^e	» 40	»	»	180	
4	4 ^e	» 12	»	»	95	
5	1 ^{re}	Grandeur	MUSÉE DU LOUVRE.	DIANE A LA RICHE.	800	
6	2 ^e	» 60	»	»	320	
7	3 ^e	» 40	»	»	180	
8	4 ^e	» 12	»	»	95	
9	1 ^{re}	Grandeur	MUSÉE DU LOUVRE.	VÉNUS DE MILO.	520	30
10	2 ^e	» 60	»	»	190	
11	3 ^e	» 40	»	»	70	10
12	4 ^e	» 12	»	»	35	
13	1 ^{re}	Grandeur	GALENE DE FLORENCE.	VÉNUS DE MÉDICIS.	600	25
14	2 ^e	» 60	»	»	250	
15	3 ^e	» 40	»	»	125	10 30
16	4 ^e	» 12	»	»	35	
17	1 ^{re}	Grandeur	MUSÉE DU LOUVRE.	POLYMNIE.	300	35
18	2 ^e	» 60	»	»	250	

Лист из каталога-прейскуранта фабрики братьев Сюсс.

Барбедьеном, что, возможно, послужило вдохновляющим примером и для братьев Сюсс, у которых в 1830-е годы была мастерская для отливки гипсовых фигур. В 1840 году они открыли бронзолитейную фабрику, просуществовавшую почти до конца XX века, а в 1847 году купили патент на изобретение Пьера Луи Фредерика Соважа (1786—1857), прославившегося только одним своим запатентованным в 1836 году изобретением, аналогичным станку Кола. Работы фабрики Барбедьена, выполненные с уменьшением модели, отмечались круглым патентным клеймом с именем изобретателя, профильным изображением и надписью «REDUCTION MECANIQUE». Аналогичное клеймо, но с именем Соважа, с 1847 года появилось на бронзовых скульптурах фабрики братьев Сюсс.

На промелькнувшей однажды на нашем антикварном рынке композиции придворного скульптора Людовика XIV А. Кузезо «Венера с Купидоном» рядом с клеймом «BARBEDIENNE Fondateur» стояло очень редкое круглое патентное клеймо с надписью «MECANIQUE REDUCTION, A. COLLA. SAUVAGE». Видимо, Соваж, не будучи компаньоном Барбедьена, сотрудничал с ним и с Кола на самом раннем этапе развития производства, и бронзовая скульптура с подобным патентным клеймом может быть датирована периодом с 1838 по 1847 год. Более известны отливки этой скульптуры с клеймом одного Кола.

Со временем усовершенствование станка Кола позволило Барбедьену при тиражировании значительно увеличить количество размеров одной и той же модели. В конце XIX века, например, луврскую мраморную «Диану, поправляющую тунуку» фабрикант воспроизводил в 9 размерах (от 133 см до 17 см). Самая крупная из «Диан» могла украшать шикарный городской отель, а самая миниатюрная — письменный стол в скромном кабинете.

Популяризация классики

1830-е годы были отмечены весомым накоплением и укрупнением банковского капитала, становлением богатой буржуазии, соревновавшейся в роскоши с беднейшей дворянской аристократией. В годы правления Луи-Филиппа (1830—1848) для возводившихся городских отелей (особняков) и обустривавшихся буржуазных квартир требовалось все больше предметов искусства, которое становилось откровенно коммерческим товаром. Поэт Шарль Бодлер, являвшийся в 1840-е годы официальным критиком парижского Салона, иронизировал: мол, одна и та же фигура «может найти себе применение и в Лувре, и в лавке Сюсса, и как статуя, и как канделябр». В деятельности предприятий братьев Сюсс и Барбедьена было много общего, и помимо отливок работ наиболее известных скульпторов того времени большую часть их продукции, особенно в ранний период, составляли уменьшенные воспроизведения классической скульптуры от времен античности до XVIII века. Именно эти фабриканты-бронзовщики дали возможность своим состоятельным современникам ввести в интерьерную среду произведения искусства, которые до этого они могли увидеть только в музейных коллекциях.



Часы со скульптурой «Диана с ланью». 1880—1890-е гг.
Частная коллекция С.В. Морозова, С.-Петербург.

Воспроизведение классической скульптуры в трех размерах принесло первые успехи предприятию Барбедьена и Кола и позволило постепенно расширять его. Начинали они с самых прославленных памятников скульптуры — «Венеры Милосской», «Аполлона Бельведерского», «Дианы с ланью», «Лаокоона» и других шедевров мирового значения. Позже эта коллекция была дополнена античными вазами, скульптурой периода Ренессанса и прославленными произведениями авторов XVIII века. Поскольку самая крупная скульптура из классического репертуара относилась к эксклюзивным предметам интерьера и стоила дорого, сразу же сложилась практика отливки этих образцов по заказу, тогда как скульптуры среднего и малого размеров, более востребованные на художественном рынке, тиражировались небольшими партиями для продажи в магазине фабрики. Ассортимент образцов классической тематики, сложившийся в целом в середине XIX века, был отражен во всех каталогах и сохранялся в активе фабрики, фирмы, а затем и Торгового дома Барбедьена вплоть до начала XX ве-

ка. Важный и почти единственный критерий определения времени производства той или иной конкретной скульптуры — цвет и характер наложения искусственной патины.

Сейчас даже трудно представить, что в середине XIX века вокруг этих разнокалиберных уменьшенных репродукций разгорались горячие споры: следует ли считать их разновидностью чисто копийной продукции или оригинальными произведениями бронзовой интерьерной скульптуры? Помимо моральной за этим стояла и материальная сторона, выражавшаяся в затраченных на производство средствах и продажной цене отливок. Впервые в истории искусства столь остро ставился вопрос о подлиннике и копии, и далеко не все художественные критики положительно относились к популярной деятельности Барбедьена. Сейчас мы в полной мере оцениваем всю прелесть и достоинства этих барбедьеновских воспроизведений классики, самые крупные варианты которых рассматриваются как эксклюзивные образцы художественной бронзы.

В целом он растиражировал около четырехсот скульптурных произведений, которые хранились в крупнейших музеях Франции и Италии и до середины XIX века были известны только любителям изящных искусств. Обращение Барбедьена к классическому наследию было совсем не случайным. Оно свидетельствовало о том, возраставшем в европейском обществе интересе к археологическим раскопкам в Италии и Греции и к новым находкам памятников античности, который стимулировал активную собирательскую деятельность. В середине XIX века было положено начало не одному, ставшему впоследствии крупным, собранию античной скульптуры и вдохновлявшейся ею пластики эпохи Возрождения. Многие из появлявшихся на антикварном рынке небольших бронзовых фигур работы итальянских мастеров XVI—XVII веков имели характерную светло-коричневую натуральную патину, которая и послужила образцом для искусственного покрытия французской бронзы 1840—1860-х годов, в том числе и для отливок фабрики Барбедьена.

В середине XIX столетия Италия еще сохраняла свою притягательность для французских скульпторов, черпавших в этой богатой классическими традициями стране образы для своих работ. Стажировавшийся здесь на рубеже 1850—1860-х годов П.Дюбуа, впоследствии — очень известный скульптор и художник, создал в

1865 году своего «Флорентийского певца», который принес ему орден Почетного легиона на Парижской всемирной выставке 1867 года. Эта работа, выполненная в духе позднего романтизма, и положила начало флорентийской линии во французской пластике второй половины XIX века. Она отливалась на фабрике Барбедьена и пользовалась большой популярностью у современников.

Скульпторы и литейщики

Общеизвестно, что Италия славилась преимущественно своей мраморной скульптурой, а также высоким профессионализмом выполнявших ее мастеров. Бронзовое литье, восходящее к великолепной скульптуре эпохи Возрождения, в XIX веке было сосредоточено в маленьких частных мастерских, где на заказ отливали небольшую скульптуру и зачастую подделывали «археологию» — античные и ренессансные бронзовые фигуры.

С «искусством» итальянских мастеров столкнулся и Барбедьен. Три раза — в 1845, 1848 и 1861 годах — он возбуждал судебные дела против пиратской деятельности итальянских литейщиков, которые выполняли отливки в форму, сделанную с готовых барбедьеновских скульптур малого формата. Эти вещи с клеймом парижского фабриканта продавались гораздо дешевле их французских оригиналов. Бронзовщик не смог отстоять свое авторское право: суд вынес решение, что небольшие скульпту-

ры, выполненные механическим способом для продажи и находящиеся в общественном пользовании, не могут быть защищены от использования для фальшивых повторов. В результате последнего процесса положение Барбедьена на художественном рынке малой скульптурной пластики несколько пошатнулось, поскольку именно его высококачественные отливки чаще всего служили для пиратских повторов. Но к этому времени имя Барбедьена было настолько известно, что большого урона он не понес.

Для того чтобы контролировать качество своих выполнявшихся в бронзе произведений и при этом не зависеть от условий бронзовщиков, такие замечательные анималисты, как П.Ж.Мен, А.А.Бари и Ж.Муанье, открыли собственные бронзолитейные фабрики. Однако большинство скульпторов все же вынуждены были иметь дело с фабрикантами, отливавшими их работы для экспонирования на выставках и продажи. Начиная примерно с середины XIX века сложилась ситуация, когда тиражирование вещи стало своего рода показателем широкой известности автора, популярности его работ и, соответственно, его материального благополучия. Наши коллекционеры и антиквары не любят слова «тираж» и «худож-



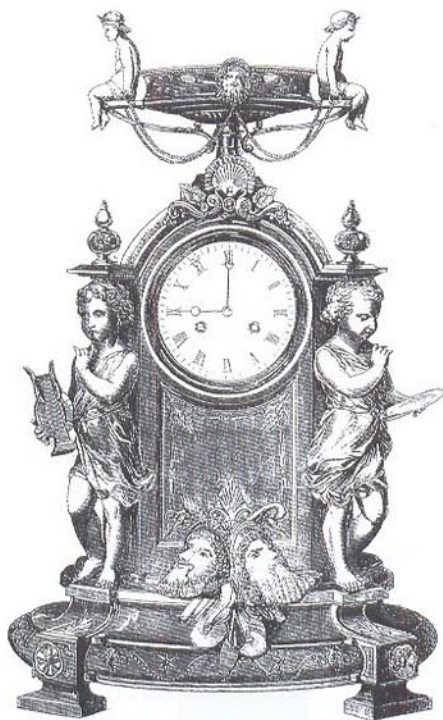
П.Дюбуа. «Флорентийский певец».
Отлив второй половины 1860-х гг.

жественная промышленность», предпочитая вместо них «экслюзив» и «уникальность». Но если бы работы Мена, Бари, Э.Фремье и других прославленных или менее известных скульпторов в свое время не отливали в значительных количествах, сейчас рынка антикварной скульптуры просто не существовало бы. Сам великий Роден неоднократно приветствовал тиражирование своих работ.

Поиск моделей — проблема всех фабрикантов в этой области. Известно, например, что парижская Школа изящных искусств в 1847 году не разрешила Барбедьену и Колла использовать модели из своей учебной коллекции для создания уменьшенных реплик. Барбедьен выкупал модели у современных авторов, приобретал их на выставках и заключал со скульпторами многочисленные контракты на тиражирование или на уменьшение крупных скульптур с правом воспроизводства их в течение 20—25 лет, предоставляя скульптору в среднем около 20% прибыли от продажи каждой работы. Самый первый контракт в истории тиражирования бронзы был заключен в 1841 году Сюзсами с Ж.Ж.Прадье, известным салонным скульптором и живописцем. А через два года и Барбедьен начал подобную практику контрактом с крупным мастером романтического направления Ф.Рюдом, который находился в тот период в зените славы.

В дальнейшем Барбедьен и Колла работали в основном с признанными скульпторами своего времени, такими, как Ж.Б.Клезинжер, П.Ж.Давид д'Анжер, Ф.Бозлио, М.Мерсье, П.Дюбуа, А.Э.Барриа, А.Карье-Беллез, Ж.Гарде и многие другие. Известность в то время можно было приобрести, главным образом, двумя способами — выполнением крупных общественных заказов и участием в Салонах. Это были официальные выставки современного искусства, где создавались мнения и репутации, а полученные награды сулили новые заказы. До 1833 года они проводились раз в 2 года, а затем ежегодно, в так называемом Квадратном салоне Лувра, откуда и пошло их название.

Экспонировавшиеся в Салоне произведения скульптуры из мрамора и бронзы, как правило, были крупных,



Цинковые изделия фабрики Э.Бло на Парижской выставке 1867 г.

выставочных размеров. На сопровождавшей их табличке обязательно указывалось имя скульптора и название работы. В соответствии со сложившейся практикой, которой следовал и Барбедьен, произведение, получившее награду выставки или отмеченное успехом у зрителей, затем приобретал фабрикант и отливало небольшим тиражом, который впоследствии мог быть повторен. На эти тиражные, выставленные на продажу отливки также крепились таблички с информацией об авторе, названии, характере участия — в рамках конкурса или вне его (*hors concours*), о той или иной награде или медали, если они были присуждены этой вещи на выставке. Поэтому все те среднего размера интерьерные скульптуры с табличками, которые сегодня встречаются на нашем антикварном рынке, относятся именно к тиражным повторам выставывавшейся в Салоне пластики последней трети XIX века.



Бронза Барбедьена на Парижской выставке 1867 г.





А.Э.Барриа. «Природа открывает лицо перед наукой». Фабрика братьев Сюсс. Галерея «Французский дом».

Продолжая классическую традицию мраморной скульптуры, некоторые французские мастера середины — второй половины XIX столетия при создании мифологических и аллегорических образов обращались к обнаженной натуре, которая органично смотрелась на выставке Салона, но в уменьшенной бронзовой реплике, предназначенной для продажи, могла несколько шокировать буржуазного покупателя. Поэтому известны случаи, когда такие фабриканты, как Барбедьен и братья Тьебо, «одевали» получившие известность и признание скульптуры. Так, Тьебо при тиражировании «прикрыли» бедра «Победителя в пегушином бою» Ж.А.Фальгьера (1864), хотя Лувр приобрел обнажен-

Э.Эзлен. «Диана-нимфа». 1880—1890-е гг. Частная коллекция С.Б.Морозова, С.-Петербург.



ный мраморный оригинал. Чуть позже Барбедьен легкой драпировкой «одел» одну из лучших работ М.Ж.А.Мерсье — «Давида Победителя», выполненного из мрамора в Риме в 1870 году и отлитавшегося позже на фабрике в пяти размерах. Самым поздним примером подобной практики фирмы Барбедьена стала также выполненная в Риме мраморная композиция Д.П.Пуха «Сирена», выпускавшаяся в начале 1890-х годов.

Особый раздел в ассортименте фабрики составляли замечательные анималистические композиции А.Л.Бари. В 1845 году, будучи не в состоянии совмещать творчество с руководством собственным бронзолитейным предприятием, он создал фирму «Бари и К°» в партнерстве с Эмилем Мартеном, до этого специализировавшимся на производстве декоративного чугуна. И до 1857 года, когда эта фирма распалась, Мартен, видимо, в обход самого скульптора, предоставлял модели его работ для отливки другим бронзовщикам, среди которых были Фердинанд Барбедьен, Эк и Дюран, Гайрар, Левек, Ришар и Льенар. С 1857 года и до конца жизни (1875) Бари отливал свои модели исключительно в собственной мастерской, сохраняя присущие ему высокие стандарты качества. Но у Барбедьена к этому времени уже хранилась большая коллекция отливок с его работ, которую он пополнил в 1876 году на распродаже мастерской великого анималиста. Барбедьен тогда выкупил 125 моделей скульптора с правом воспроизводства и отливал их со своим клеймом в значительных количествах. В 1887 году вышла специальный каталог из 120 скульптур Бари, имевшихся в ассортименте фирмы, выполненных в нескольких размерах и стоивших от 12 до 10 000 франков. Работы Бари тиражировались здесь до начала XX века, когда наследник Барбедьена передал права на эти отливки крупнейшему коллекционеру Зубалову (Zoubaloff), который позже подарил всю коллекцию отливок и моделей Лувру.

На анималистике Бари, выполненной Барбедьеном, рядом с традиционным «F.Barbedienne Fonden» иногда встречается сокращенное клеймо «FB». Однозначного мнения здесь нет — для некоторых коллекционеров оно обозначает прижизненную отливку работы. Один из биографов Бари, Стюарт Пайвар, уверен, что это клеймо обозначает определенный период, но не обязательно лучшее качество. По мнению Андре Фабиу, ведущего специалиста по творчеству Бари, клеймо использовалось в период между 1876 и 1889 годами. В каталоге «European Sculpture and Works of Art. Sotheby's. Wedn. 24. November 1999» отливки с сокращенным клеймом относятся к так называемой «золотой серии» Барбедьена, определяемой очень высоким качеством исполнения, без уточнения датировок.

Возможно, истина где-то посередине, и краткое клеймо обозначает заказные, качественные отливки середины 1870—1880-х годов.

Разошедшиеся после аукциона 1876 года по частным владельцам восковые, гипсовые и бронзовые модели работ Бари отливали и такие бронзовщики, как Вевер, Делафонтен, И.Пейроль и другие. В самом конце XIX века появилось достаточно много анонимных отливок его скульптуры, что вызывало протест у современников, уже тогда затруднявшихся определить время изготовления подобных бронз. На этом фоне барбедьеновские отливки прекрасных анималистических композиций Бари по качеству исполнения стоят, пожалуй, на втором месте после скульптур, выполненных самим мастером.

«Гордость нации»

Предпринимательский талант, умение тонко чувствовать конъюнктуру художественного рынка и просто, наверное, личная удача способствовали процветанию предприятия Барбедьена. Несмотря на трудности, которые оно переживало в сложные периоды французской истории (революция 1848 года, франко-прусская война 1870 года), его владельцу удавалось сохранять лидирующее положение на рынке художественной бронзы. Партнерство с Колаа распалось в 1850 году, но право использования его технологии и патентного клейма было сохранено. К моменту смерти А.Колаа в 1859 году у Барбедьена работали около 300 рабочих и была специальная мастерская для отливки монументов. После разрыва с Колаа он стал единоличным владельцем дела и Торгового дома. Деятельность Барбедьена на поприще развития французского скульптуры и декоративного искусства получила широкое общественное признание. В 1863 году он стал кавалером Ордена Почетного легиона, а с 1863 по 1885 год занимал пост президента Союза производителей бронзы. За превосходное качество и художественные достоинства работы фирмы Барбедьена были отмечены наградами всех всемирных выставок второй половины XIX столетия. Успешному развитию его дела не помешал даже небольшой перерыв в деятельности фабрики в 1870 году, когда он был вынужден отливать для действующей армии 70 пушек.

Несмотря на то, что бронзовая скульптура всегда была основным видом художественной и коммерческой деятельности прославленного фабриканта, большое внимание он уделял и производству изящных предметов интерьерного убранства. Причина успеха Барбедьена — не только в превосходном качестве отливки, чеканки, золочения, серебрения и многоцветных патин, но и в том, что всевозможные изделия, производившиеся в мастер-



Канделябр. 1880-е гг.
Салон «Грибоедовский», С.-Петербург.

ских фирмы в больших количествах, могли удовлетворить любой вкус. В 1860—1880-е годы в ассортимент входили разнообразные по форме и отделке зеркала, каминные гарнитуры, шкапулки, вазы и вазочки, а также приборы для свечного, масляного, газового, а позднее — и для электрического освещения. За годы творческого труда Барбедьен настолько развил собственный художественный вкус, что и сам стал делать эскизы многих предметов декоративного искусства. Эклектичность художественного метода той эпохи и работа во всех неостальных второй половины XIX века позволяли ему демонстрировать импонирующий публике «неистощимый запас оригинальных форм и изобретений». Бронза Барбедьена, первенствовавшего на художественном рынке того времени, выделялась даже на фоне прекрасно выполненных работ его современников — В.Пайара, братьев Тьebo, братьев Сюсс, Лероля, Э.Колена и других парижских фабрикантов.

Значительную часть продукции фабрики экспортировали за рубеж. Образцы барбедьеновских изделий в числе лучших произведений 1850—1860-х годов были приобретены для Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне, самого первого в Европе музея истории мирового декоративного искусства, известного сейчас как музей Виктории и Альберта.

В последней трети XIX века деятельность Торгового дома, имевшего собственных агентов в Лондоне, охватывала весьма обширную сферу художественного производства. Помимо бронзолитейной фабрики Барбедьен содержал золотильную, мраморную и эмальерную мастерские. Многие работы, отливавшиеся на фабрике в бронзе, выполнялись и в мраморе. В штат сотрудников входили архитектор, скульпторы и высококвалифицированные мастера, многие из них имели медали и почетные отзывы различных выставок. В эмальерной мастерской производили, главным образом, декор в технике выемчатой эмали для люстр и канделябров из золоченой бронзы, а также для ваз из мраморовидного алжирского оникса. Поскольку ювелирное направление, связанное со сложными и трудоемкими технологическими процессами, Барбедьен не развивал в широком объеме, в каталогах фирмы упоминался только выполненный в византийском стиле эмалевый крест-распятие с драгоценными камнями. Видимо, именно такой изящно орнаментированный крест был приобретен в 1879 году для императрицы Александры Федоровны.

Работавшие на фирму замечательные мастера-краснодеревщики изготавливали мебель с резными украше-



Ж.Баро.
Напольные светильники.
Конец XIX в.
Салон «Русская
антикварная галерея».

ниями, бронзовым скульптурным оформлением и вставками из лиможской эмали. Образцы мебельной продукции фирмы Барбедьена были отмечены наградами выставок 1851, 1855 и 1862 годов.

Во второй половине XIX века скульптурный декор, в сочетании с деревом и камнем, стал необыкновенно популярным в оформлении самых разных интерьерных предметов. Барбедьен в своем фешенебельном двухэтажном магазине демонстрировал покупателям самый широкий выбор как готовых предметов, так и тех предложенных в каталоге вариантов, в которых мог проявиться индивидуальный вкус заказчика. Например, наряду с готовыми настольными и каминными часами из резного дерева или мрамора, украшенными наиболее известными образцами классической скульптуры, можно было заказать часы, увенчанные любой из имевшихся в ассортименте фирмы бронзовых скульптур. Часы в стиле Людовиков XIV, XV и XVI по желанию заказчика дополняли канделябрами соответствующей формы, превращая их в каминный гарнитур.

Осветительные приборы — люстры, подвесные лам-

пы, бра, канделябры, — как самые востребованные предметы интерьерной бронзы, представляли особый раздел в магазине и в каталогах фирмы. Большим спросом пользовались канделябры в виде эффектных парных женских фигур антиклизированного, арабского, японского или индийского облика. Многочисленная и прекрасно выполненная продукция этой фабрики ярко отражала эволюцию художественной пластики периода развитого промышленного производства с присущими ей тенденциями к измельчению и унифицированности форм. В работах Барбедьена и других фабрикантов одна и та же фигура, в зависимости от размера, могла выполнять функции как канделябра, так и напольного электрического светильника.

В конце 1880-х годов, с появлением и быстрым распространением электрического освещения, во Франции появились новые виды осветительных приборов — настольные лампы и напольные светильники, еще не имевшие своей типологии и традиционно связанные со скульптурной пластикой. К их разработке привлекали таких крупных скульпторов, как А.Каррье-Беллэз, занимавшего в 1870—1880-х годах должность художественного директора Севрской мануфактуры. В других случаях дизайнеры Барбедьена использовали готовые подписные отливки известных авторов. Особенно популярными стали парные напольные электрические светильники Жоржа Баро в виде эффектных обнаженных фигур мужчины и женщины. Светильники этой формы, отмеченные эlegantными стилистическими чертами Ар нуво и предназначенные для освещения холлов, вестибюлей и парадных лестниц, стали очень известны и нашли свое место в интерьерах немецких замков, обширных квартирах буржуа и в богатых русских купеческих особняках.

К моменту смерти Барбедьена в 1892 году в ассортименте его предприятия числилось свыше 600 моделей. Прославленного фабриканта с великими почестями похоронили на кладбище Пер-Лашез, где был установлен его скульптурный бюст работы Альфреда Буше, чьи произведения неоднократно воспроизводили в бронзе именно у Барбедьена. На Чикагской выставке 1893 года в докладе о развитии художественного бронзолитейного производства XIX века другой выдающийся бронзовщик той эпохи — Альбер Сюсс — напомнил о заслугах Барбедьена, высоко поднявшего честь и славу национальной промышленности и утвердившего ее приоритет на всех международных выставках. Сюсс назвал Фердинанда Барбедьена «гордостью нации».

Наследники и продолжатели

Наиболее крупные предприятия художественной сферы часто становились семейным делом, а царившая вокруг них особая, артистическая атмосфера создавала особо благоприятную среду для воспитания творческих натур. Возможно, родственником знаменитого бронзовщика был скульптор Бернар Барбедьен (1909—1929), заявивший о себе как талантливый скульптор-анималист

и пейзажный живописец, но не успевший развить свое дарование.

Дело Барбедьена успешно продолжил его племянник Гюстав Лебланк (Gustave Leblanc). Примерно в 1880 году он числился старшим мастером-монтажером, позднее стал партнером, а после 1892 года унаследовал Торговый дом с бронзолитейной фабрикой и мастерскими под маркой Лебланк-Барбедьен. Но то ли из-за долгого оформления наследственных прав, то ли вследствие определенных завещанием сроков и условий, в 1890-е годы на отливках фабрики еще проставлялось клеймо Ф.Барбедьена. И последний каталог фирмы 1894 года тоже вышел под его именем — «BRONZES D'ART. F.BARBEDIENNE».

В отличие от Барбедьена, работавшего прежде всего на художественный рынок, то есть в области тиражного выпуска бронзы, Лебланк в большей степени практиковал студийное литье, которое широко распространилось в конце XIX — начале XX века. Видимо, к самым ранним работам Лебланка периода 1890-х годов относились уменьшенные бронзовые копии работ М.Антокольского «Меркурий», «Христианская мученица», «Нестор-летописец» и «Спиноза». Они были отлиты в рамках авторского тиража по заказу жившего в Париже скульптора.

В первой половине 1890-х годов Лебланк подписал контракт на 20 лет с находившимся в расцвете творческих сил Роденом на эксклюзивное право отливать его известные работы «Вечная весна» и «Поцелуй». Для Родена бронза была самым близким материалом, в котором он мог с помощью трепетной лепки и виртуозной светотеневой игры передать тончайшие нюансы человеческих чувств и эмоций. Скульптор прекрасно знал технологию литейного процесса и сам экспериментировал с различными видами патины. Поэтому обращение такого мэтра скульптуры и ценителя художественной бронзы в фирму Лебланка—Барбедьена подтверждало ее ведущее положение в этой области и одновременно было для нее прекрасной рекламой. Именно Лебланк в 1895 году выполнил первые пробные отливки «Гражданин Кале».

С начала XX века, в связи с общими тенденциями в бронзолитейном производстве, дело велось уже с меньшим размахом,

Лампа «Меркурий». Конец XIX в.



Э.Гийемен. Канделябр «Индийка». 1870—1880-е гг.

чем в Торговом доме Барбедьена, но, несмотря на это, успех всегда сопутствовал его наследнику. Агентства фирмы появились в США, в 1913 году было открыто отделение в Берлине. После Первой мировой войны монументальная мастерская Лебланка выполняла крупные заказы на отливку монументов, посвященных памяти о трагических событиях недавней истории. С конца 1920-х годов на бронзолитейной фабрике тиражировали работы известных мастеров второй половины XIX — начала XX века, в частности О.Домье и Э.Фремье, а с 1930-х годов отливали скульптуру преимущественно по восковым моделям. На таких отливках встречается клеймо в ромбообразной рамке: CIRE PERDU. LEBLANC — BARBEDIENNE À PARIS.

Художественный ассортимент фирмы значительно расширился после того, как в 1937—1938 годах в нее вошла фабрика художественной бронзы Эжена Бло (Eugene Blot).

Это парижское предприятие, основанное в 1860-е годы, сначала выпускало интерьерные предметы и скульптуру современных авторов (Э.Гийемена, Э.А.Дюмэжа и других) из цинка. К концу XIX века Бло уже числился владельцем бронзолитейной мастерской и выставочной галереи, где демонстрировал современные произведения, выполненные в импрессионистской манере и в стилистике Ар нуво. Полотна известных импрессионистов соседствовали здесь с бронзовой продукцией Бло — скульптурами Ван дер Стратена, К.Э.Менье, К.Клодель, Б.Хётгера, настольными электрическими лампами и разной сувенирной мелочью. Работами талантливой Камиллы Клодель, помощницы, натурщицы, а затем и ученицы Родена, Эжен Бло особенно восхищался и отливал их ограниченными и пронумерованными тиражами. После отхода от дела, в конце 1930-х годов, Бло передал Лебланку права на производство отливок многих своих скульптурных моделей.

Более чем столетняя история крупнейшей во Франции фирмы по выпуску художественной и монументальной бронзы закончилась одновременно с деятельностью Гюстава Лебланка 31 декабря 1954 года.

Светлана КАЙКОВА

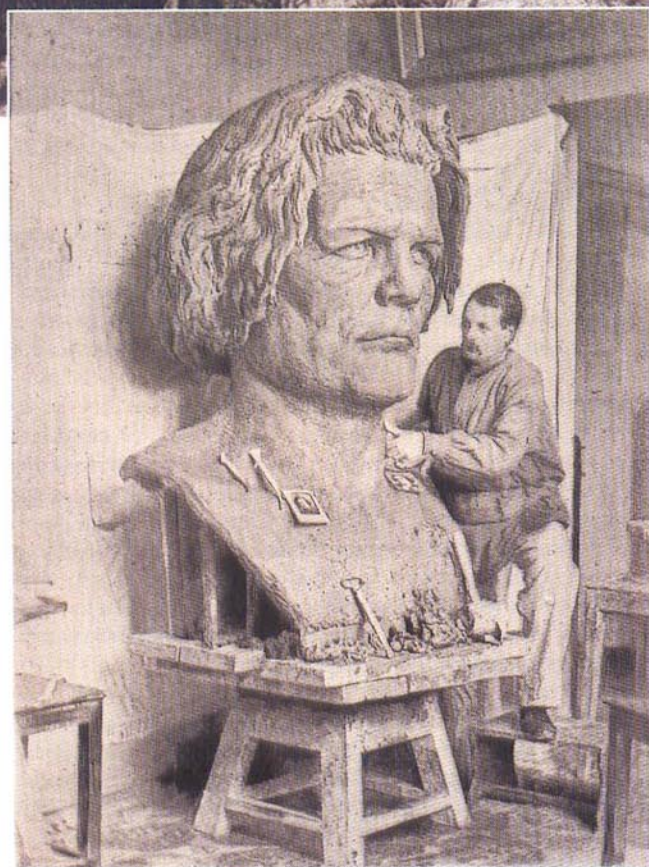
Иллюстрации предоставлены автором.

Фото **Игоря НАРИЖНОГО**.

ЛИЦО БЫКА

*Артелий Обер
лепил характер персонажа*

Бык с волком. Гелиографюра с работы А.А.Обера. Фрагмент.



Артемий (Артур) Лаврентьевич Обер — русский скульптор-анималист, работавший в области станковой скульптуры, — родился 10 марта 1843 года в Москве.

У будущего скульптора увлечение искусством проявилось далеко не сразу. Окончив гимназию, он поступил на медицинский факультет Московского университета, решив посвятить свою жизнь медицине. Однако, учась уже на 2-м курсе, он с большим увлечением стал заниматься скульптурой. Покинув университет, Обер едет в Петербург и пытается поступить в Технологический институт, но не выдерживает вступительных экзаменов. Из Петербурга он пишет письмо матери в Москву с просьбой разрешить ему стать художником. Мать привозит из Москвы его первые, еще детские работы «Лесной царь» и «Дядя Жук», которые он показал П.К.Клодту и Ф.А.Бруни. Заключение, неожиданное для самого Обера, было хорошим: «неподдельный творческий талант». Окончательно определив свое призвание, 22-летний молодой человек поступает вольноприходящим учеником в Петербургскую Академию художеств.

А.А.Обер при работе бюста А.Г.Рубинштейна в 1889 г. Гелиографюра.

Проучившись в ней лишь зиму 1864—1865 годов, Обер, по совету отца, смирившегося с увлечением сына, отправляется учиться в Париж, где проводит пять лет — с 1865 по 1870 год. Учеба в Парижской рисовальной школе у Антуана Луи Бари, основателя анималистического жанра в скульптуре, повлияла на все творчество Обера. Бари был непревзойденным мастером изображения характеров животных. Обер работает в музеях, постоянно рисует и лепит с натуры. С этой целью он часто ездит на охоту и гуляет в лесу, чтобы наблюдать жизнь животных, почти ежедневно посещает местный Зоологический сад и даже переезжает на жительство поближе к зоосаду в Латинский квартал.

В Париже скульптор вылепил более 15 этюдов зверей, в том числе «Волчицу с волчатами», выполненную из обожженной глины.

В начале 1870-х годов Обер работает в Санкт-Петербурге, где по протекции Ф.А.Бруни получил небольшую мастерскую в Академии художеств. Здесь Обер вылепил скульптурную группу «Лев, пожирающий газель», показанную в 1872 году на выставке в Академии художеств. За эту группу, отлитую в гипсе, скульптор был удостоен Большой серебряной поощрительной медали. Более того, его произведение было приобретено для академического музея. На этой же выставке Артемий Обер экспонировал и другие свои интересные работы — «Собаку» и «Лошадь-башкирку». Известный художественный критик В.В.Стасов писал: «Обер выставил очень характерных «Собаку» и «Лошадь-башкирку», ловко схваченных с натуры».

Артемий Обер как будто сразу же почувствовал характерную особенность своего дарования и почти не брался за выполнение больших монументальных памятников или же монументально-декоративных групп, отдавая предпочтение так называемой малой пластике.

Наибольший интерес представляют работы Артемия Обера, выполненные им на основе многолетнего наблюдения животных, изучения их внешнего облика, тонкостей строения тела, характера, повадок, движения. Не ограничивая мир своих исканий одними «портретами животных», он открыл в этой области неведомые тайны. Можно сказать, что Обер, пришедший на смену Клауду, посвятил свою жизнь, как и Клаудт, любовному изображению животных.

На выставке 1873 года в Академии художеств были показаны новые интересные его работы — «Львица с черепахой», «Прыжок тигра», «Голова собаки». Талантливые произведения скульптора заметили и высоко оценили и зрители, и профессиональные критики.

На академической выставке 1879 года снова появились интересные работы скульптора — «Малороссийский вол» и «Борзая с лисицей». Последняя группа, отлитая в 1881 году в бронзе, была показана и в 1883 году на XI выставке «Товарищества передвижных выставок».

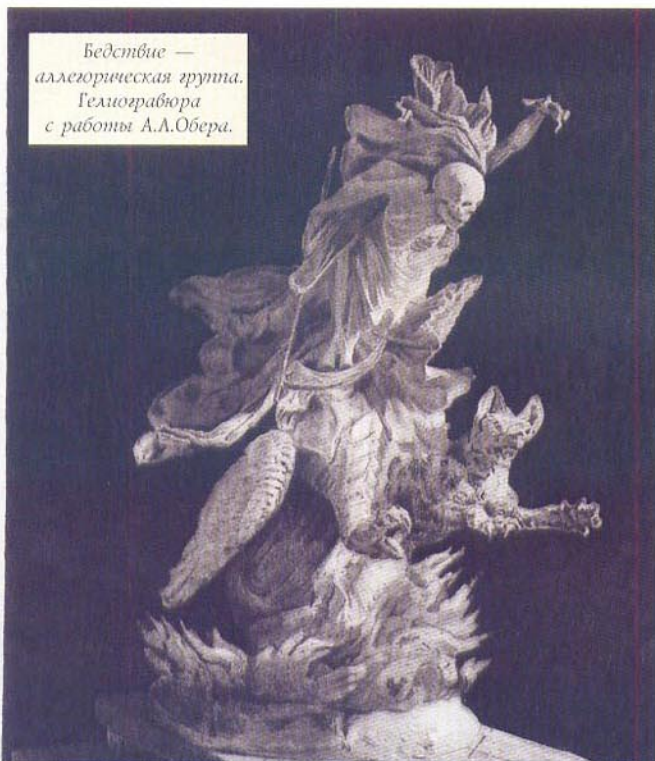


Орел. Гелиографюра с работы А.А.Обера.



Гонимая, травящая зайца. Патинированная бронза, литье. С.-Петербург. Завод К.Ф.Верфель. Отлив начала XX в. по модели 1880 г. Вверху — клейма.

Бедствие —
аллегорическая группа.
Гелиограбюра
с работы А.А.Обера.



Группа «Борзая с лисицей» — одно из самых значительных и талантливых произведений Обера. В ней прекрасно передано стремительное движение охотничьей собаки, схватившей за горло лисицу. Эта группа знаменует начало расцвета творчества скульптора. Лучшие его произведения относятся к 80—90-м годам XIX века. Они отличаются остротой и выразительностью трактовки.

В 1885 году он создал бронзовую скульптурную группу «Бык-победитель». История создания группы такова. А.А.Обер лепил быка швейцарской породы по кличке Солнышко. Пастух, чтобы вызвать быка из сарая, обманул его, предложив вместо хлеба кусок дерева. Солнышко рассвирепел, подхватил пастуха рогами, швырнул вверх. Эту сцену скульптор использовал позднее для работы над группой «Бык-победитель», изобразив быка не с пастухом, а с волком, им побежденным. Мощным, тяжелым и упрямым изображен разъяренный бык, только что победивший в смертельной схватке волка.

В 1886 году А.А.Обер вместе со своим другом и товарищем Е.А.Дансере устроил большую выставку, на которую представил более 30 своих произведений, в том числе и новые работы. Здесь можно было видеть уютное кошачье семейство («Кошка с котятами»), выразительную «Москву», лениво лежащую семью свиной («Свинья и боров»), «Играющих медвежат», «Сеттера», «Волка», «Теленка», «Попугая». Критики отмечали, что в произведениях Обера много таланта, правды, наблюдения и передачи живой природы, что он лепит львов, тигров, быков, собак, птиц не только всегда с натуры, но и со старанием более всего передать физиономию, душу, мысль, настроение, капризы представителей четвероногого или двуногого царства.

В отдельных поздних работах Обер еще сохранял лучшие качества своих прежних реалистических произведений, любовь к правдивому изображению животных. Добродушно-спокойным представлен «Белый медведь» (1898 год) — вытянув морду, лениво лежащий на льдине и как бы греющийся на солнышке. Прекрасное знание анатомии животного проявилось в выразительности трактовки мягкого движения его туловища и свободно опущенных лап. Обер мастерски передал характеристику медвежьей шерсти. Это произведение, показанное на выставке только что основанного творческого общества «Мир искусства», высоко оценил художник В.А.Серов.

В 1893 году А.А.Оберу было присвоено звание академика скульптуры.

Станковые работы Обера в большом количестве отливали в бронзе на фабриках Ф.Шопена, К.Верфеля, в чугуна — на Каслинском заводе. В 1894—1899 годах Обер, работая в Париже, отлил 10 скульптур в керамической мастерской А.Бито.

Скульптор скончался в 1917 году в Петрограде. Несмотря на то, что он начал серьезно лепить только в зрелые годы, по знаниям и технике Обер стоит далеко впереди многих своих современников.

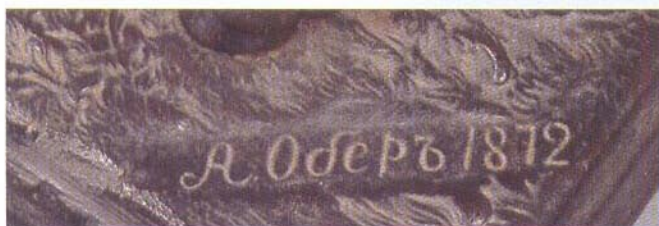
Анатолий ГАНУЛИЧ

Иллюстрации предоставлены автором.

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Киргиз, закуривающий трубку.
Чугун; литье, чеканка, покраска.
Каслинский завод.
Отлив 1940-х гг. по модели 1872 г.
Клейма, подпись.



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

семь гравюр, включенных в электронную базу данных (регистр культурных ценностей)
как похищенные / утерянные из музея г. Грозный, Чеченская Республика:

1. Изображение Константинополя или Цареграда (название записано; кириллица; лицевая сторона) — гравюра на металле, бумага. **Морская палата** (типография). Первая четверть XVIII века. (Фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря.)



4. Александр Львович Нарышкин / «Alexander de Narishkin» (название записано; лицевая сторона) — гравюра на металле (резцовая), бумага.



Саундерс Джозеф (гравер), Ритт А. (с оригинала). Имеется разборчивая подпись: «Grave par J. Saunders.» (Фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря.)



2. Российской Империи граф Григорий Григорьевич Орлов (название записано; лицевая сторона) — гравюра на металле (резцовая), бумага.

Чемесов Евграф Петрович (гравер), Ротари Пьетро Антонио (с оригинала). Имеется разборчивая подпись. (Фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря.)



5. Вид Итальянского фонтана в Нижнем саду Петергова (название записано; лицевая сторона) — гравюра на металле, бумага.

Галактионов Степан Филиппович (гравер), Щедрин Семен Федорович (с оригинала). Имеется разборчивая подпись. (Фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря.)

3. Святой Апостол Андрей (название записано; лицевая сторона) — гравюра на металле, бумага.

Берснев Иван Архипович (гравер); Лосенко Антон Павлович (с оригинала). Имеется разборчивая подпись и дата: «Гравир. И.Берсневъ 1784 Го-да.» (Фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря.)



6. Старообрядческий начетчик — гравюра на металле (офорт), бумага.

Боткин Михаил Петрович (художник). (Фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря.)



В случае поступления на экспертизу, оценку, реставрацию, реализацию предметов, которые могут быть идентифицированы с указанными, необходимо сообщить Департаменту по сохранению культурных ценностей или в правоохранительные органы.
Департамент по сохранению культурных ценностей — 924-34-58; факс 928-57-50.
МВД России — 239-60-71; факс 239-53-56.
МУР ГУВД г. Москвы — 200-89-51, 200-89-11; факс 925-03-59.

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



7. Николай Леонтьевич Бенуа — гравюра на металле (офорт), бумага.

Матэ Василий Васильевич (художник, гравер?). (Фото из архива ВХНРЦ им. Академика И.Э.Грабаря.)

Загадка Лины Кавальери

La Belle Époque — период истории конца XIX — начала XX века — для нас прежде всего — время прекрасных женщин в прелестных туалетах и шляпках, украшенных страусиными перьями, галантных мюзикантов, блестящих офицеров, вальяжных банкиров, у которых, казалось, было только одно занятие — прожигать жизнь.

Создается впечатление, что никогда не было столько блестящих балов, театральных постановок и красивых актрис, как в ту эпоху.

Звание «la belle des belles» — «Самая красивая женщина мира», или «всесветная красавица», единогласно было присуждено итальянке Лине Кавальери, женщине, сделавшей головокружительную и почти невозможную по тем временам карьеру — от кафешантанной звездочки до примадонны мировой оперной сцены. Ее жизнь напоминает сказку о Золушке, которая благодаря своей доброте и необыкновенному трудолюбию становится прекрасной принцессой, к чьим ногам готовы положить все блага мира благородные рыцари.

Нужда заставила Наталину (так ее называли в честь праздника Рождества, поскольку она родилась 25 декабря) сначала заняться уличной торговлей — то апельсинами, то букетиками фиалок, затем какое-то время она работала упаковщицей римской газеты «Трибуна». В свободное время Наталина с друзьями тайком пробиралась в балаганы, чтобы посмотреть выступления заезжих артистов. Несомненно, «звездочки парусинного неба» — певицы и танцовщицы — произвели на нее огромное впечатление своими вычурными туалетами и блеском фальшивых драгоценностей. Наталина напевала запомнившиеся песенки дома, хлопоча по хозяйству. Живший по соседству скромный учитель музыки, услышав ее, предложил бесплатно дать несколько уроков пения. В результате maestro представил свою протееже знакомому хозяину дешёвенького кафешантана. Так или иначе, но совсем юной — ей не было еще и 14 лет — Наталина дебютировала в небольшом театрике-варьете на окраине



4701.

CAVALLIERI

Лина Кавальери в сценическом итальянском костюме. 1890-е гг. Открытка.

Рима как исполнительница популярных неаполитанских песен. Для большей звучности импресарио сократил ее имя до «Лины».

Видимо, недаром она родилась под счастливой рождественской звездой — ее заметили. Заметили, конечно, не талант исполнительницы, а прежде всего ее необыкновенную красоту, которая расцветала тем пышнее, чем больше ее замечали. Юная Лина, между делом, победила в конкурсе красавиц, который проходил в театре Констанци во время римского карнавала, и удостоилась впервые титула королевы красоты.

Ее ангажировали во все более роскошные кафешантаны, где она выступала вместе со знаменитостями мирового масштаба. Там, одетая в шикарные платья, расшитые стразами, она добилась настоящей славы. Юную звездочку пригласили в самый знаменитый театр-варьете — парижский «Фоли-Бержер». Имя в программе этого театра гарантировало солидные гонорары и контракты с

лучшими варьете мира. Сюда съезжались все импресарио, чтобы составить программы собственных кафешантанов на предстоящий сезон. Так Лина Кавальери получила свой первый контракт в Россию.

Ангажементы в Россию иностранные артисты принимали с особым удовольствием, так как русская публика славилась радушием и особой щедростью на подарки артистам — не только женщинам, но и мужчинам, и не только представителям легкого жанра, но и служителям высокого искусства драмы и оперы. О щедрости русских поклонников ходили легенды.

Лина Кавальери впервые появилась в России летом 1897 года — на сцене петербургского Крестовского сада. Под аккомпанемент ансамбля мандолинистов она пела популярные итальянские народные и модные неаполитанские песенки, «внося в их исполнение много оживления, веселья и задора», и танцевала тарантеллу. Публика ломилась на представления с ее участием, итальянка имела шумный успех.

Она тут же получила ангажементы на будущий год от московского импресарио Шарля Омона и Георгия Александрова, владельца фешенебельного петербургского «Аквариума», который для большей интриги пригласил одновременно и другую звезду «Фоли-Бержер» — знаменитую испанскую танцовщицу и певицу Каролину Отеро. Такие замечательные красавицы-артистки не могли не быть отмечены вниманием художников, а потому они нередко становились моделями для рисовальщиков и живописцев.

Выступления на сцене петербургского «Аквариума» летом 1898 года были последними выступлениями Лины Кавальери на кафешантанной сцене в России, и весьма знаменательно, что именно в «Аквариуме» состоялся и ее сенсационный «русский» дебют в качестве оперной примадонны. Известный французский импресарио Рауль Гюнсбург летом 1901 года привез в Петербург французскую оперную труппу, в состав которой он включил певицу, ставшую главной сенсацией сезона. Дебют Кавальери в опере Верди «Травиата» был не просто удачным, он был ошеломительным. Многие объясняли ее успех исключительно скандальностью ситуации — ведь легкомысленная певичка-шансонетка «с домашним, пискалым голоском» осмелилась ступить на стезю серьезной служительницы искусства. Другие объясняли его необыкновенной красотой артистки.

К 1901 году репертуар начинающей оперной певицы Лины Кавальери включал самые популярные оперы того времени: «Травиата» Верди, «Богема» Пуччини, «Фауст» Гуно, «Сельская честь» Маскани, «Паяц» Леонкавалло, в которых она пела центральные партии на сценах Лисабона, Неаполя, Равенны, Палермо, Флоренции, Варшавы и Петербурга.

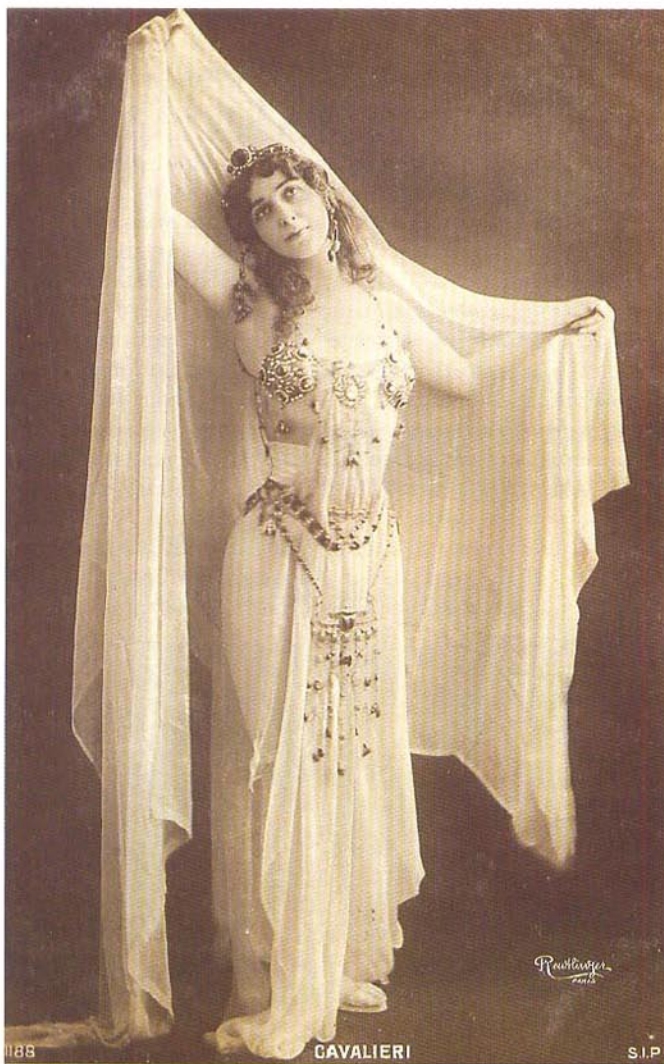
Ее популярность росла стремительно, очень скоро став почти легендарной, ее портреты выставлялись в витринах магазинах, служили вкладышами-сюрпризами в кондитерские и табачные изделия, использовались для оформления парфюмерной продукции. В начале 1900-х годов один петербургский продавец открыток с портретами рассказывал, что изображений Кавальери было выпущено миллион (!) экземпляров, и почти все они мно-

венно разошлись. Любопытно, что по спросу фотопортреты Кавальери стояли на первом месте, на втором были виды Невского проспекта, а на третьем — портреты Льва Толстого.

В апреле 1906 года Лина Кавальери приехала на гастроль в Москву по приглашению Сергея Ивановича Зимина, державшего тогда Частную оперу в Солодовниковском театре. Зимин сам поехал встречать актрису на вокзал с букетом роз и, увидев ее, буквально потерял дар речи: «Да, она была действительно необыкновенно красива! Стройная фигура, лицо мадонны, очаровательная улыбка... К тому же Кавальери обладала великолепным голосом и шармом первоклассной артистки. ...На репетиции артисты оркестра более смотрели на нее, чем в ноты, и М.М.Ипполитов-Иванов, дирижировавший оперой, сдерживая раздражение, вынужден был сказать ей, чтобы она не смущалась, что все оркестранты gazeют на нее и любят ее, а на спектакле, дескать, все будет в порядке... Во время представления крупные художники, такие, как В.И.Суриков, К.А.Коровин, В.А.Серов, стоя за кулисами, делали ее наброски». Быть может, эти набро-



Лина Кавальери в роли Виолетты (опера «Травиата» Верди). 1900-е гг.



Лина Кавальери в роли Таис (опера «Таис» Массне).
1910 г. Париж. Гранд Опера.

ски хранятся где-то в запасниках музеев или в частных коллекциях...

Во время гастролей Итальянской оперы с участием прекрасной итальянки в течение февраля и марта 1904 года в Петербурге было продано 70 000 открыток с ее портретами. Практически в каждом доме ее бесчисленными фотографическими изображениями были переполнены альбомы и коллекции открыток театралов и просто поклонников красоты. А вот живописных портретов Кавальери известно немного. Видимо, ее многочисленные портреты, благодаря вошедшей в широкий обиход фотографии, удерживали серьезных художников от изображения столь популярной модели.

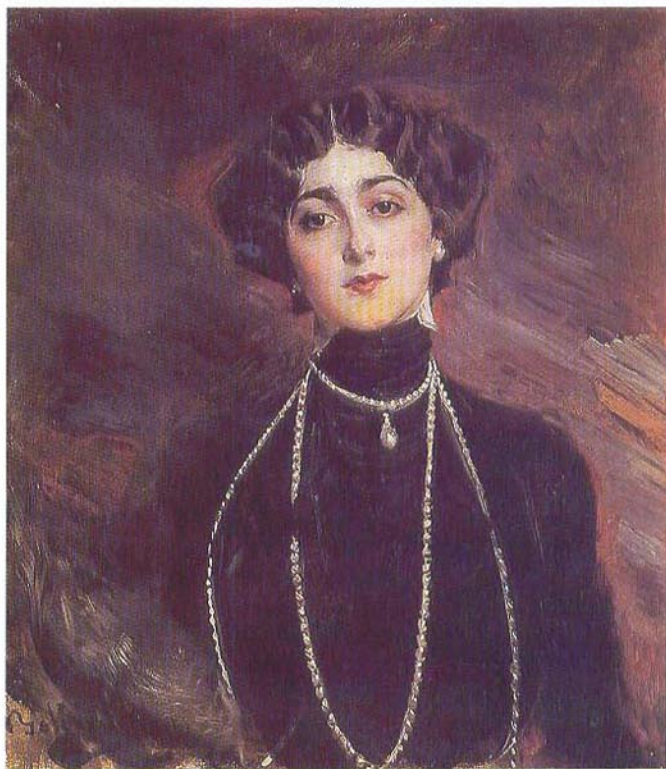
Когда Лина Кавальери в составе Итальянской оперы приехала на очередные гастроли в Петербург, журналист, пришедший брать у нее интервью, не преминул задать ей волновавший всех вопрос: «Вы любите искусство, а между тем, так редко доставляете удовольствие художникам писать с вас портрет...» Она ответила: «Люблю живопись, но не люблю позировать. Ужасно скучно сидеть долго в одной позе. Вы напрасно думаете, что меня

мало писали. С меня писал портрет известный Больдини, писал Бакст и еще много других художников».

В 1936 году была опубликована книга мемуаров Лины Кавальери, в которой среди огромного количества хорошо известных фотографических портретов есть и несколько репродукций с ее живописных изображений — это работы итальянских художников начала XX века Ф.П.Микетти, А.Аргнани, В.М.Коркоса. К сожалению, среди них нет портрета работы Бакста.

Что касается портрета, выполненного Джованни Больдини, то в свое время он был достаточно хорошо известен. Дело в том, что модный парижский художник представил портрет своей соотечественницы на Всемирной выставке 1900 года. Джованни Больдини (1842—1931) приехал в Париж в 1871 году, довольно легко вошел в русло парижской художественной жизни и быстро добился успеха, став одним из самых модных и дорогостоящих светских художников.

Несмотря на огромное количество заказов, Больдини согласился написать портрет своей соотечественницы, видимо, потому, что она была в то время одной из самых популярных фигур в парижском свете. Роман с русским князем Александром Барятинским, внуком знаменитого фельдмаршала, дал бывшей кафешантанной звездочке возможность стать не только одной из самых элегантных актрис своего времени, удивлявшей всех своими туалетами, мехами и бриллиантами, но и с успехом дебютировать на оперной сцене. Александр Владимирович Барятинский, выпускник Пажеского корпуса, был офицером Нижегородского драгунского полка. Блестящее образование сочеталось у него с «обворожительной на-



Дж.Больдини. Портрет Лины Кавальери. 1901 г.
Х., м., 67х80. Частная коллекция.

ружностью». Кавальери в своих мемуарах пишет, что через месяц после знакомства князь сделал ей предложение, и православный священник обвенчал их в домово́й церкви семьи Бярятинских. По ее словам, Александр возложил на ее голову княжескую корону, а она добровольно сложила с себя корону «королевы варьете».

Большини в портрете Лины Кавальери подчеркнула классическую красоту итальянки, оттененную строгим черным платьем и жемчужным ожерельем, тонко гармонирующим со всем ее строгим обликом. «Простое темное платье вместо прежних, «доводящих ум до восторга» туалетов, как бы говорило, что кафешантанная певица сделалась теперь оперной примадонной», — отметил Ю.Беляев в своей книге «Актеры и пьесы. Кавальери». (СПб., 1902).

1901 год стал годом разрыва с князем Бярятинским и началом ее карьеры оперной певицы. Законный брак даже чрезвычайно знаменитой кафешантанной певицы с князем, потомком Рюрика, был все-таки невозможен: кастовые предрассудки оказались слишком сильны.

Сегодня портрет Лины Кавальери (67х60 см) работы Дж.Большини находится в частной коллекции. Он был продан на аукционе Christie's в Нью-Йорке в 1995 году за \$150 000.

Еще один живописный портрет Лины Кавальери, возможно, заказанный князем Бярятинским, относится к более раннему периоду, когда Кавальери еще была звездой театра «Фоли-Бержер». Его автор — Витторио Маттео Коркос (1859–1933), итальянский художник, ученик парижского мастера салонного портрета Леона Бонна.

На этом портрете Кавальери изображена в одном из тех умопомрачительных нарядов, которые «доводили ум до восторга». Несмотря на титул «королевы бриллиантов», для этого портрета она не надевала ни одно из своих многочисленных драгоценных украшений. Кавальери доказала, что она невероятно красива и без драгоценной оправы. Портрет певицы в полный рост (256х177см) недавно был выставлен на аукцион со стартовой ценой 80 000 евро.

Более поздний портрет был заказан самой Кавальери художнику Антонио де ла Гандара (1861—1917) как подарок сыну в честь рождения его дочери — внучки Лины Кавальери. Петербургские журналисты откликнулись на появление этого портрета броским заголовком: «Неувядаемая бабушка».

Портрет Лины Кавальери в 1912 году художник выставила в Салоне Национального Общества Изобразительных Искусств (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) в Париже.



Антонио де ла Гандара.
Портрет Лины
Кавальери. 1912 г.
Ч., м., 256х177.



Витторио Маттео Коркас. Портрет Лины Кавальери. 1900-е гг.
Ч., м., 256х177.

Что касается «русских» портретов Лины Кавальери, то они могли находиться в частных коллекциях в виде зарисовок, рисунков или эскизов, поскольку даже у студентов петербургской Академии художеств была возможность изобразить знаменитую красавицу.

6 (19) февраля 1911 года в Петербурге состоялся ежегодный «Бал художников» в Академии художеств, который удостоила своим посещением великая княгиня Мария Павловна, Августейший Президент Академии художеств. На вечере присутствовали ректор академии профессор В.Беклемишев, инспектор Академии Я.Андреев, профессора Л.Бенуа, В.Суслов, Г.Котов, Г.Косяков, Ф.Рубо, В.Маковский, Н.Бруни, Кардовский и другие.

В круглом Екатерининском зале-ротонде был устроен благотворительный базар. Здесь продавали программы вечера, в изящно убранных киосках хорошенькие актрисы предлагали купить цветы, шампанское, фрукты. Для концерта был выделен Рафаэлевский зал, с большим вкусом украшенный живыми растениями. В концерте участвовали артисты императорских театров, исполнявшие романсы и арии из опер, музыкальные и драматические произведения. В заключение концерта с блеском выступили балерины Шоллар, Эдуардова и Карсавина. Но «гвоздем» концерта, конечно, стало выступление Лины Кавальери.

В антракте устроители-ученики Академии упростили

ее продавать в киоске шампанское. Как и следовало ожидать, этот «дипломатический» шаг устроителей благотворительного мероприятия дал весьма ощутимый результат: ее появление за столиком с шампанским привлекло толпу восхищенных зрителей, продажа сразу же удешевилась, и шампанское буквально полилось рекой. Художники между тем не теряли времени даром: такую редкую «модель», как Лина Кавальери, они окружили плотным кольцом и, вынув свои паспарту, занялись «зарисовыванием».

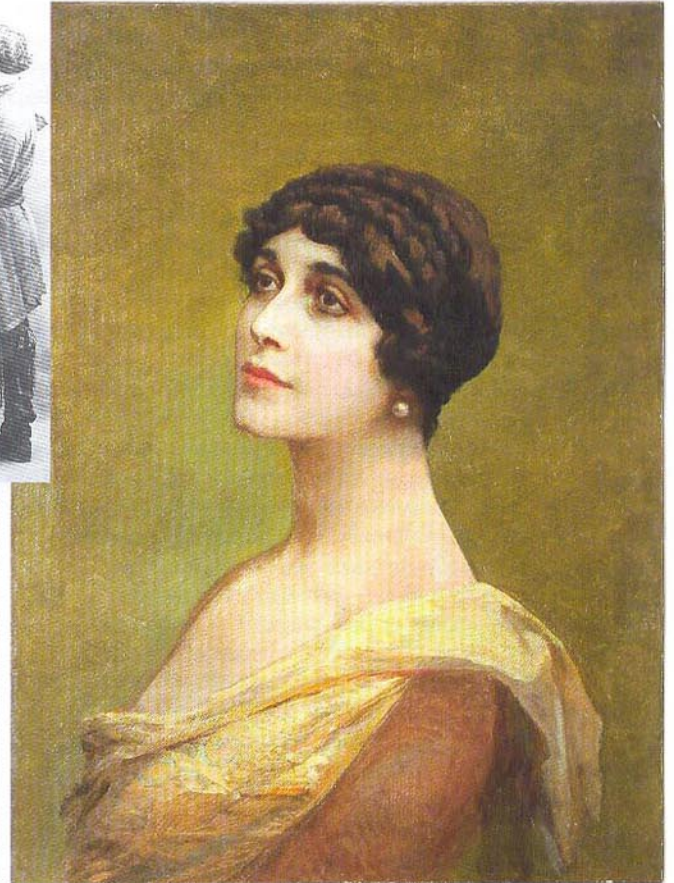
К сожалению, сегодня неизвестны ни один эскиз, ни один беглый набросок из сделанных на том импровизированном рисовальном вечере. Так же, как неизвестен ни один достоверный и точно атрибутированный портрет знаменитой оперной дивы в наших государственных музеях. Правда, недавно в одной частной коллекции в Петербурге удалось обнаружить и идентифицировать никогда раньше не появлявшийся на антикварном рынке неопубликованный портрет Лины Кавальери. Эта находка — действительно настоящий подарок всем знатокам итальянской оперы, поскольку живописных портретов певицы сохранилось очень мало. Она изображена оплечно; лицо, прическа, шея прописаны довольно тщательно; плечи же, окутанные легкой вуалью, даны в несколько эскизной манере. Вполне вероятно, что это полотно было этюдом к большому салонному парадному портрету, который либо не сохранился, либо пока не опубликован. Но не исключено также, что это совершенно самостоятельное произведение. Портрет не подписан и не датирован, однако по всем стилистическим признакам и по самой живописной манере время его создания можно обозначить 1910-ми годами. Конечно, он требует дополнительного изучения и технико-технологического исследования, атрибуция же его по времени подтверждается иконографическим типом самой модели. Ведь на этом портрете Лина Кавальери изображена с весьма характерной прической, которая не случайно появилась у нее именно в 1911 году.

Дело в том, что дирекция Парижской «Гранд-Опера» пригласила Лину Кавальери принять участие в первом исполнении оперы «Сибирь» итальянского композитора Умберто Джордано. Партнером Кавальери в этой постановке был любимец парижской публики, солист «Гранд-Опера», красавец-тенор Люсьен Мураторе, за которого она через год выйдет замуж.

Французская премьера оперы «Сибирь» («Siberia») в «Гранд-Опера» состоялась 9 июня 1911 года и имела громкий успех. Надо отметить, что Лина Кавальери всегда очень тщательно готовила свои партии не только в вокальном и драматическом плане, но и в плане созда-



Кавальери в роли Стефании.
Опера Джордано «Сибирь».
Париж. «Гранд-Опера». 1911 г.



Неизвестный художник. Портрет Лины Кавальери. 1910-е гг.

ния зрительного образа своих героинь — она всегда была взыскательна к костюмам, прическе, гриму.

Для роли Стефании, русской дамы полусвета, художник по костюмам Пэншон выбрал довольно странный наряд, состоявший из крестьянского сарафана, вышитой рубахи и отороченного мехом кафтана. Для этой роли Кавальери изменила и свою знаменитую прическу, которую более или менее успешно пытались копировать сотни тысяч женщин во всем мире. Было ли это сделано по замыслу художника или сама Кавальери предложила уложить по-иному волосы? Она наверняка могла видеть подобные прически у певиц из малороссийских хоров, которые выступали в петербургских увеселительных садах.

Во всяком случае, эта прическа не осталась только сценической. Лина Кавальери сделала несколько фотоснимков, демонстрируя свой новый образ. Эту прическу с венцом из кос видим мы и на портрете, обнаруженном в Петербурге.

Весьма красноречива зарисовка, сделанная петербургским журналистом в театре, где Лина Кавальери не пела, а всего лишь присутствовала на спектакле как зрительница: «...Один антракт сменялся другим, а дефиле людей всех рангов перед ложей Кавальери все продолжалось. ...Кавальери вышла из рук очень хорошего художника. Ее создала природа».

Анжелика УСОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЭКСМО

ПРЕДСТАВЛЯЕТ

ЛЮДМИЛА УЛИЦКАЯ

ИСКРЕННЕ ВАШ ШУРИК

Новый роман Людмилы Улицкой «Искренне ваш Шурик» продолжает ее талант романника, покладая и новизну романной формы, которой никто не ожидал от «генератора сентиментальности». Улицкая адаптирует классическую романную форму к современным привычкам «легкого потребления», переводит ее на язык сегодняшней культуры. Иными словами, если ее «женский роман» и «ироничный», то в сторону жанровой драмы. Люди с тонкими чувствами обречены на выживание, автор их жалует, но «антисентиментальной» насущной — правдивости не скрывает. Сентиментальное редуцируется к биологическому, к волнению гормонов, а не души, и чем сильнее бурлит гормоны, тем спокойнее душа. Улицкая умудренно балансирует над собственным романом сентиментальным, имеющим корни в XIX веке, а внутри романа последовательно опровергает те чувства, которые сама же и генерирует у читателей, и в этот эмоциональный момент меняет ее отношения и к персонажам, и к читателям.

Михаил Золотовилов, МП



ЭКСМО



ЛЮДМИЛА УЛИЦКАЯ
ИСКРЕННЕ ВАШ ШУРИК

ЛЮДМИЛА УЛИЦКАЯ

ИСКРЕННЕ
ВАШ
ШУРИК

Новый роман
Людмилы Улицкой



ЭКСМО

Имя Людмилы Улицкой известно как отечественным, так и зарубежным читателям. Ее произведения экранизируют лучшие режиссеры. Спектакли по произведениям Улицкой неизменно проходят при полном аншлаге. Ее романы входят в программу гуманитарных вузов. За «Казус Кукоцкого» она получила премию «Букер-Смирофф».

Недавно в свет вышел третий роман Людмилы Евгеньевны — «Искренне Ваш Шурик». Писательница сообщила журналистам, что это будет ее последний роман: слишком много сил отнимает у нее большие формы.

— Роман — это дистанция марафонская, — объясняет Улицкая. — Я же по своему устройству скорее спринтер и в пространстве меньшем чувствую себя гораздо увереннее. Так что никак нельзя сказать, что мне что-то мешало писать романы последние три года. Это роман мне мешал писать рассказы и радоваться жизни. Но есть темы, которые никак не укладываются в рамки рассказа. И тогда происходит роман. По ощущению состояние писания романа напоминает затяжную болезнь. И чувство, которое я испытываю, заканчивая большую книгу, дает счастье освобождения, напоминающее выздоровление.

Замысел этой книги возник у писательницы еще в восьмидесятых. Тогда Людмила Евгеньевна написала сценарий, в котором фигурировали персонажи «Шурика», однако он, по словам самой Улицкой, «больше мешал в работе, чем помогал» и потому был отложен в стол. Однако спустя много лет этот сюжет возник снова, чтобы воплотиться в романе.

— В этой книге нет тех претензий на «серьезный разговор», — объясняет писательница. — Здесь локальная проблема взаимоотношений сына и матери, подчинение человека чувству долга и связанные с этим потери. Оттенки любви — эгоистической материнской, бескорыстной сыновней — своего рода инцест на духовном уровне, а также целая галерея чувств разнообразных женщин — одиноких, несчастных, больных, часто агрессивных — к герою, который полон доброжелательности и самых лучших намерений, но никого не может сделать счастливым. И даже напротив.

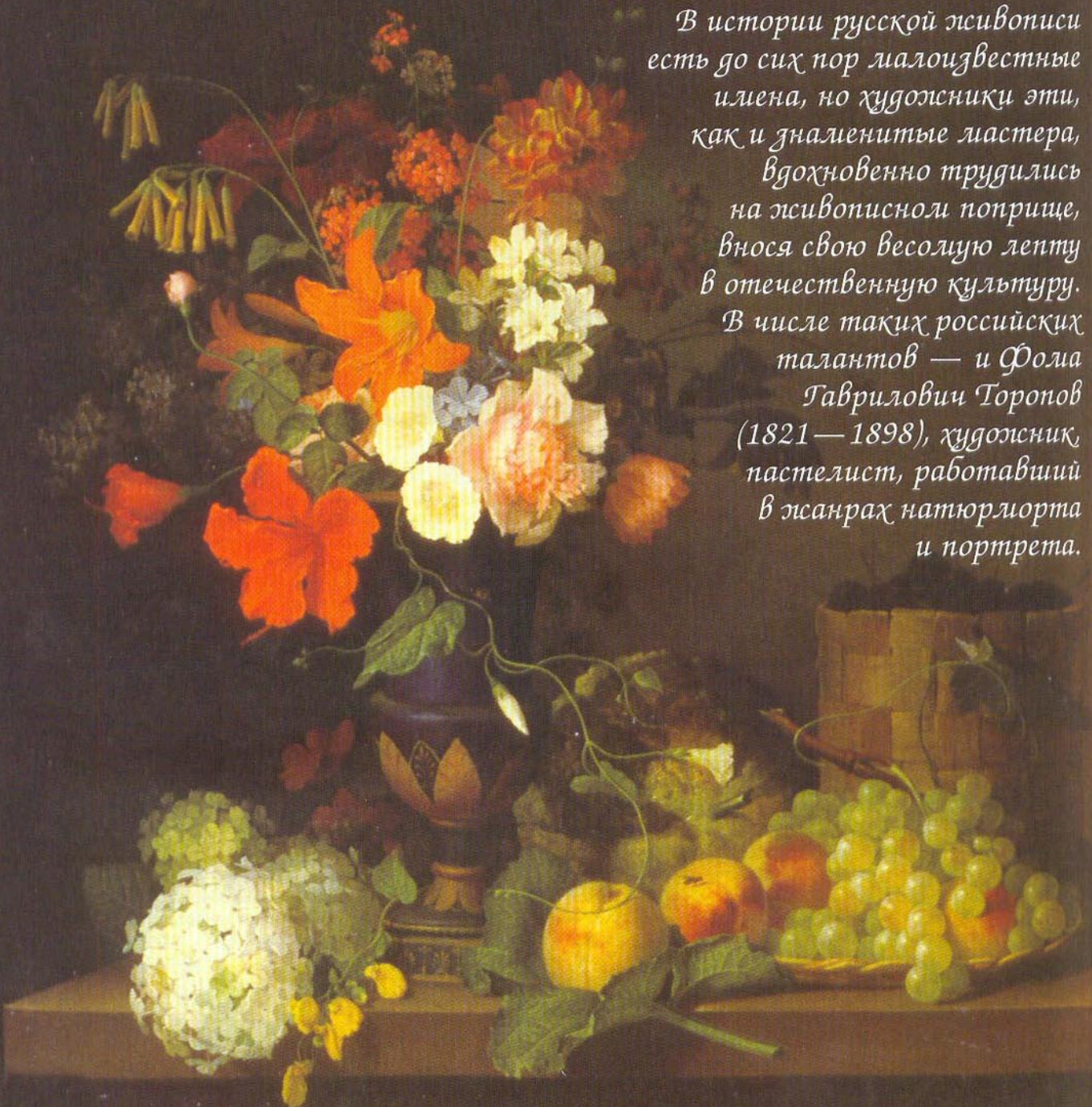
Я не думаю, что совершила какое-то значительное открытие, но мне кажется, что несколько мелких открытий сделала. Для себя. Это ведь чрезвычайно важно, когда в процессе работы над книгой представление о мире немного меняется и у самого автора, и для меня это знак плодотворности моей работы.

Круг моих читателей сформировался уже несколько лет тому назад, и круг этот оказался несколько шире, чем то, на что я рассчитывала. Строго говоря, я пишу для своих друзей, то есть для людей близкого миропонимания, приблизительно моего образовательного уровня, мне даже казалось раньше, что и основная возрастная группа читателей — мои ровесники. Не уверена, что эта книга расширит круг читателей.

Главные герои романа — члены семьи Корн: бабушка Елизавета Ивановна, ее дочь Верочка и, конечно же, сам Шурик. Женщины всегда старались воспитывать маленького Шурика строго, приучать к самостоятельности, а в итоге именно на его плечи свалилась забота о них обеих. Юноша так привык к этой постоянной заботе, что в дальнейшем все свои отношения с женщинами строил именно на этом. Желание и жалость в его подсознании располагались рядом. Он молча подчинялся встречающимся на его пути властным и целеустремленным дамам, не в силах отказать никому и ни в чем. Однако сделать хоть одну из своих многочисленных любовниц счастливой он так и не может. В чем причина? В семейных ли тайнах, в воспитании, в силе случайности? Улицкая представляет читателю самому разобраться в этом. После прочтения книги остается щемящее чувство жалости к ее героям: они — сродни чеховским персонажам-недотепам. Но если Антон Павлович еще оставляет хоть луч надежды своим героям, то Улицкая более безжалостна. Едва у читателя затеплятся ростки надежды, она жестоко погубит их одной-единственной фразой на следующей же странице. И эта безжалостность к своим персонажам и заодно к читателю всегда была отличительной чертой Людмилы Евгеньевны. Русская безысходность — тема неисчерпаемая. Хотя романы о ней пиши, хоть рассказы.

Академик Фома Гаврилов сын Торопов

В истории русской живописи есть до сих пор малоизвестные имена, но художники эти, как и знаменитые мастера, вдохновенно трудились на живописном поприще, внося свою веселую лепту в отечественную культуру. В числе таких российских талантов — и Фома Гаврилович Торопов (1821—1898), художник, пастелист, работавший в жанрах натюрморта и портрета.

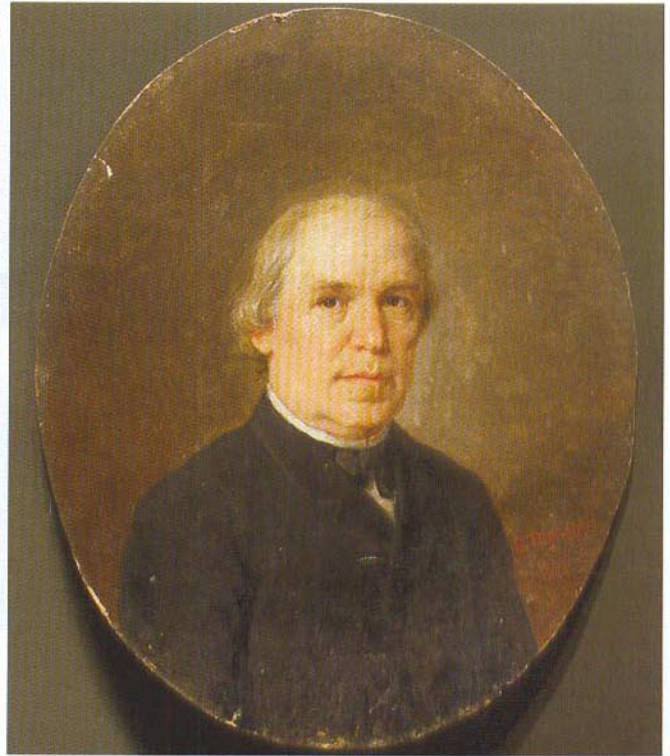


Ф.Г.Торопов. Натюрморт. 1846 г. ГТГ

О жизни и творчестве Фомы Гавриловича сохранились крайне скудные сведения. Он был сыном художника Гаврилы Ивановича Торопова, который, вероятно, и привил ему первые навыки в живописи.

Из личного дела художника, обнаруженного в Российском государственном историческом архиве в Санкт-Петербурге, мы узнаем некоторые факты его биографии: «Лета тысяча восемьсот тридцать девятого мая в тридцать первый день Генерал-Майорша Екатерина Сергеева дочь жена Герарда отпустила вечно на волю крепостного своего от вечного залога запрещения и в споре ни с кем настоящего крестьянина Фому Гаврилова, холостого, доставшего мне по духовному завещанию от покойного мужа моего Генерал-Майора Антона Ивановича Герарда, явленному и утверждённому в тысяча восемьсот тридцать первом году Московской палаты гражданского суда во 2-м департаменте написанной по нынешней восьмой ревизии земли Костромской губернии Солигалицкого уезда в деревне Афигановой». Помимо того, что Ф.Г.Торопов родился в деревне Афиганово Солигалицкого уезда Костромской губернии, происходил из крепостных крестьян генерал-майора А.И.Герарда и был отпущен на волю вдовой хозяйина 31 мая 1839 года, в этом документе дается описание внешности молодого человека, достигшего совершеннолетия: «...приметами он Гаврилов осьмнадцать лет, росту двух аршин четырех с половиной вершков, волосы на голове и бровях светло-русые, нос прямой, глаза карие, лицом весноват, подбородок круглый. Особых примет нет, почему и вольным ему Гаврилову от сего отпускного жить, где он пожелает и избрать род жизни на законном праве, какой наречет, до которого впредь как мне, так и наследникам моим детям ни в чем не вступиться».

После получения вольной у Ф.Г.Торопова появилась возможность приобрести профессиональное образование. Вероятно, в первой половине 1840-х годов он учился в Академии художеств в Петербурге, поскольку в 1846 году он удостоился звания неклассного, то есть свободного художника, о чем есть сведения в его личном деле. Первым документом было «Прошение»: «От 24 сентября 1846 г. В Совет Императорской Академии Художеств Вольноотпущенного Генерал-Майорши Герард, Фомы Гаврилова сына Торопова. Имея усердие к тому занятию, которому я посвятил себя с малых лет и желая усилить действия и познания мои приобретением звания свободного художника, я имею честь почтеннейше представить на благоусмотрение Совета писанные мною с натуры плоды и фрукты, покорнейше прошу, буде Совет найдет их достойными, утвердить меня в звании свободного неклассного художника». Затем следует «Копия из журнала предварительного заседания Совета Академии художеств 1846 года сентября 27 числа: «Статья 10. По двум прошениям — 1. вольноотпущенного Фомы Торопова; 2. ученика Московского Художественного училища Ивана Каверина, при коих представлены: 1. картина, изображающая цветы и плоды; 2. портрет с натуры — просят об удостоении их звания художника. Определено: Фому Торопова и Ивана Каверина удостоить звания неклассного художника и представить о сем подтверждение общему собранию Академии». И, наконец, «Аттестат» о присвоении звания: «Из Императорской Академии Художеств Фоме Торопо-



Ф.Г.Торопов. Автопортрет. 1887 г. ГТГ.

ву в том, что он во внимание к хорошим познаниям его в живописи цветов и плодов, доказанными написанной им картиной, на основании Высочайше утвержденного в 4 день марта 1840 года Преобразования училища Императорской Академии Художеств Академическим Советом 27 сентября 1846 года возведен в звание неклассного художника, в котором и утвержден общим собранием Академии 29 числа того же сентября бывшим с правом носить Всемилостивейшее дарственной Академией привилегий. 31 января 1847 г.».

Этот легендарный натюрморт «Цветы и плоды» хранится сегодня в Государственной Третьяковской галерее, куда он поступил в 1927 году из Государственного музейного фонда, из собрания Лопатиной. Уже в этой — самой ранней из известных нам работ Ф.Г.Торопов проявил себя как приверженец линии академического искусства, сочетавшей натурализм с общей идеализацией изображаемого. Вместе с тем русский академический натюрморт первой половины XIX века равнялся на образцы голландско-фламандской живописи XVII—XVIII столетий. Как известно, классический голландский натюрморт представлял собой своего рода открытие красоты мира вещей и природы, любование их разнообразием и богатством, непосредственную радость бытия. Для голландского натюрморта характерно виртуозное техническое мастерство, стремление к насыщенному богатому колориту и разнообразию композиции. Именно голландцам принадлежат достижения в передаче окружающего мира, понимании материальной сущности предметов и умение тонко фиксировать их колористические и светотеневые взаимоотношения. Изображениям цветов и фруктов было особенно свойственно сочетание красоты ярких локальных красок с



Ф.Г.Торопов. Натюрморт. 1846 г. ГТГ.

точным рисунком. В натюрморте Торопова как раз и проявились эти особенности. Композиция полотна отличается четкостью и ясностью построения. Художник вдохновенно и трепетно старается выразить многогранность и красоту окружающего мира.

Стилистически этой картине близок второй «Натюрморт» художника — из собрания ГТГ, приобретенный в 1974 году у Т.М.Маалкиман. Композицию полотна определила традиция голландского жанра фруктовых и овощных лавок. Можно сказать, что все это изобилие цветов, фруктов, ягод и овощей — демонстрация щедрых даров натурального помещичьего хозяйства. (Вспомним, что в русской усадьбе XVIII—XIX веков в оранжереях выращивали даже экзотические фрукты.)

Колорит натюрморта отличают полихромность, смелое сочетание насыщенных красок: белой, красной, голубой, желтой, зеленой. Свет в картине не ярко выражен, он угадывается по контрасту освещенных и погруженных в тень лепестков цветов. Очень эффектно в этом плане просвечиваются янтарные ягоды винограда и красной смородины. Их можно сравнить с драгоценными камнями, рассыпанными по полотну. Торопов старается передать каждый предмет так, чтобы чувствовалась и его формы, и его фактура. Глядя на картину, действительно ощущаешь и холод стакана, и нежность цветочных лепестков.

Если вспомнить традиции голландского натюрморта, то здесь можно усмотреть в изображении различных цветов и насекомых скрытую символику. Лилия, например, всегда была символом чистоты и невинности, бабочка — скоротечности жизни, а все в целом олицетворяло бренность бытия. В русском обществе первой половины XIX века язык цветов бесконечно варьировался, и было бы, наверное, неправильно искать в изображении каждого цветка или плода тайный смысл. Скорее, это живая достоверность, внимание ко всему, что выражает потаенную жизнь природы.

Таким же стремлением отразить красоту окружающего мира и полнокровность бытия отличается «Портрет жены» Ф.Г.Торопова. Молодая женщина изображена на фоне пышной экзотической зелени. Цветовая гамма портрета построена на сочетании ярких, красочных тонов зеленого и красного. В 1980 году картина под этим названием была приобретена у К.В.Круглова, ранее она хранилась в собрании семьи Ф.Г.Торопова. Благодаря обнаруженному архивному документу удалось установить имя этой женщины: «Свидетельство. Означенный в сей отпуской вольноотпущенный от Генерал-Майорши Герард, Крестьянин Фома Гаврилов вступил в законное супружество с дочерью Императорского Московского Почтамта умершего сторожа Каллистрата Петрова Островцева девицею Евдокиею Каллистратовною, каковое бракосочетание и совершено г. Москвы Сretenского сорока, в Никольской, что на Мясницкой, церкви 1844-го года октября 1 дня. В чем и свидетельствую собственноручным подписанием с приложением церковной печати означенной церкви Протоиерей и Кавалер Иоанн Федоров Лебедев 1844 года октября 2-го дня». Следовательно, с большой долей уверенности это полотно можно считать портретом Евдокии Каллистратовны Тороповой.



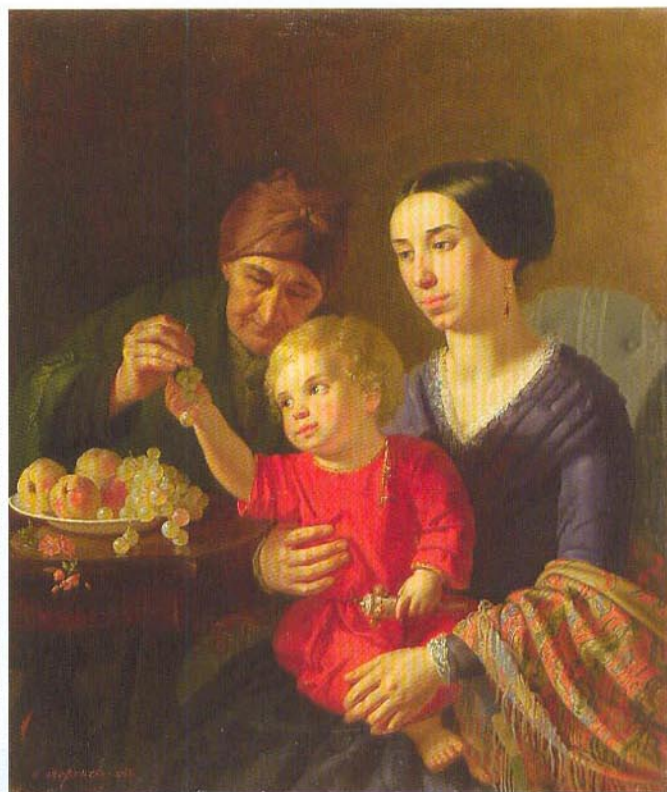
Ф.Г.Торопов. Портрет жены. ГТГ.

Вероятнее всего, он был написан в первые годы супружества: столь явно передана симпатия автора к своей модели, об этом же свидетельствует возраст изображенной. С учетом всех этих факторов портрет датирован серединой — второй половиной 1840-х годов.

В 1848 году Ф.Г.Торопов написал «Семейный портрет», а в 1854-м был удостоен звания «назначенного» в академики живописи за предложенные им четыре картины, о чем сохранилось его прошение: «14 июля 1854 г. В Совет Императорской Академии Художеств Прошение художника по живописи цветов и плодов Фомы Гавриловича Торопова. Удостоясь в 1846 году получить звание художника от Императорской Академии Художеств и постоянно занимаясь живописью не только того рода, по которому я признан художником, т. е. цветов и плодов, но и портретами, я желаю бы искать чести быть академиком ея, а потому представив Ея Императорскому Высочеству Президенту Академии четыре картины моих трудов, я прошу покорнейше Совет Академии признать меня по оным назначенным в академики, задать программу по моему благоусмотрению или дозволить написать портрет Господина действительного статского советника Степана Алексеевича Маслова, секретаря общества сельского хозяйства, известного некоторыми главными членами Совета лично и вообще пользующегося в России и чужих краях известностью по его познаниям и полезной деятельности. Художник Ф.Торопов».

Программа его, очевидно, была одобрена Советом Академии, так как в своем письме-уведомлении Торопов подробно описывает задуманный портрет в соответствии с программой: «26 сентября 1855 г. В правление Императорской Академии Художеств от неклассного художника Фомы Гавриловича сына Торопова. В исполнение уведомления сего правления от 13 августа 1854 года согласно с программой Академии для получения звания академика честь имею представить при сем моей работы портрет Г. Непременного секретаря Императорского Московского Общества сельского хозяйства, действительного статского советника Маслова, который пожелал написать себя в дубленом тулупе как распространенной в России дубленой зимней народной одежде, с книжкою о всенародном распространении грамотности под рукой и с изображением на фоне тех сочинений и произведений сельской промышленности, в издании которых и в распространении он участвовал как неперменный секретарь и Московского общества сельского хозяйства. Счастливым почту себя, если моя работа признана будет Академией Художеств соответствующей с заданною мне программой. Москва 16 сентября 1855 года. Неклассный художник Фома Гаврилович сын Торопов». О присвоении художнику звания академика живописи свидетельствует выданный ему «Аттестат»: «Санкт-Петербургская Императорская Академия Художеств. За искусство и познания в живописном портретном художестве признает и почитает художника Фому Торопова своим Академиком с правами и преимуществами в установлениях Академии предписанными. Дан в Санкт-Петербурге за подписанием Президента и с приложением печати 1855 года ноября 30 дня».

Став уже признанным профессиональным художником, мастером натюрмортов и портретной живописи, он



Ф.Г.Торопов. Портрет жены. ГГГ. Подпись художника в левом нижнем углу картины.

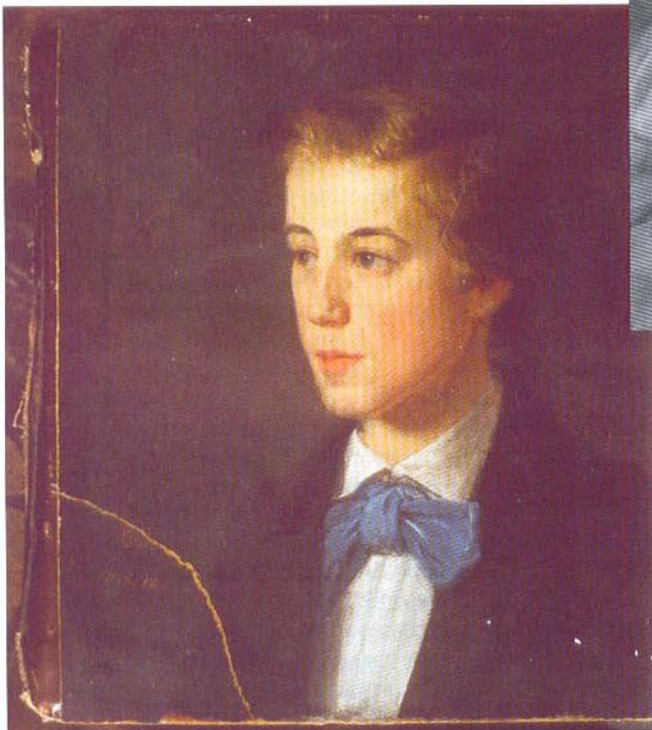
преподавал рисунок в Николаевском сиротском институте. Кроме того, судя по «Отчету Академии Художеств за 1871—1872 год», Торопов исполнил образа для загородной церкви Московского митрополита, икону Архангела Михаила — для светлейшей княгини Грузинской, образа Александра Невского и Марии Магдалины — для церкви Александровского института, образ Спасителя — для Московского кредитного общества, а также настенные росписи — для церкви Чудова монастыря в Москве, портрет императора Александра II в рост — для присутственного места в Ростове-на-Дону и плафонную живопись по собственным рисункам и под непосредственным наблюдением — в частных домах. То есть художник проявил себя в разных сферах творческой деятельности — и как иконописец, и как мастер декоративно-монументальной живописи.

Вероятно, самым поздним из дошедших до нас произведений живописца стал его «Автопортрет». Подписной и датированный 1887 годом, он происходит из собрания семьи художника и в 1980 году был приобретен Третьяковской галереей у К.В. Круглова вместе с «Портретом жены». «Автопортрет» отличается незначительными размерами (37,5x30), неброской цветовой гаммой, а также сдержанностью и скромностью в передаче облика 66-летнего художника, и по сравнению с парадным, салонным «Портретом жены» он представляет собой камерно-бытовой портрет.

Это же направление художник продолжил в портретах своих сыновей — Александра и Владимира (собрание В.М. Кругловой, Москва). «Портрет молодого человека»



Ф.Г.Торопов. Мальчик с барабаном. (Портрет сына художника — Владимира?) 1850-е гг. Частное собрание, Москва.



Ф.Г.Торопов. Портрет молодого человека. (Портрет сына художника — Александра?) 1861 г. Частное собрание, Москва.

(по словам владельцев, сына художника — Александра), с авторской подписью и датой: «12 февраля 1861», обнаружил идентичные приемы исполнения при сравнении его с «Автопортретом» Ф.Г.Торопова. «Мальчик с барабаном» (по предположению владельцев, это портрет сына художника — Владимира) не имеет подписи и даты, он поступил на экспертизу как произведение неизвестного художника середины XIX века. При сравнении с другими портретами Торопова в «Мальчике» тоже были выявлены особенности его почерка: характер авторского мазка, светотеневая моделировка форм, манера трактовки складок одежды. Таким образом, и «Портрет мальчика» (сына художника Владимира?) пополнил ряд бесспорных полотен живописца. Помня, что Ф.Г.Торопов женился в 1844 году и учитывая возраст изображенного мальчика, портрет можно датировать 1850-ми годами, чему не противоречит и состояние живописных материалов.

Интересно сравнить этот портрет с «Портретом сына», выполненным Ф.Г.Тороповым пастелью. На нем изображен мальчик, заснувший за столом и положивший голову на руки. Видимо, техника пастели оказалась очень сложной для живописца: изображение рук мальчика грешит правильностью пропорций, а трактовка лица — излишне серой тенью. Тем не менее в спящем мальчике, изображенном в более старшем возрасте, мы обнаружи-



Ф.Г.Торопов. Портрет сына (Владимира?). 1850—1860-е гг. ГТГ.

ваем черты сходства с Владимиром. Это позволяет пастельный портрет также назвать «Портретом сына художника» (Владимира?) и датировать его, в соответствии с возрастом модели, 1850—1860-ми годами.

Итак, благодаря архивным источникам и ряду сохранившихся произведений Ф.Г.Торопова впервые удалось выстроить, хоть и пунктирно, линию его жизни и творчества. Новые материалы и сравнительный анализ картин помогли определить персонажей отдельных портретов, уточнить время создания произведений, многие из которых составили семейную хронику художника, прошедшего путь от крепостного крестьянина до академика живописи.

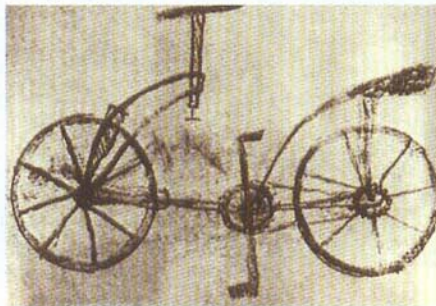
Наталья ПРЭСНОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Машины С «ЖИВЫМ» МОТОРОМ

Идею создания велосипеда относят еще к XV веку. Среди бумаг великого Леонардо да Винчи найдены чертежи двухколесного сооружения с зубчатой передачей и педалями.

Собственно история двухколесного велосипеда началась с конца XVIII века. Точно установить время и автора этого изобретения невозможно. Первоначальный тип: два колеса одинакового диаметра — около 500 мм, прикрепленные на оси двумя планками в виде буквы V к горизонтально положенной доске. На ней — примитивное седло, на которое для мягкости клали сложенную меховую шкурку или подушку. Впереди седла, на доске, — упор в виде положенной на ребро буквы Н и ручка от переднего конца доски к упору, похожая на букву Т, за которую держались во время езды. Все части деревянные. Не было ни руля, ни педалей, ни тормоза. Для приведения машины в движение отталкивались попеременно то одной, то другой ногой, от чего создавалось впечатление бегущего человека. Подобную игрушку стали называть «вело-



Чертеж велосипеда, найденный в бумагах Леонардо да Винчи. Модель, выполненная по чертежу.



сифер» или «селирифер» (скорый дилижанс) и, наконец, — «велосипед», что в переводе с латинского означает «быстрые ноги» («велокс» — быстрые, «педис» — ноги).

Немцы настойчиво приписывают изобретение двухколесного самоката себе. Однако это не так. Но, бесспорно, в Германии сделано первое из важнейших усовершенствований — руль изобрел немец, барон Карл Фридрих Христиан Людвиг Драйз фон Зауэрбронн (1785—1851).

Принципы устройства машины талантливого механика-самоучки ничем не отличались от устройства прежних бегунков. Те же два колеса равного диаметра, схожих с простыми тележными, горизонтальная доска, примитивное седло, отсутствие педалей — все части деревянные, тяжелые. Но важным нововведением стал руль. Он был примитивен, как и весь бегунок, — небольшая доска, вырезанная в виде буквы П, прикрепленная верхней перекладной к горизонтальной доске-раме с помощью болта и гайки. Переднее колесо пропусклось в расщелину и закреплялось на оси. От оси же по обе стороны колеса выносились вперед две сильно изогнутые палочки, соединившиеся перед седком поперечным стержнем круглого или квадратного сечения. При повороте вправо или влево в ту же сторону поворачивалось и колесо.

Фактически, Драйз создал базу для дальнейшей работы изобретателей — двухколесное одноколейное транспортное средство с рулевым управлением индивидуального пользования. В своих проспектах и обращениях, которые Драйз усиленно распространял, он рисовал грандиозные картины применения самокатов для путешествий, военных и почтовых целей. Но машина применения дальше увеселительного, чуть ли не аттракционного, не



нашла. Драйз пропагандировал свою конструкцию до самой смерти. Усовершенствовать ее ему не удалось, но он выработал четыре типа машин, продававшихся по разным ценам. Последняя из них была четырехколесной, многоместной. Под именем «дрезины» она дошла до нас в почти первоначальном виде.

Патент не принес барону богатства — Драйз умер в нищете; как сообщает хроника, после его смерти остались: «52,98 марки наличными деньгами, модель печи новой системы, изобретенный им самовар (Kochmaschine), скоропишущая машина и беговая машина». Стоимость ее по тому времени оценивалась в 5 марок.

Постепенно, несмотря на то, что у бегунка не было педалей и езде приходилось с силой отталкиваться ногами от земли, он стал популярным. В Европе появились школы для обучения езде на бегунках, устраивались специальные соревнования.

Первыми воспользовались усовершенствованным бегунком англичане. В 1818 году появились так называемые «игрушечные лошадки» — «hobby-horses» или «dandy-horses», а в 1819 году — дамский велосипед-бегунок, «lady's horse», такого же типа, но с приспособленной для женщины рамой. Выполнены они были более изящно, седела обили кожей. Эксцентричные молодые люди обоего пола иногда выезжали на бегунках, украшенных лошадиными головками и хвостами (отсюда и название). Некоторый успех был у «лошадок» и во Франции.

Англичанин Льюис Гомперз в 1821 году попробовал механизировать самокат. Он предложил конструкцию, приводимую в движение посредством шатунов для рук и двух зубчатых шестерен, установленных на переднем колесе. В Америке на такой самокат появился большой спрос, но из-за несовершенства конструкции увлечение быстро прошло.

Только во второй половине XIX века в велостроении вновь намечилось оживление. В середине 1850-х годов французский механик Пьер Мишо начал эксперименты с установкой педалей на велосипеде. В 1861 году он не только утвердил педали на переднем колесе, но и начал серийное производство своих велосипедов. Конструкция эта получила название по имени изобретателя «мишолина».

«Мишолина», кроме того что имела привод на переднее колесо, отличалась от конструкции Драйза большей высотой, наличием металлической кованой рамы и тормоза на заднем колесе. Из-за того что педали были на переднем колесе, Мишо пришлось несколько увеличить его диаметр, чтобы за один оборот педалей «мишолина» проходила больший отрезок пути, то есть двигалась быстрее. А для получившего новый облик бегунка скоро нашлось другое, более распространенное название — «костотряс» («boneshaker»). Что поделать, между деревянным колесом и дорогой пока не было ничего, что могло бы смягчить их соприкосновение.

Мишо, демонстрируя свои велосипеды на Парижской выставке 1867 года, привлек всеобщее внимание. Французские модники были просто без ума от новой игрушки. Они устраивали массовые заезды и соревнования, щеголяя перед дамами и друг другом. 31 мая 1868 года в парке Сен-Клу зарегистрирована первая гонка на велосипедах протяженностью в 2 км.

Бегунок Драйза.
Германия. 1817 г.
Модель.



Дело Мишо процветало, к 1870 году его мастерская уже собирала до 400 велосипедов в год. Но, увы, — удачное начинание опять было прервано. На этот раз — франко-прусской войной. Вот тут-то выпавшее из рук французов велосипедное лидерство и перехватила Англия.

Стремительное развитие технической базы производства, дешевая рабочая сила, поиски новых направлений деятельности и вложения капитала обратили взоры английских предпринимателей и конструкторов к забавной европейской игрушке — костотрясу.

Прежде всего нужно было уменьшить тряску и облегчить его вес. Еще в 1865 году Тевенсон пробовал надеть на колеса резиновые шины, но безуспешно. И только в 1870 году англичанин Коупер удачно «обул» обода колес сплошными гуттаперчевыми шинами, в отличие от предложенного в той же Англии в 1868 году Брэдфордом способ обивать деревянные обода колес вместо железных шин резиной, прикрепляемой гвоздями.

Француз Мажи в 1871 году заменил сплошные железные рамы полыми стальными трубками. Несколько раньше, в 1867 году, англичанин Медисон снабдил в колеса проволочные спицы вместо деревянных. Полые трубки и

«Мишолина» Пьера Мишо.
Франция. 1860-е гг.





стальные спицы — это уже был прогресс, снявший проблему конструкции легкого самоката.

«Машиностроительная компания Ковентри» («Coventry Mashinist C») — одно из крупнейших и известнейших предприятий в Англии и в мире. Она одна из первых взялась за выпуск велосипедов новой модели. Конструктором этой компании был Джеймс Старли, именно он предложил сделать костотряс целиком из металла и до максимума увеличил переднее ведущее колесо. Старлеевскую конструкцию принято называть «обыкновенный» («ordinary») велосипед или просто — высокий. В 1872 году появился первый английский высокий велосипед — «Ариэль», полностью сделанный из стали.

Педали по-прежнему ставились на кривошипных на ось переднего колеса. Изменились колеса и тормоз. Колеса для увеличения скорости довели до размера, который ограничивался лишь длиной ног. Спицы колес стали располагать не по радиусам — как в тележном типе, что приводило к их частым поломкам, и из обода обломанные концы нужно было высверливать. Новые колеса — со спицами, винченными в цапфы на ободе, были направлены по тангенсам, тогда работала на растяжение не только одна верхняя спица, то есть прочность увеличивалась. Тормоз же с плоской колодки у заднего колеса был перенесен на переднее, в виде ложечного, на шину. Тщательная никелировка всех частей и точеные

костяные ручки руля придавали высоким велосипедам изящный вид.

Публика сразу же прозвала велосипед «пауком» из-за огромного переднего колеса со сверкающими на солнце, как паутина, металлическими спицами. В Англии такой велосипед еще называли «пенни-фартинг» — по названию самой маленькой и самой большой медных монет того времени.

С появлением «паука» в истории велосипеда началась новая эпоха — зарождение велосипедной промышленности. Несмотря на то, что круг потребителей еще был достаточно узок, а стоимость велосипеда высока (20—26 фунтов), новое средство передвижения быстро становилось популярным. В тот период велосипед еще оставался транспортным средством исключительно развлекательного и спортивного назначения.

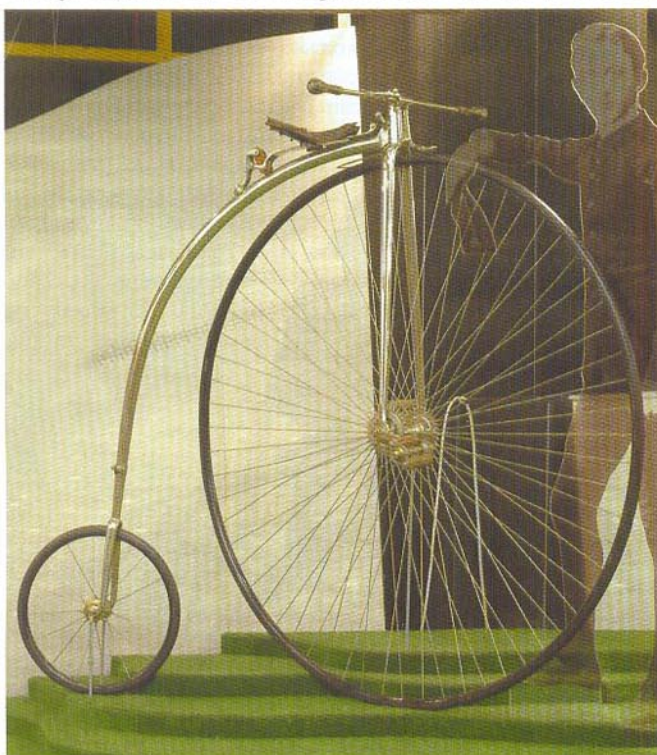
Правда, о женщинах тоже не забыли. Для них и для людей пожилых Старли предложил трициклы — трехколесные велосипеды, вполне безопасные и вполне удовлетворявшие желание приобщиться к новому увлечению. Но не только этим знамениты «трехколески». Некоторые усовершенствования, примененные на них, перешли впоследствии на двухколесный самокат: точеная втулка; шарикоподшипники; резиновые шины на колесах; а дифференциал, изобретенный для удобства поворота, унаследовал и автомобиль.

Единственный сохранившийся в нашей стране велосипед-«паук» украшает собой экспозицию Политехнического музея, привлекая всеобщее внимание сегодняшних посетителей своей необычностью. Специалисты его оценивают в \$2 000.

Неудобство езды на «пауках» побудило конструкторов понизить седло, находившееся непосредственно над большим колесом. Для этого пришлось уменьшить диаметр переднего колеса, иначе ноги седока не доставали бы до педалей. В результате потеряли в скорости и возвратились к костотряске, только более легкой. Так как из опыта прежних лет знали, что при колесах равного диаметра педали на переднем колесе неудобны, стали искать другой выход из создавшегося затруднительного положения.

В 1884 году было найдено правильное решение задачи. Хамбер (Humber) выпустил велосипед «safety» — «безопасный». Он стоял на двух колесах почти одинакового диаметра: заднее с цепной передачей к педалям на раме было ведущим, переднее — рулевым.

Важным и поворотным моментом в истории велосипеда стал 1885 год. Племянник знаменитого Джеймса Старли — Джон Кемп Старли — и Уильям Сеттон из города Ровер (Англия) создали вариант низкого безопасного велосипеда с передачей на заднее колесо. Его назвали «ровер» — по месту изобретения. В нашем же понимании — это привычный современный велосипед, быстро завоевавший общее признание и распространившийся буквально по всему земному шару, хотя ему еще предсто-



Высокий велосипед («паук»). Машиностроительная компания «Ковентри». Англия. 1874—1892 гг.

яло пройти долгий путь совершенствования.

Собственно говоря, была создана только концепция. Использовалась уже изобретенная цепная передача, которую еще в 1874 году англичанин Лоусон попробовал на своей конструкции, в то время не получившей распространения. Старли расположил педали и ходовой механизм между колесами и сместил привод на заднее колесо, что сразу же позволило выровнять диаметры колес в меньшую сторону и сделало бицикл более устойчивым и безопасным. Теперь же изобретателям предстояло решить множество новых проблем: найти оптимальную конструкцию рамы и посадку ездока, устранить тряску, довести до совершенства ходовой механизм и т.д.

Основной проблемой, конечно, стала рама — несущий элемент велосипеда. В 1887 году для уменьшения веса была предложена простейшая конструкция — крестообразная, но она плохо выдерживала нагрузку и требовала укрепления. В 1888 году дополнительная труба связала верхнюю и подседельную трубы крестообразной рамы, а к 1890 году, подкрепившись еще одной дополнительной трубой, рама велосипеда окончательно оформилась в легкую и прочную трубчатую ромбовидную конструкцию. С тех пор в основном совершенствовалась технология ее производства. По сей день рама велосипеда изготавливается из цельнотянутых стальных труб круглого сечения. У современного велосипеда изменяется материал, вместо стали используются новые, более легкие сплавы или пластик.

В тот же период конца 80-х годов XIX века занялись оформлением седла для ездока. Подседельная труба, расположенная перпендикулярно почти на одной линии с pedalным механизмом, меняет угол наклона, и седло отодвигается назад на оптимальное расстояние, позволяющее эффективнее работать ногами.

Изменение колеса не закончилось уменьшением его габаритов — оставались обода и шины. В отличие от высокого велосипеда обод колеса у низкого стал шире. Профиль его приобрел либо V-образную, либо U-образную форму. Такие формы позволяли лучше закреплять шину. Она оставалась пока литой резиновой трубкой, которую вклеивали на половину ее толщины.

В 1888—1893 годах было сделано еще одно из основных улучшений: изобретена воздушнонаполняемая резиновая шина — прообраз современной. Хотя первые попытки применить такую шину относят к 1846 году, когда английский инженер Томпсон обтянул колеса своего экипажа пустотелым каучуковым кольцом, покрытым кожей.

Дорожный мужской велосипед. Фирма «Rapid». Англия. 1880—1889 г. Крепление передней вилки на шарнирах.



Но об этом изобретении вскоре забыли. До тех пор, пока англичанин Данлоп не попробовал применить для велосипеда своего сына водонаполненную резиновую трубку вместо сплошной шины. Слишком большая тяжесть такой шины, придав некоторую эластичность, сильно затрудняла движение велосипеда. Следующий этап — наполнение трубки воздухом — позволила блестяще разрешить вопрос. Первые опыты Данлопа с такой шиной относятся к 1888 году. Некоторое время о данлоповском изобретении ничего не было известно, но в конце концов внимание обратили на мягкость хода велосипеда Данлопа и посоветовали ему заявить о своем открытии. Данлоп получил патент, вскоре открыл фабрику, и его шина начала медленно, но верно завоевывать всеобщее признание, хотя сначала и пугали потребителя ее частые проколы и порезы при езде. Наклейка требовала довольно сложных манипуляций, без чего шина становилась совершенно негодной к употреблению. Кроме того, приходилось возить с собой насос, что при наличии еще и хлыста для отпугивания сельских собак было весьма обременительно.

По сей день не дают покоя изобретателям элементы ходовой части велосипеда. Казалось бы, использование цепной передачи решило важную проблему. Но ведь сама цепь не была идеальным приводом — она рвалась, растягивалась, цеплялась за одежду. Начатые в 1880-е годы работы в этом направлении позволили создать альтернативную передачу — карданную, где движение передавалось с помощью зубчатых шестерен. Надежную и прочную карданную передачу почти два десятилетия внедряли большинство крупных велофирм мира, но к началу прошлого века от нее постепенно отказались. Карданная передача оказалась дороже цепи, следовательно, дороже становился и сам велосипед. Весила она значительно больше цепи, следовательно, тяжелел и велосипед. Но это велодектище вполне пригодились для автомобиля, а цепная передача осталась традиционным элементом велосипеда.

Дорожный женский велосипед. Фирма «Дж.Н.Пирс и К». Буффало, США. 1898—1911 гг. Один из первых велосипедов с карданной передачей и амортизатором заднего колеса.



В период с 1898 по 1911 год американская фирма «Пирс» («Pierce») освоила выпуск велосипедов с карданной передачей, производя их серийно. Велосипед, датированный 1899—1903 годами, имеет не только карданную передачу, уникальную саму по себе, но и амортизатор заднего колеса. Это единственный в музейной коллекции велосипед с оригинальным расположением переднего ручного тормоза — внутри головной трубы. Редкость и ценность велосипеда дополняют деревянные обода. Сегодня он оценивается более чем \$1 000.

Проблема надежной передачи тесно связана с элементом ее преобразования — втулкой заднего колеса. Она обеспечивает вращение ведущего колеса и движение велосипеда. Самые ранние втулки вполне справлялись со

нужно было бы двигать ногами, так как педали продолжали вращаться.

Велосипеды фирм «Дюркопп» (DÜRKOPP, Германия), «Рапид» (RAPID, Англия), «Зайдель и Науманн» (SEIDEL & NAUMANN, Германия), изготовленные в конце XIX века, — украшение любой коллекции велосипедов.

Дорожный мужской велосипед. Фирма «Дюркопп». Германия. Конец 1880 — начало 1890-х гг. Один из первых безопасных велосипедов.



литые резиновые шины («Дюркопп» и «Рапид»), колодки для ног на передней вилке («Рапид», «Зайдель и Науманн»), подчеркивающие отсутствие втулки со свободным ходом, ярко демонстрируют эволюцию элементов конструкции велосипеда того периода. Стоят они сегодня \$800—1 200.

Велосипедный бум охватил в тот период многие фирмы, даже те, что производили оружие и швейные машины. Что произошло и с фирмой «Зайдель и Науманн», которая была основана для производства швейных машин в середине XIX века в Дрездене. Именно это производство позволило заложить базу для освоения новой продукции — в 1886 году фирма начала выпускать вело-

сипеды. В том же году приступили к изготовлению велосипедов известные фирмы «Дюркопш» и «Зингер».

Первая продукция «Зайдель и Науманн» — «пауки» и трехколесные велосипеды. К 1890 году их здесь изготавливали до 6 000 штук в год. Следует отметить большой выбор трехколесных велосипедов для дам и пожилых людей. Фирма выпускала четыре модели: «Saxonia», «Alemania», «Viktoria» (двухместный трехколесный велосипед), «Vorussia». В начале 1890-х годов «Зайдель и Науманн» перешла к производству безопасного велосипеда — ровера.

В России роверы появились в начале 90-х годов позапрошлого века. О них упоминалось в репортаже журнала «Велосипед» о велоэкспозиции в Москве 1892 года: «Машины этой фирмы («Зайдель и Науманн») считаются лучшими, их ставят наравне с английскими. Но их находят тяжелыми». Торговый дом «Ж.Блюк» одним из первых начал продавать эти машины. Фирма «Зайдель и Науманн» продержалась на российском рынке вплоть до Первой мировой войны.

С изобретением втулки со свободным ходом особое внимание было обращено на развитие тормозов. Колодки на шину не удовлетворяли требованиям, ибо портили резину, их перенесли на обод переднего колеса. Но конструкция такого тормоза, будучи шагом вперед, имела и свои недостатки, которые устранил тормоз Боудэна — тормоз от руля на обод заднего колеса. Этим прекратили буксование, которое возникало при торможении переднего колеса. Иногда соединяли оба тормоза — на переднее и заднее колёса. Последнее, появившееся в самом конце XIX века усовершенствование в области тормозных конструкций, — автоматический тормоз во втулке со свободным ходом, приводимый в действие обратным нажимом на педали. Такую втулку в 1898 году представила велосипедистам фирма «Фихтель и Сакс» («Fichtel & Sachs»). Среди тормозных втулок, распространившихся в начале XX века, лучшими считались английская «Eadie» и немецкая «Topped». Их широко использовали многие фирмы мира, не имевшие своих втулок.

К началу XX века практически все основные элементы низкого безопасного велосипеда сформировались.

Нельзя не отметить и некоторые мелкие изобретения для оборудования велосипеда. В 1892 году появились пыльники (крылья) для колес, резиновые ручки на руле. В 1897 году Ю.В.Трубецкой (Россия) изобрел цикломер (велосчетчик) — указатель пройденного расстояния, применяемый до сих пор. В 1904 году появились ремни к тулкайсам, а в 1906 — переключатель скоростей.

Еще одну конструкцию — складной велосипед — многие считают достаточно недавним изобретением. В

Дорожный мужской велосипед.
Фирма «Зайдель и Науманн».
Дрезден, Германия. 1895—1905 г.



80-х годах XIX века велосипед прочно утвердился на службе в армии — в европейских войсках были образованы специальные самокатные роты, с 1889 года появился он и в русской армии. Именно для боевых велосипедов была разработана складная конструкция.

Одной из первых, созданных в 1895 году, стала конструкция французского капитана Анри Жерара. После ее испытания на маневрах и одобрения военных она была принята на вооружение французской армией, а ее производство поручили фирме «Пежо». В дальнейшем велосипед стали называть по названию фирмы. Известно, что в 1896 году в Германии фирма «Зайдель и Науманн» раньше всех освоила выпуск этой конструкции, несколько ее усовершенствовал.

В начале Первой мировой войны части русской армии комплектовались велосипедами фирмы «Пежо» (в течение 1915 года было закуплено 12 000 машин) до тех пор, пока не поступили велосипеды российской конструкции.

Две крупнейших российских велофабрики связаны с созданием отечественного складного велосипеда: «Россия» А.А.Лейтнера в Риге и «Дукс» Ю.А.Меллера в Москве. До войны у фирмы «А.Лейтнер и К°» была собственная достаточно хорошая и надежная конструкция складного военного велосипеда. Но, испытав несколько более соответствовавших требованиям русской армии конструкций складных велосипедов, она приняла решение разработать еще одну. Новый складной велосипед фактически вобрал в себя все лучшее от подобных моделей того времени, но главным образом он был сделан на основе конструкции велосипедов капитана Базилевского, выпускавшихся фирмой «Дукс», и лейтнеровского. Разработкой русского военного складного велосипеда занималась фирма «Дукс», располагавшаяся в Москве, поэтому он получил название «Боевой Дукс». Но этим его связь с фирмой и ограничилась, так как техническая документация и все права на его производство были пере-

Дорожный женский велосипед. Фабрика «Дукс». Москва, Россия. 1900—1916 гг.



даны фабрике Лейтнера в Харьков, где велосипед и выпускался с 1915 по 1917 год. Так что его бытовое название «Лейтнер» вполне оправданно.

Велосипеды поставляли только по военным заказам, следовательно, сегодня они — большая редкость, и стоимость их достаточно высока.

Середину 1880-х и 1890-е годы можно считать «золотым веком» для велосипеда. Не было колесного транспорта популярнее его, пока не вступил в свои права автомобиль. Именно в тот период в России началось активное распространение велосипеда, велоспорта и велотуризма. В 1886 году рижский купец Александр Александрович Лейтнер в своей мастерской приступил к изготовлению первых «пауков» — этот год и считается годом рождения отечественного велостроения. В 1895 году к Лейтнеру присоединился московский предприниматель Юлий Александрович Меллер. Фабрика велосипедов и автомобилей «Россия» А.Лейтнера в Риге и фабрика велосипедов

Складной велосипед военного образца «Лейтнер». Фабрика велосипедов и автомобилей «Россия» А.Лейтнер и К., Харьков, Россия. 1917 г.



«Дукс» АО «Дукс» Ю.А.Меллера в Москве — два ведущих велопредприятия в России, успешно конкурировавших с огромным потоком импортной продукции, ввозившейся в страну из Англии, Германии, Франции, Америки.

Фабрики «Дукс» и «Россия» — единственные, получившие заказ на изготовление велосипедов для русской армии в период Первой мировой войны. Ни одному другому велопредприятию страны такой заказ был в то время не по силам. Но Ю.А.Меллер, оставив вскоре велозаказ, переключился на авиатехнику. И только предприятие А.А.Лейтнера продолжало над ним работать до октября 1917 года в Харькове, куда эвакуировалось летом 1915 года.

Интересен полугоночный велосипед «Россия» — один из самых ранних наших спортивных велосипедов. Создание безопасного велосипеда повлекло за собой бурное развитие велоспорта, а соответственно, — и создание спортивных моделей. А.А.Лейтнер как человек передовой, технически грамотный, постоянно интересовавшийся делами в этой области, не смог остаться в стороне и наряду с обычными дорожными моделями сразу же предложил свои варианты гоночных и полугоночных велосипедов. С 1899 года его велосипеды оснащались самосмазывающимися втулками, съемными разборными каретками, тормозными втулками заднего колеса (собственного производства, чего не делали еще многие европейские фирмы, покупая патентованные готовые). Сегодня такой велосипед стоит около \$1 000.

Кроме двух лидировавших фирм производством велосипедов в России занималось еще множество более мелких. Это были такие мастерские и фабрики, работавшие на местные рынки, как мастерская Б.Варена в Варшаве, фабрика «Матадор» в Ревеле. Большинство предприятий находилось в западных губерниях, промышленное развитие которых было выше, чем в центральной и восточной России. Крупнейшими районами велопроизводства, конечно, считались Москва и Санкт-Петербург. Здесь функционировало множество фирм торгово-производственного профиля, совмещавших продажу иностранных велосипедов с изготовлением собственных. Среди самых известных — АО «Энфильд», торговые дома «Ж.Блок», «Т.Жемличка и К°» — в Москве, «Победа» Ф.И.Танского — в Санкт-Петербурге.

Одна из крупнейших в России фирм — «Г.Жемличка и К°» — принадлежала к числу солидных торговых предприятий, но деятельность ее важна и по другой причине. Будучи официальным представителем в России известнейшей английской фабрики «Humber», она способствовала организации совместного предприятия — велосипедной фабрики этой фирмы в Москве. Предприятие было русско-английским, что особо поощрялось правительством.

В тот период многие крупные английские фирмы искали возможность строительства в России своих заводов, ориентируясь на дешевую рабочую силу, хотя материалы в том случае, если качество русских стальных труб не удовлетворяло бы технические требования, предполагалось ввозить из Англии. Из всех проектов хамберовский оказался самым живучим.

Семейство Жемличка было весьма известным в велосипедном и торговом мире Москвы. У старшего брата — Генриха Жемлички — было свое предприятие, он торговал велосипедами фирмы «SINGER». К сожалению, пионер велоспорта в Москве рано прекратил свою торговлю и спортивную деятельность. В 1903 году в возрасте 45 лет он умер от чахотки.

Большую известность семье и фирме принесли деятельность среднего брата — Георгия Жемлички и спортивные заслуги младшего — Федора. В 1891 году Георгий стал представителем фирмы «Humber» и зарегистрировал свое предприятие как ТД «Г.Жемличка и К°».

В 1895 году владелец фирмы «Humber» — Самуил Хамбер — принял решение построить в Москве, при посредничестве ТД «Г.Жемличка и К°», паровую велосипедную фабрику, рассчитанную на 300 рабочих мест. 18 декабря того же года было учреждено совместное предприятие — Товарищество на вере «Гумбер и К°» с уставным капиталом в 8 500 рублей. Со своим капиталом в дело вошел Федор Жемличка. На фабрике предполагалось «производство при помощи двигателей всех слесарно-механических и кузнечных работ. А также с производством окраски, никелировки и эмалировки велосипедных частей; за исключением работ литейных и тянульных». То есть цельнотянутые трубы для рам, сталь для ободов и спиц привозили из Англии, там же изготавливались сложные ходовые механизмы — каретки и втулки. Мелкие детали, пайка, окраска, сборка — все это делалось уже в Москве. Более подробных сведений о деятельности предприятия не сохранилось. Известно только, что закрылась фабрика в период 1911—1912 годов, когда ТД «Г.Жемличка и К°» начал торговать мотоциклами и автомобилями. Скорее всего Самуил Хамбер сам свернула велопроизводство ради новой, более перспективной продукции — мотоциклов и автомобилей.

Торговый дом «Г.Жемличка и К°» продолжал свою

*Полугоночный мужской велосипед «Россия».
Фабрика велосипедов
и автомобилей «Россия»
А.Лейтнер и К°. Рига,
Россия. 1899—1902 гг.
Один из первых
отечественных спортивных
велосипедов.*



деятельность вплоть до Первой мировой войны, продавая велосипеды, автомобили, пишущие машины «и другие законном дозволенные товары».

Крупных торгово-производственных велофирм по России насчитывалось немного. Среди лидеров по праву называли торговый дом «Победа», основанный в 1893 году в Петербурге купцом Федором Ивановичем Танским. В конце XIX века «Победа» продавала английские велосипеды «BSA», «Coventry» (фирмы «Coventry Works Ltd»), американские «Dayton» (фирма «The Davis Sewing Machine Co», Ohio). Танский наладил сборку, чтобы снизить затраты, так как за каждый ввозимый велосипед платили торговую пошлину — 12 рублей золотом. Сборочная мастерская разрослась за счет изготовления отдельных комплектующих деталей. Производство увеличилось настолько, что 4 ноября 1906 года было учреждено Товарищество на вере. К этому моменту фирма владела заводом, складами, верфью, магазином; продавала велосипеды, автомобили, мотолодки, двигатели, комплектующие детали; изготавливала велосипеды, автомобильные кузова, моторные лодки; производила ремонт.

Завод, конечно, — громкое название для слесарно-механической мастерской с одним двигателем мощностью в 10 л.с. и 40—50 рабочими. Но по тем временам это все-таки было солидно. Например, на велосипедной фабрике «Магадор» в Ревеле, одной из известных, было 30 рабочих; в велосипедной механической мастерской В.Варена в Варшаве, которую предлагали в поставщики армии, — всего 20. У Танского производилось, как минимум, 6 отечественных моделей велосипедов с фирменным названием «Победа», притом что продавались еще 5 моделей импортных. Такое мирное сосуществование объяснялось разбросом цен, подходящих для любого кошелька. Они колебались от 105 до 195 руб. Самыми дорогими по-прежнему оставались импортные модели. Фирменная продукция стоила в пределах от 137 до 147 рублей (для сравнения: в начале века средний годовой заработок фабрично-заводского рабочего — 203 рубля, фунт (400 г) сахара стоил 14 копеек, муки — 6 копеек, сливочного

Дорожный мужской велосипед.
Торговый дом «Победа»
С.-Пб., Россия. 1913—1914 гг.



масла — 38 копеек). Велосипеды «Победа», конечно, делали на базе тех же «BSA» или «Coventry», но рама, каретка и некоторые более мелкие детали были из отечественного сырья. Цепь, седло, стальные шарики (подшипник) — английские. Втулка заднего колеса — немецкая «Torpedo».

Известен был и торговый дом «Девис и Алексеев», который в 1895 году организовали два приятеля-спортсмена — Генри Андреевич Девис, вице-командор московского общества велосипедистов-любителей, и купец Иван Гаврилович Алексеев, активный член того же общества, велогонщик.

О Девисе сохранилось немного сведений, так как он вскоре умер, а Алексеев продолжил дело. Основной капитал принадлежал ему. В 1894—1895 годах молодой человек (23 года), получив от умершей тетки наследство — 500 000 рублей, часть средств вложил в торговлю. С самого начала бизнес торгового дома был поставлен на широкую ногу. Он продавал технику, передовую для своего времени, в том числе велосипеды фабрики «Энфильд».

В 1913 году справочный отдел Министерства промышленности и торговли представил Военному министерству справку по промышленным предприятиям, производящим велосипеды, на предмет выдачи заказов для армии. В число предприятий была включена велосипедная мастерская АО «Энфильд», которая по производительности стояла на третьем месте после фабрик «Россия» А.А.Лейтнера и «Дукс» Ю.А.Меллера. Из всех торгово-производственных фирм «Энфильд» к началу Первой мировой войны сохранила большое производство велосипедов.

Еще одним крупным предприятием торгово-производственного профиля был торговый дом «Ж.Блок» (Жан Блок), основанный в 1863 году. Юлий Иванович Блок в 1880 году привез в Петербург первый велосипед типа «паук». На нем он победил в первой велогонке в Москве в 1883 году. Основатель фирмы Жан Блок отошел от дел в 1887 году, бизнес перешел к его сыновьям и родственникам.

Первоначально фирма торговала различным техническим оборудованием для оснащения фабрик, в основном текстильных. В 1889 году в Москве в Сузьевской части

открылся слесарно-механический завод для производства американских весов «Фарбенкс». В дальнейшем именно этот завод стал базой для сборки велосипедов, которыми фирма начала торговать с начала 1890-х годов. Она продавала, например, велосипеды английских фирм: «Coventry Machinist Co», «Свифт», «Таунсенд», «Гудби», «Паркинс»; немецких: «Зайдель и Науманн», «Дюркопф и Ко».

В 1899—1900 годы фабрика, значительно увеличив станочный парк и число рабочих, начала собирать велосипеды «Свифт». Они получили фирменное название «Блок-Пионер» и стоили 135 руб-

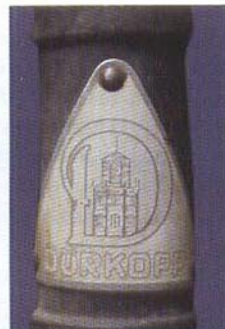
лей. Ввозимые из Англии, готовые, обходились в 165 рублей (30 рублей составляли пошлина и накладные расходы). В отличие от английской продукции, велосипеды, собранные на фабрике ТД «Ж.Блок», преподносились как «приспособленные для наших дорог».

Деятельность ТД «Победа», АО «Энфильд», ТД «Ж.Блок» в полной мере раскрыла возможности российских торгово-производственных фирм в условиях наплыва импортной продукции и жесткой конкуренции, определила способы решения проблемы обеспечения страны дешевыми и надежными велосипедами. Отечественные фирмы заставляли инофирмы считаться с ними, искать новые пути, адаптировать свою технику к требованиям российского потребителя. В конечном итоге это давало стране возможность в условиях бездорожья решать транспортные проблемы с помощью надежной техники. В стране утверждался тот тип велосипеда, который был ей нужен.

Нельзя обойти вниманием и некоторые более мелкие, но интересные предприятия. Например, «Специальное велосипедное заведение И.А.Циммермана» в Петербурге (Мойка, 49). Циммерман торговал английскими велосипедами «Свифт» и велопринадлежностями, но имел и небольшую производственную мастерскую. Дело в том, что именно в мастерской Циммермана производили буферные велосипеды В.А.Прусакова — это одна из немногих интересных с технической точки зрения отечественных конструкций. Василий Прусаков предложил свой вариант машины для русских дорог. Особенности ее



Эмблема торгового дома «Ж.Блок».



Эмблема «Дюркопф».



Эмблема «B.S.A.».

конструкции давали возможность передвигаться по самым разбитым дорогам.

Конечно, львиная доля велопродукции завозилась в страну. Очень быстро сложилась обойма иностранных производителей, чья продукция котировалась и покупалась в России, остальным пришлось уйти. Сначала лидерствовали англичане, но в начале XX века их почти полностью вытеснили немцы, чьи велосипеды, тем более при умеренных ценах, были более надежны на русских дорогах. Из англичан хорошо держались «Энфильд», «BSA», «Ламбер». Среди немецких лидировали «Зайдель и Науманн», «Дюркопп», «Опель», «Адлер». Неплохо котировалась продукция французской фирмы «Пежо». Продукция этих фирм имеет для нас определенную историческую ценность. На ней учились отечественные производители, выбирая образцы для будущих русских велосипедов.

В целом российское дореволюционное велопроизводство было достаточно организованным, конкурентоспособным образованием, державшимся как на крупных фирмах, монополизировавших общероссийский рынок сбыта, так и на многочисленных торгово-производственных фирмах, контролировавших местные рынки.

Военные и революционные потрясения начала прошлого века обернулись для России практически полной остановкой всех ее производств. Безусловно, отнюдь не лидирующее среди них велостроение заглохло сразу. С огромным трудом выполнив военный заказ, остановилась фабрика «Россия». В 1916 году свернула сборку велосипедов «Дукс». Остальные фирмы сделали это значительно раньше, еще в 1914 году.

Длительный перерыв не прошел бесследно, и в 1920-е годы многое пришлось начинать сначала. Практически уцелело со всем его оборудованием только предприятие Лейтнера в Харькове. Оно и стало базой для велостроения советского периода. Теперь предприятие именовалось велосипедным заводом им. Г.И.Петровского, или ХВЗ (Харьковский велосипедный завод).

В 1928 году к нему добавился Пензенский трубочный завод, существовавший с 1915 года. Он выпустил пробную партию на базе модели мужского дорожного велосипеда английской фирмы «BSA». После успешного испы-

тательного пробега модель «ПВЗ» (Пензенский велосипедный завод) приняли к производству. В 1933 году заводу было присвоено имя М.В.Фрунзе и появилась вторая фирменная аббревиатура — ЗиФ (завод имени Фрунзе).

Продукции двух заводов, выпускавших только одну модель мужского дорожного велосипеда, было недостаточно для потребностей огромной страны. В 1933 году к ним подключился велосипедный завод в Москве, построенный при технической помощи фирмы «BSA». Оборудование на предприятии было фирменное английское, и сборка поначалу велась из английских деталей. Освоив производство, МВЗ перешел на отечественные сырье и материалы.

В 1935 году номенклатура выпускаемой продукции стала постепенно расширяться. МВЗ сделал первый спортивный трековый велосипед с деревянными ободами ГМ-30. На ХВЗ освоили выпуск подростковых моделей. На очереди были новые варианты спортивных машин. Важным достижением этого периода стали отечественные деревянные гоночные обода и однотрубчатая резина для гоночных моделей.

В тот период важно было и то, что отечественная велотехника серьезно потеснила импортную продукцию, в основном немецкую, выпущенную после Первой мировой войны. Немецкие велосипеды устойчиво и традиционно держались на советском рынке, так же, как и до революции. Добротность, надежность, умеренная цена по-прежнему давали им преимущества перед более легкими, элегантными и дорогими «англичанами». С продукцией «BSA» соперничали фирмы «Опель», «Мифа», «Бреннабор» и другие.

До Великой Отечественной войны в нашей стране стабильно развивалась велосипедная промышленность. Продукция ее если и не отличалась разнообразием моделей и новых конструкций, то, по крайней мере, была надежной и прочной, а кроме того — доступной каждому потенциальному покупателю.

Валентина АВЕРИНА

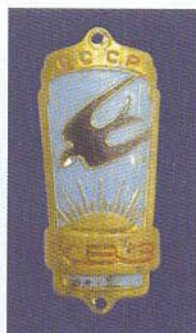
Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Гоночный трековый велосипед МВЗ-ГМ30. Московский велосипедный завод. Москва, СССР. 1935—1941 гг. Первый спортивный трековый велосипед советского производства.



Эмблемы разных лет Харьковского велосада.



Эмблема Пензенского велосипедного завода.



Эмблема фирмы «Мифа».

Медные бляхи с сумок коновалов XIX—XX веков

Изделия культового назначения, разнообразные украшения лузисского и пенского костюмов, гребни, зеркальца для прялок, детали конской и оленьей упряжи, наконец, литые и просечные накладки для сумок коновалов играли в народном быту немаловажную роль.

В 1896 году в Париже вышла в свет книга французского ученого барона де Бай «От Волги до Иртыша». Путешествуя по России, де Бай обратил внимание на необычные латунные накладки на кожаных сумках коновалов, встретившихся ему на ярмарке в Кургане.

Еще с 1880-х годов художественным ремеслом заинтересовались земские управы, особенно внимательно стали изучать положение народных мастеров на русском Севере и в Поволжье. Однако о медниках, выполнявших заказы на коновальские бляхи, нигде не упоминалось.

В 1914 году в Санкт-Петербурге впервые были опубликованы остяцкие бляхи Архангельской губернии — подвески с одежды народов Севера и Сибири.

В конце XIX—начале XX века русское народное искусство привлекало

внимание богатых коллекционеров и меценатов. В тот период частные собиратели через скупщиков приобретали целые комплекты бытовых предметов из металла, привозившихся, главным образом, с Севера, в том числе накладки на сумки коновалов.

Бляхи с сумок коновалов, как правило, однотипны по своей конструкции и композиционному решению. Это прямоугольники (от 10x17 см до 20x23 см), выполненные из меди или латуни в технике литья и просечки, иногда с дополнительной гравировкой или штамповкой. Их размеры, видимо, соответствовали размерам кожаной сумки, на которую они крепились. Большинство накладок — из латуни разной толщины — то более тщательно проработанные напильником, то с заусенцами, оставшимися после отливки или просечки. При просечке накладки делали из более толстого металла и до-



Бляха коновала. Латунь, литье. Середина XIX в.
Сибирь (?) Поволжье (?) ГИМ.



Бляха коновала. Латунь, литье. Середина XIX в.
Поволжье. ГИМ.

водили специальным инструментом. На некоторых бляхах внизу есть кольца на петлях для подвешивания различной формы амулетов. Часто бляхи бывают без колец, особенно изготовленные мастерами русского Севера. Композиция накладок очень устойчива: в центре — конь или всадник, а по сторонам — две стоящие мужские фигуры. При строго повторяющейся основной схеме композиции в каждом предмете есть детали, слегка варьирующие этот основной сюжет. По различию в технике исполнения и трактовке фигур можно выделить некоторые центры производства этих изделий. Так, просечные накладки с наиболее архаичным исполнением фигур и реликтовыми полосами вместо всадника характерны для Севера — бассейнов рек Мезени и Пинеги.

На бляхах почти не встречаются надписи и тем более клейма. Поэтому особенно ценна сохранившаяся накладка с надписью на нижней части рамки. Под центральной композицией выбита надпись: «Работалъ Кирило Дмитровъ коновалу Ивану Трофимову». Эта бляха крупного размера, все фигуры объемные, монументальные, отлиты четко и выразительно эмоционально, особенно центральная фигура всадника. Рамка с трех сторон покрыта циркульным орнаментом в два ряда, на верхней части рамки выбиты изображение птицы (петуха?) и два стилизованных изображения солнца. По написанию букв эта накладка может быть датирована первой половиной XIX века.

На некоторых бляхах можно встретить надпись «Для коноваловъ». Они датируются серединой XIX века и относятся к району Поволжья — Ярославль, Кострома, Симбирск. В трактовке этих накладок ощутимо влияние посадского и городского искусства. Иногда персонажам приданы конкретные черты, подчеркнута выражение лиц, детали одежды, бравые усы, широкий нос, парик (или шляпа). Можно предположить, что медник, выполнявший эти изображения, видел гравюры или иллюстрации книг и журналов, которые продавались на ярмарках.

С середины XIX века ремесленное производство медных изделий оживилось благодаря тому, что через Пинегу и Мезень проходил почтовый тракт. Большие перевозки с Белого моря на юг требовали развития коноводства. Им занимались многие крестьяне Севера. В

Пинеге ежегодно проходили две весенние ярмарки, где в большом количестве продавали лошадей. Сюда съезжались купцы, ремесленники, а также ветеринары-коновалы.

Устраивали ярмарки и в других районах России: Ярославской губернии, Костроме, а также на Урале и в Западной Сибири. Так, в Кургане, по сведениям барона де Бай, в 1870—1880-х годах ярмарки проходили ежегодно в октябре. Здесь коновалы осматривали лошадей, оценивали их достоинства, лечили скот. Возможно, в Сибири работали свои медники, которые выполняли заказы коновалов на бляхи. Фотографии коновалов в книге барона де Бай могут служить косвенным подтверждением такого предположения.

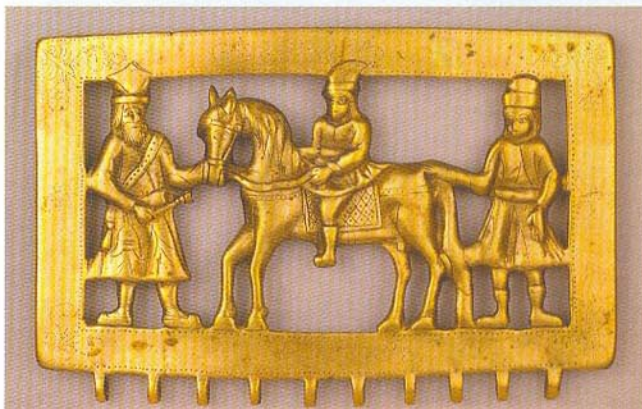
На Севере одним из наиболее известных в XIX—XX веках меднолитых центров кустарного производства было село Кимжа Мезенского уезда Архангельской губернии. Здесь работало несколько семей медников-старобрядцев, выполнявших заказы не только русских, но и ненцев, хантов. Промысел просуществовал до середины XX века. Известно, что еще в 1960-е годы мастер Петр Дерягин отливал накладки для конской и оленьей упряжи ненцев и хантов и пряжки для мужских поясов. Заказы на коновальские бляхи сократились, видимо, к концу XIX века, когда построили железную дорогу из Архангельска в Москву.

Когда зародилось коновальское ремесло — установить довольно сложно. Впервые слово «коновал» упоминается в 1704 году в Лексиконе тroyазыном, «сиречь речений славянских, эллинистических и латинских сокровищ». Коллекционер А.К.Ганулич приводит сведения о развитии коновальского промысла в 1860-х годах. Так, в Симбирской губернии к тому времени насчитывалось 1 000 коновалов. Это был развитый в Поволжье отхожий промысел, в котором секреты лечения лошадей и искусство медного литья передавались из поколения в поколение.

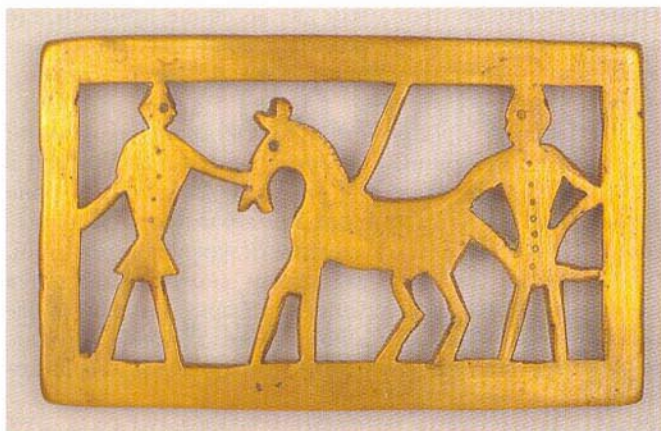
Как правило, коновалы отправлялись на заработки с осени до зимы, иногда на 8—9 месяцев. Специальной одежды для дальних переходов у них не было, они пускались в путь, перевешивая через плечо широкий ремень или разные ремни. В сумке, крепящейся к поясу, помещались коновальские инструменты и разная снесь.



Бляха коновала с орнаментом. Латунь, литье, просечка. Середина XIX в. Русский Север. ГИМ.



Бляха коновала с орнаментом. Латунь, литье, просечка. Северо-западная Сибирь. 1880-е годы. ГИМ.



Бляха коновала. Латунь, литье, просечка.
Середина XIX в. Россия. ГИМ.

Коновалы не только лечили и подковывали лошадей, но и занимались знахарским врачеванием людей. Их ремесло в народе ценилось высоко.

Маршруты коновалов Поволжья пролегли по северо-восточной части России. В дальнейшем в поисках работы они все чаще отправлялись за тысячи верст на восток — в Сибирь, вплоть до Тобольска, Томска, Красноярска, Иркутска. Поэтому неудивительно, что сумки коновалов иногда встречаются в собраниях музеев не только Севера, но и Сибири.

Сумка в жизни коновала имела большое значение. Она была не только емкостью для хранения инструментов и лекарственных трав, но и своеобразным видом рекламы его профессии. Поэтому он крепил на сумку яркую латунную накладку, которая одновременно предохраняла все содержимое в его дальних и нелегких походах.

Именно изолированностью труднодоступных районов Севера можно объяснить стилевые отличия латунных накладок на сумки, которые делали местные мастера-медники. Например, на севере Архангельской губернии чаще встречаются условно трактованные сюжеты, выполненные техникой просечки. На одной такой бляхе вместо всадника в рамку упирается полоска металла. Подобный момент утраты первоначального изображе-



Бляха коновала. Латунь, литье, циркульный орнамент.
Середина XIX в. Россия. ГИМ.

ния можно увидеть на вышитых полотенцах русского Севера. На вышивках фигуры всадников часто заменяются реликтовыми полосами или совсем отсутствуют. У лошади иногда остаются только ноги, точнее, нога сидящего на коне или тулово. Анализ композиционного построения древних сюжетов вышивки позволил предположить, что этот мотив ведет свое начало от язычества и первоначально, вероятно, изображал сцену принесения в жертву коня. Постепенно трансформируясь, сюжет перешел на полотенце (в основном ритуального назначения) и на другие предметы крестьянского быта, в том числе и на коновальские бляхи, которым тоже придавалось некое магическое значение.

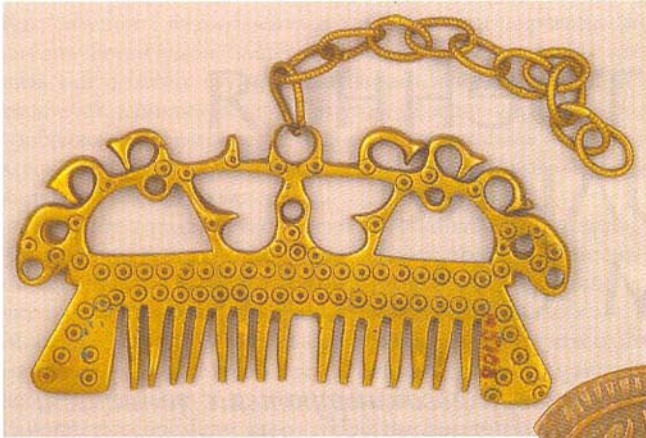
Бляхи курганского типа, опубликованные де Бай, более архаичны. Изображения на этих накладках несколько напоминают бронзовых идольчиков XI—XIII веков, найденных археологами в Приуралье, Прикамье и Волжско-Окском междуречье. Мастер XIX века активно использовал на рамке циркульный и точечный орнамент, характерный для орнаментации бронзовых изделий средневекового Приуралья. В этой группе латунных накладок можно отметить влияние финно-угорского, славянского и западноевропейского искусств. Так, в изображении центральной фигуры всадника усматривается схема трактовки ненцами и хантами небесного божества этих народов



Бляха с всадником. Латунь, литье. Россия (?)
Западная Европа (?) XIX в. Россия. ГИМ.



Гребень мужской с двумя конскими головами.
Латунь, литье, просечка. XVIII—XIX вв. ГИМ.



Гребень мужской. Латунь, литье, XIX в. Север.
В центре — бляха с изображением кентавра.
Медь, литье. XVIII в. Урал (?). Сибирь (?) ГИМ.



Зеркальце для прялки. Латунь, литье.
Надпись: «1889 год. Кого люблю, тому дарю».
ГИМ.



«Мир сусне-хума», которое встречается на костяных изделиях. На бляхах волжских мастеров в центральной фигуре всадника можно найти сходство с лубочными изображениями русского богатыря Еруслана Лазаревича.

Учитывая широкое бытование у русского населения Западной Сибири лубочных картинок, а также гравированных изображений из западноевропейских книг, легко представить, что народный мастер использовал в своем творчестве эти источники. Соответственно, можно предположить, что и центр производства располагался поблизости от мест, населенных хантами и манси, то есть в районе Салехарда. О кустарях-медниках этих мест есть упоминание в литературе начала XX века. Так, обследуя состояние промыслов северо-западной Сибири, генерал Н.А.Скалозубов посетил в Березове (район Салехарда) мастерскую кузнеца Михайленко, который много лет выполнял заказы на оленье сбрую и другие изделия из меди для ненцев и хантов, проживавших в этом районе. Таким образом, можно предположить, что бляхи для коновалов делали не только мастера-старообрядцы русского Севера и Поволжья. В музее Салехарда хранилась бляха, очень близкая по трактовке и технике изготовления к

просечной бляхе. В музей она поступила в 1920-е годы от сельского ветеринара В.Н.Селянинова из деревни Кудрина Гора Пинежского района Архангельской области.

Просеченный на толстой пластине медного сплава рисунок отличается максимальной степенью обобщения и примитивной трактовкой. Бляху как будто сделал неумелый кустарь. Однако если сравнить это изделие с другими образцами северного народного творчества, например, с деревянными игрушками, то можно найти много общего. Например, человеческие фигуры и всадник «по-деревянному» вырублены в металле. Это придает угловатость всей композиции. Всадник как бы вырастает из коня, голова его упирается в рамку, ног нет. Так же условны и схематичны фигуры, стоящие по бокам коня. Узкая и неровная рамка украшена крупными двойными окружностями, напоминающими древний циркулярный орнамент.

Медные и латунные бляхи с сумок коновалов, несмотря на несовершенное порой исполнение, представляют большой интерес для коллекционеров русского медного литья.

Лидия ГОНЧАРОВА
Фото Игоря НАРИЖНОГО



Гребень мужской.
Латунь, литье. XIX в. Север. ГИМ.



Гребень мужской.
Латунь, кожа, литье, просечка. XVIII—XIX вв. ГИМ.

Государственная символика в русском бисере

В западноевропейской традиции изделия из бисера ассоциируются с занятием женщин, жизнь которых ограничивается тремя немецкими «К» — Киндер, Кирхе, Кюхе. Но, оказывается, есть далекое рукоделие на «музическую», государственную тему.

Смотришь на эти картинки и вещицы, собранные из разноцветных бисеринок, и невольно представляешь себе помещичий дом, с его уютом и размеренностью жизни, наполненный детьми, собаками, цветами и книгами. Вот мир, где складывают из бисера «сувениры сердца», предназначенные для подарка другу или родичу. Мир, где мужчины, не обремененные службой, развлекаются охотой, а женщины рукодельничают за пяльцами, «глаза и кудри опустив». Мир, где альбомы заполняют стихами и рисунками, где звучат мелодии аккорды в исполнении музыкантов-дилетантов, где вдоль аллей ухоженного парка прогуливаются милые барышни со своими юными кавалерами, а маменьки и папеньки с улыбкой наблюдают за ними, коротая время за чаем на открытой веранде. Иделическая картинка, но довольно достоверная.

Подробности такой жизни можно рассмотреть на самих же бисерных вещицах — там есть собаки и цветы, садовые беседки и играющие дети, а также атрибуты музицирования, охоты и иных приятных форм досуга. Но не встретишь там ни слащавости, ни умильности, ни иронии, ни карикатуры. Нет в русских бисерных работах и назойливой назидательности, лишь сдержанная памятная или благопожелательная надпись иногда дополняет картинку. Русский бисер начала — середины XVIII века соответствует стилю барокко, а позднее, почти до середины XIX века, остается на эстетических позициях классицизма, иногда допуская проникнутые сентиментализмом аллегорические композиции, еще реже — романтический пафос или



сдержанное лукавство. Как раз в этом стилевом единообразии — его явное отличие от бисерного искусства других национальных школ. Поэтому вряд ли правомочно огульно причислять русский бисер к продукции бидермайера. Где в нем замкнутость узкого мира семьи — вне забот и тревог окружающего мира? Русский бисер не дает таких образцов. Самый яркий (а может быть, и единственный) пример насмешки художника над мелочностью проблем человека — охотник за озерной или болотной дичью, выливающий воду из высокого сапога. А самая умиительно-трогательная композиция — отец семейства в халате, мать и ребенок, осененные надписью (при этом буквы размером едва ли не с персонажей): «В знак любви».

Но в XVIII — первой трети XIX века жизнь представителей высших слоев общества была тесно связана с жизнью государства, политическими и военными событиями. Русское бисерное искусство, как известно, не предложило широкого ряда сюжетов, напрямую связанных с военными или политическими событиями той эпохи, но тема государственности представлена в нем достаточно широко и разнообразно. Заметное место занимает здесь эмблема двуглавого орла.

В системе российской символики к XVIII веку облик этой геральдической фигуры уже давно обрел четкие признаки, но и позднее — на протяжении еще более чем полутора веков — он испытывал заметные метаморфозы.

Поднос. Бисер, плетение «дерево». Россия. XVIII в.

Как именно видоизменялся главный государственный символ Российской империи, любой желающий мог узнать без особого труда, обратившись к ежегодно выпускавшейся монете, реверс которой обычно украшало его изображение. Таким образом, нумизматический материал здесь всегда мог служить надежным и оперативно информирующим образцом.

Устное предание сообщает о декоративных настенных панно с бисерными двуглавыми орлами, относившихся еще к самому концу XVIII века, когда они якобы украшали стены одного из домов Немецкой слободы в Москве. Среди коллекционеров бытует мнение, что одно из таких панно сохранилось до наших дней. Эта версия вроде бы вполне правдоподобна, поскольку в Западной Европе того времени были известны бисерные изделия с изображением геральдических птиц, как правило, на белом фоне: небольшие настольные предметы, вышитые или вязанные из стеклянного бисера. Но пока что встретить сохранившиеся русские работы такого плана, датированные ранее чем первой четвертью XVIII века, никому из специалистов не удалось.

Использование изображений российского двуглавого орла в отечественном бисерном искусстве имеет свои особенности. Даже тогда, когда бисер оставался только признаком приватной жизни, воспроизведение этого мотива все же носит откровенно официозный характер, лишь иногда смягченный функциональным «овеществлением», сведенным подчас до бытового уровня. Он не растворяется в теряющем ясность своего семантического значения массиве орнаментальных мотивов. Интерес к нему то усиливается, то ослабевает, но не исчезает. Частота обращения к созданию бисерных двуглавых орлов зависит от колебаний устойчивости официального облика этого геральдического знака. Очень показательны, что на рубеже XX—XXI веков, когда вновь оказался востребованным старинный российский геральдический символ — двуглавый орел, художники, работающие с бисером, тут же отразили этот общественный интерес в своем творчестве.

Изучая сохранившиеся памятники отечественного бисерного искусства, легко заметить, что геральдические орлы украшают ограниченный круг предметов. Ассортимент их оказывается связанным с предметами обихода грамотного человека: это — подушечки-закладки для крупноформатных книг, чернильницы, шкатулки, подносики. Сюда же относятся графины, кувшины и стаканы (как и подносы, вполне входящие не только в убранство частного кабинета или присутственного места, но и в ритуал гостеприимства). Кроме того, орлов воспроизводили на предметах, имевших понятный ритуальный характер: чехле на лампаду или кисти (для занавеса царских врат в храме или для украшения паникадила). К этой же группе отнесем и рожки для кормления младенцев в неснимаемых бисерных чехлах, то есть такие предметы, которые можно использовать в репрезентативных целях. Но наибольшую устойчивость традиция воспроизведения двуглавых орлов получила в создании декоративных панно — для украшения стены или иной горизонтальной поверхности.

Все эти бисерные изделия выполнены в техниках вышивки и плетения (ткань) — самых консервативных в истории бисерного искусства. В работах исполь-



Чехол на стакан. Бисер, плетение. Россия. Середина XVIII в.

зованы те виды бисера, которые в тот период были популярны.

Большая часть сохранившихся образцов выполнена в технике плетения из крупного бисера с преобладанием непрозрачного белого. Такой вид обыватели нередко простодушно называют фарфоровым — из-за сходства с глазурованным фарфором. А техника плетения восходит к средневековым традициям работ с жемчугом. Силуэты двуглавых орлов на этих изделиях, выполненные преимущественно черным бисером, читаются необычайно четко, несмотря на неизбежные искажения, привносимые особенностями технологии. Значительно более редкими были, по-видимому, аналогичные композиции из цветного бисера, на которых орлов изображали белым или желтым цветом, а фон мог быть синим или зеленым.

Небольшая часть изделий XVIII—начала XIX века исполнена из бисера самых мелких сортов, как одноцветного, так и со знаменитой венецианской нитью. В этом случае для создания фона обычно применяли цветной бисер или фактурные ткани типа бархата. По средневековой традиции под бисерную сетку (при плетении) подкладывалась металлическая фольга. Ее проблескивание сквозь ажур бисерной сетки обогащало декоративность изделия. Эти то возникавшие, то исчезающие искорки были к тому же разноцветными, поскольку фольгу сначала покрывали лаком фиолетового, зеленого, розового и других цветов. Со временем лак на многих вещах стерся. Блестки из такой фольги, золотные нити и другие декоративные материалы иногда дополняли композицию.

Бисерные работы XIX века с изображением двуглавого орла исполнены в технике вышивки при помощи разнообразных сортов стеклянного бисера. В соответствии с модой использовались и другие декоративные материалы: металлический бисер, шерстяные нити и т.п.

В начале XXI века наблюдаются любопытные опыты возвращения к традиционной для отечественного бисера теме. Тут мы встречаемся с органичным сочетанием устойчивых, имеющих глубокие корни традиций с самыми современными технологиями и материалами. Уже знакомое нам бисерное плетение со столь же привычной бисерной подложкой, правда, размер панно заметно превыша-



Закладка-подушка. Бисер, плетение. Россия. Середина XVIII в.

Закладка-подушка. Бисер, вышивка по шелку. Россия. Середина XVIII в.

ет размеры тех панно, что были созданы около 250 лет назад, а на фольгу теперь наносят голографический орнамент. Воплотить в изделии всю сложность рисунка и цветовой композиции стало возможным лишь благодаря компьютерным технологиям.

Сейчас у нас в стране известны около 30 старинных бисерных изделий с изображением двуглавого орла. Ни одно из них полностью не повторяет другое. Нет никаких оснований полагать, что их производили в одной художественной мастерской. Многие особенности этих изделий указывают на то, что их делали любители. Однако между некоторыми из них можно обнаружить явное сходство.

Для примера сравним подушечки, подкладываемые под переплет при чтении или же помещаемые на разворот, чтобы книга не захопывалась. Такие закладки — обычные в отечественной средневековой книжности, традиция их использования доныне сохранилась в культуре старообрядцев. В XVIII веке этот обычай, видимо, был еще широко распространен. От привычных нам подушечек для булавок и иголок подушечки-закладки отличаются более плотной текстурой и, соответственно, весом.

Одна из таких подушек-закладок — обычной прямоугольной формы, лицевая поверхность ее покрыта бисерной сеткой. Вторая выполнена в форме сердца, ее украшает вышивка бисером по шелку. Обе они сшиты из лоскутков тканей XVIII века и лишь с лицевой стороны украшены бисером. Можно предположить, что изначально для создания миниатюрных вещей использовали не новые



ткани, а так называемый «второй крой» — распространенный обычай при работе с ценными материалами.

На подушечке, покрытой бисерной сеткой, изображение орла воспроизведено обобщенно, но совершенно явны некоторые его характерные детали: утолщенное тулово фантастической птицы, резко разведенные шеи и симметрично им растопыренные лапы. Крылья и хвост распластаны и практически полностью заполняют пространство по бокам и снизу. Грудь орла украшена ромбовидным щитком. В одной из лап — скипетр с навершием, в другой — держава. Силуэт орла, вписанный в почти квадратное поле украшенного предмета, выделяется ажурным белым пятном на зеленом фоне. При сравнении его с аналогичными воспроизведениями на монетах больше всего сходство обнаруживается с орлами на реверсе монет чекана 1726 года. В таком случае следует признать, что изменение формы щитка на груди бисерного орла — следствие желания автора придать композиции большую симметричность и нарядность. Той же цели служат и небольшие красно-желтые орнаментальные детали на фоне панно.

На сердцевидной подушечке силуэт геральдической фигуры воспроизведен довольно точно: налицо несколько удлиненное книзу тулово, малоизогнутые тонкие шеи орла, клювы без языков, мощные в верхней части распластанные лапы, держащие одинаковые скипетры. Особенно выразителен рисунок крыльев: тонких в основании и постепенно расширяющихся к концам, с подчеркнутым длинным оперением. Таким был государственный символ на реверсе русских монет 1704—1720 годов. Там, в отличие от бисерного воспроизведения, в одной из лап у него была держава. На бисерном панно, украшающем закладку-подушку, в лапах орла, повторим, — два идентичных скипетра. По своему рисунку скипетры на бисерном изделии ближе всего к этому атрибуту государственной власти на монетах 1704—1707 годов.

Орел, воспроизведенный на круглом панно-сетке, натянутом на деревянную основу-поднос, изображен, к сожалению, слишком обобщенно. Но и в его силуэте есть характерные особенности, обнаруживающие сходство с орлами на монетах первой половины XVIII века. На это указывают упругие, раскинутые в разные стороны шеи лапы птицы, овальный силуэт туловища, изящный рисунок хвоста и крыльев. Необходимо отметить зеркальное изображение скипетра и державы. Но, возможно, эта погрешность с точки зрения геральдических правил — вина вовсе не автора панно. Напомним, что при плетении лентой получается двусторонним, и при компоновке подноса кто-то перепутал лицевую и оборотную его стороны.

Использование данных нумизматики очень важно: оно позволяет четко отделить русские бисерные изделия рассматриваемого типа от подобных им по технологии, однако происходивших из иной социальной среды и в значительно более позднее время, то есть крестьянского бисера XIX—XX веков. Ведь известно, что во второй поло-

вине XIX века весьма похожие внешне сорта круглого бисера и архаичные технологии активно использовали в крестьянском бисерном искусстве. Но государственный символ в ту эпоху имел уже совершенно другую, окончательно канонизированную во всех деталях композицию. Впрочем, в крестьянском бисерном искусстве воспроизведение государственных символов пока выявить не удалось.

Бисерные изделия XIX века с изображением двуглавого орла заметно отличаются от произведений предыдущей эпохи.

На относительно крупном декоративном панно в форме салфетки (45x45 см) двуглавый орел вышит бисером среднего размера. Бисером тех же сортов по периметру салфетки вышита кайма меандра. Основой для шитья послужила ткань редкого плетения. Аналогов такому панно пока обнаружить не удалось. Иконография воспроизведенного на салфетке орла очень специфична — такую геральдическую птицу называют обычно «александровским орлом», поскольку она появилась в начале царствования императора Александра I. Для нее характерны приподнятость крыльев над уровнем голов и почти прямой угол завершения хвоста, что делает птицу как бы вписанной в равнобедренный треугольник. Грудь орла украшена щитом с изображением Георгия Победоносца, окруженным цепью ордена Св. Андрея Первозванного. В левой лапе он держит скипетр очень характерного рисунка, в правой — державу. Александровский орел именно с такими признаками схож с изображением на реверсе монет 1804—1807 годов. В данном случае особенно любопытно то, что бисер, из которого сложена мозаика-вышивка, хотя и был известен в ту пору, но особой популярностью у русских благородных рукодельниц не пользовался: они предпочитали работать с более мелкими сортами. Интерес к относительно крупным разновидностям бисера вновь возник в середине XIX века, а бисеру такого размера — на рубеже XIX—XX веков. Можно было бы предположить, что в связи с торжествами, приуроченными к столетию Отечественной войны 1812 года, появилась потребность в воссоздании геральдического символа России в его «александровской» трактовке. Но это предположение выглядит весьма сомнительно. Во-первых, к началу XX века изображение двуглавого орла обладало устойчивостью образа, заметно отличающегося от того, что помещен на панно. Во-вторых, неизвестного автора трудно заподозрить в небрежности при выборе иконографического образца для своей работы: взят рисунок, популярный в середине 1800-х годов, а не в первой половине 1810-х. И, конечно, при создании памятной ретроспективной вещицы выбранное изображение было бы дополнено необходимыми пояснениями (датами, именами и т.п.), без которых мемориальная бисерная русская работа невозможна. Поэтому следует признать, что такое панно — современно аналогичному изображению на монетах. Более того, изображение этого орла очень близко к оригиналу, практически лишено признаков стилизованности. В значительной степени этого удалось добиться благодаря использованию мелкосетчатой жесткой ткани-основы.

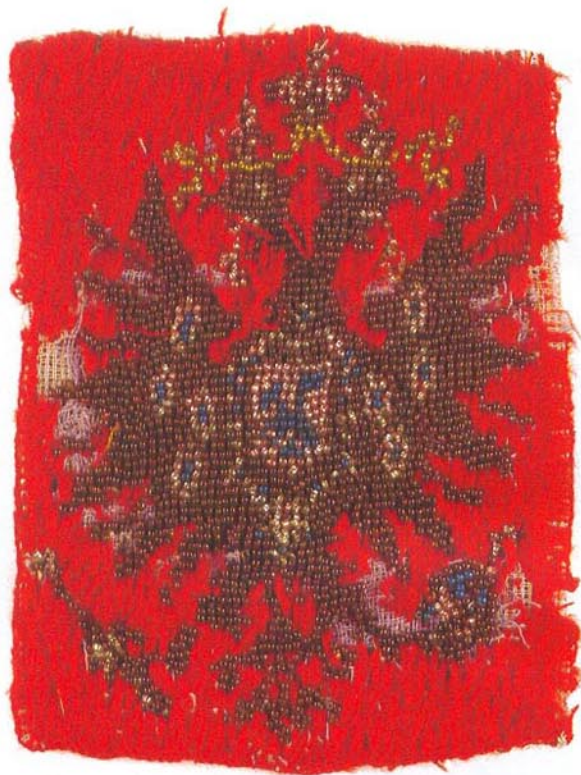
На небольшом панно, некогда, вероятно, служившем вставкой в переплет книги, альбома, в крышку коробки или, что менее вероятно, изначально предназначавшемся



Салфетка декоративная. Бисер, вышивка по ситю. Россия. Первая четверть XIX в.

для размещения в соответствующей окантовке на стене, также изображен двуглавый орел. Сидует фантастической птицы вышит бисером среднего размера по канве, а фон расшит шерстяной нитью. Техника вышивки и использованный материал однозначно указывают на то, что панно создано в конце XIX века. Да и орла на нем можно датировать после 1882-го или даже 1892 года — временем, когда государственный символ впервые был детально описан в Своде законов Российской империи. На бисерном панно он изображен условно, без детальной проработки. Облик птицы заметно упрощен. Можно сказать, что по сравнению с подобным изображением на изделии начала XIX века государственный символ здесь под иглой рукодельницы уже потерял свою детальную проработанность, тем самым вновь возвратившись к стилизованности, знакомой нам по памятникам XVIII века. Но эта стилизация была уже иной. Мастера XVIII столетия стремились придать официальному символу подчеркнуто декоративный характер, а автор изделия XIX века такую задачу перед собой, похоже, не ставил. Он, скорее, удовлетворился обозначением общего образа двуглавого орла. В бисерном панно сразу же привлекает внимание искажение привычных пропорций птицы. Это объясняется особенностями технологии работы. Вышивка по канве (из хлопчатобумажных ниток, рыхлой, с довольно редкими ячейками) и использование шерстяных ниток для заполнения фона существенно изменили первоначальные пропорции эскиза работы. Дело в том, что сама по себе бисерина при вышивании соответствует шитью крестиком или точкой (то есть стремится заполнить квадратную ячейку — модуль вышивки — полностью). Фон, шитый другим способом, нарушает четкость такого модуля.

Таким образом, анализ гербовых фигур на бисерных изделиях показывает существенную разницу в трактовке этого мотива, что отражает разные периоды его бытова-



Панно декоративное. Бисер, вышивка по канве. Россия. 1890-е гг.

ния. В изделиях XVIII века не заметно стремление строго следовать официальной иконографии российского государственного символа во всех ее деталях (нет отдельных элементов, иногда наблюдается зеркальность воспроизведения: вопреки канонической версии скипетр и держава иногда меняются местами). Имперская эмблема стилизуется сообразно форме предмета и требованиям художественной техники, превращаясь в оригинальную декоративно-орнаментальную композицию. Частично те же признаки обнаруживаются на памятниках, выполненных в эпоху господства исторических стилей в XIX веке. Но их авторы воспринимают привычный геральдический символ уже вне рамок разработки орнамента. Бисерным изделиям эпохи классицизма присуще более скрупулезное воспроизведение общегосударственного символа, как вполне самостоятельного изобразительного мотива.

XXI век привнес в изображение привычного образа еще больше свободы. Примером может служить декоративное панно с двуглавым орлом, лишь в общих чертах соответствующим восстановленному государственному российскому символу. Стилизованность такого орла — отражение современного восприятия древнего образа, уже не требующего буквального воспроизведения канонической геральдической фигуры. Автор этого панно, Б.Д.Городецкий, разработал свой собственный метод: обработка фотографического, живописного или иного образа для адаптации полученного в результате графического эскиза к исполнению в бисерном плетении. В работе использованы разные приемы плетения, ранее обычно не соединяемые воедино из-за сложности расчета и разметки ячеек — модулей плетеной бисерной сетки. Новые материалы и совре-

менные технологии позволили обогатить декоративность композиции за счет разнообразия бисерного материала и фольги. Прочные нити дали возможность художнику создать панно значительного размера и вытянутой формы, при этом соблюдена традиционная техника плетения.

Эволюция герба Российской империи происходила непрерывно на протяжении XVIII—XIX веков (вплоть до 1882 года). Источником непосредственного заимствования любого конкретного иконографического варианта этой эмблемы из последовательно сменявшихся друг друга, вероятно, служило изображение на монете, чеканившейся ежегодно. Нумизматическое средство массовой информации, доступное всем, действовало оперативно и надежно, поэтому на него неизбежно должны были ориентироваться, а в случае необходимости — и скопировать соответствующий образец. Поначалу изображение в бисере двуглавого орла было упрощенным, без отдельных деталей, что объясняется особенностями выбранных приемов работы, а также небольшими ее размерами. Затем, благодаря другим материалам и технологиям, стало возможным детализированное воспроизведение государственного символа, с точным соблюдением его пропорций. А позднее, когда технология работы с бисером практически вышла за рамки традиционного рукоделия, двуглавый орел вновь приобрел стилизованный вид.

Как известно, орел — не исключительно российская геральдическая фигура. Он изображен на регалиях и дру-

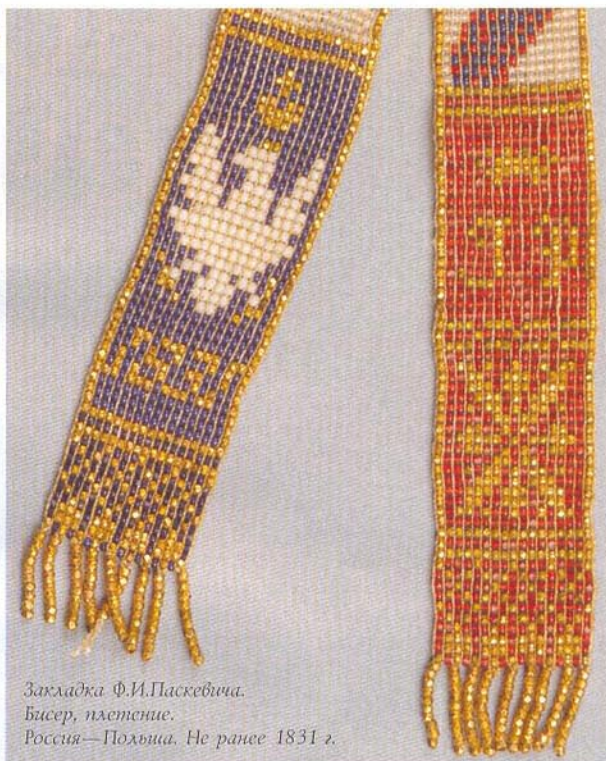


Панно декоративное. Автор Б.Д.Городецкий. Бисер, плетение. Россия. Около 2000 г.

гих государств. Интересно воспроизведение польского Белого орла на одном из памятников того времени, когда часть Польши входила в состав Российской империи. Это изящная тканная лента-закладка, выполненная из мелкого стеклянного и металлического бисера. На ней — двустороннее изображение, оба ее конца отделаны одинаковой бисерной бахромой. Декоративная композиция разделена на три части. В центральной — по белому фону вытеся, образуя ровные волны-извивы, темно-синяя полоса с красной каймой. Периферийные участки вышиты бисером преимущественно одного цвета, соответственно темно-синим и красным. По синему фону белыми бисеринками тщательно вырисован силуэт геральдического одноглавого орла. Когда птицы, ее стилизованный хохолок и королевская корона над повернутой влево головой — золотистые. Тем же цветом выписаны и дата под орлом, и линии геометрического орнамента, замыкающие композицию с одной стороны. Аналогичный орнамент помещен и на противоположном конце предмета, где общий фон — красный. Орнамент дополнен восьмилучевой звездчатой фигурой, заключенной в прямоугольную рамку. А рядом, чуть ближе к центру предмета, на том же красном фоне золоченым бисером вытканы две литеры, увенчанные схематичным изображением короны, похожей на книжескую. Латинские буквы «I» и «P» — несомненно, инициалы владельца — воспроизведены готическим шрифтом.

Изучение геральдической эмблемы на этом миниатюрном мозаичном панно позволяет опознать в предмете приватного обихода интересный памятник, непосредственно связанный с важнейшими историческими событиями. При этом не обнаруживается никакого «бидермайерского» принижения высоты идеи.

Белый орел — это герб Царства Польского, каковым он был на рубеже 20—30-х годов XIX века (такой иконографический вариант присутствует на русско-польских монетах 1816—1835 годов). Примечательно сочетание геральдического символа Польши с датой «1831 г.». Как известно, во время восстания 1830—1831 годов повстанческое правительство использовало в качестве государственной эмблемы того же Белого орла, но в несколько другой трактовке (например, на чеканенных тогда монетах в 3 и 10 грошей, 2 и 5 злотых). Несомненно, только человек, придерживавшийся противоположной политической ориентации, мог пожелать в 1831 году изящный сувенир с государственным польским гербом в его официальной «романовской» версии. Риском предположить, что это, судя по инициалам и княжеской короне, был сам усмиритель польских повстанцев — светлейший князь Варшавский, граф Эриванский, генерал-фельдмаршал Иван Федорович Паскевич



Закладка Ф.И.Паскевича.
Бисер, плетение.
Россия—Польша. Не ранее 1831 г.

(1782—1856), в 1831 году назначенный наместником Царства Польского.

Геральдическая тема в русском бисере не исчерпывается исключительно государственной символикой. Специалистам известны воспроизведения и некоторых частных гербов (Шуберта и Шелапутина). Таким образом, анализ геральдических тем в иконографии бисерных работ XVIII—XIX веков показывает, что русские благородные мастерицы всегда с большим вниманием относились к исполнению геральдических элементов в своих декоративных работах, опираясь при этом на конкретные иконографические образцы. Именно геральдическая иконография бисера позволяет проследить изменение отношения части русского общества к геральдическим символам: от интерпретации их как декоративного элемента (в XVIII веке) до скрупулезного воспроизведения (в XIX веке) и позже — осмысления этого художественного мотива как вариации на общеизвестную тему.

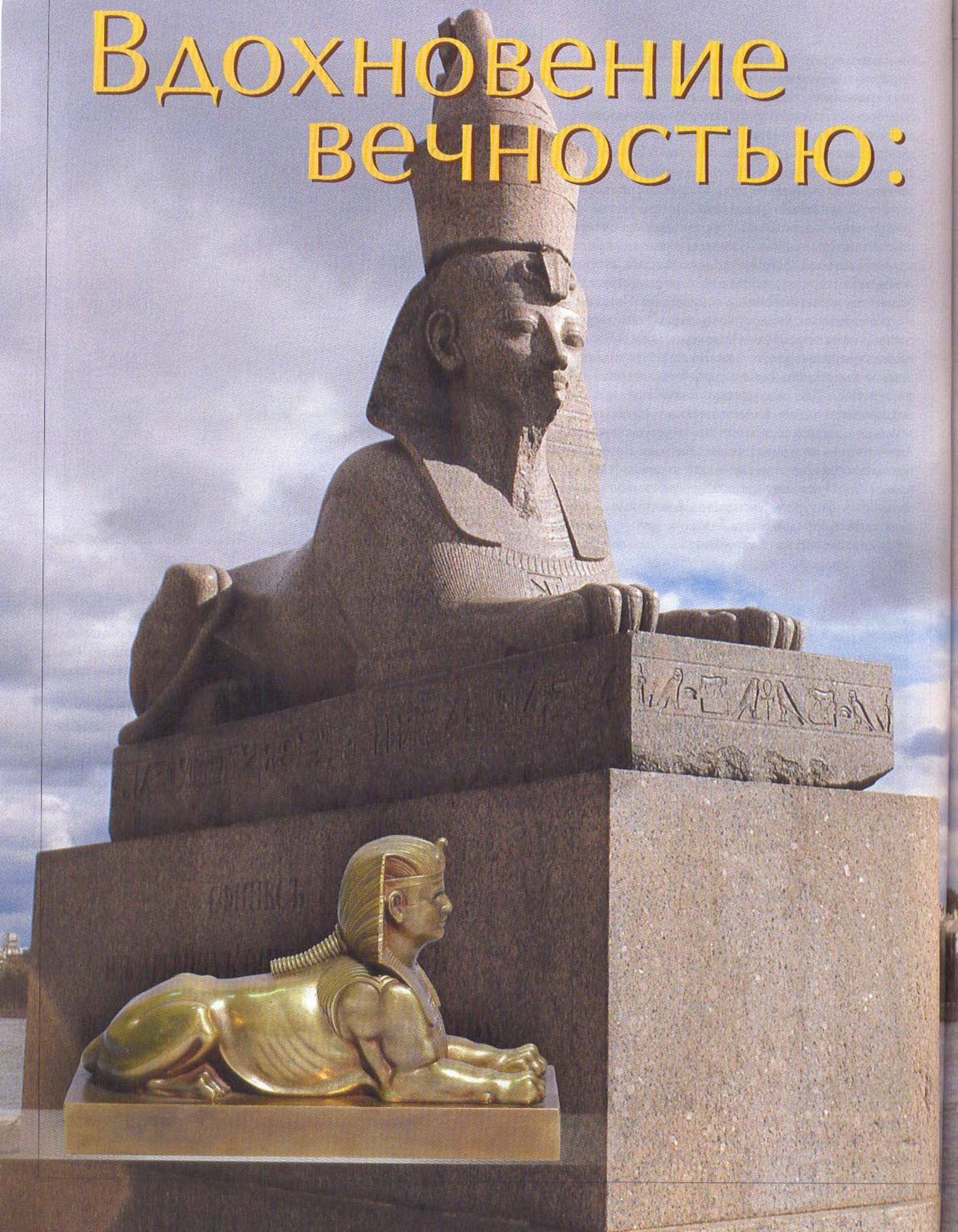
Возможно, причиной такого обращения с геральдической эмблемой стало принципиально новое отношение к овеществлению образа: современные технологии сделали общедоступными точные копии любого утвержденного образа. В сфере искусства большой интерес вызывает авторское видение темы. Поэтому, возможно, тема государственной символики в русском бисере, в частности изображение двуглавого орла, еще не раз будет находить воплощение в бисерном искусстве. А значит, следует ожидать появления таких произведений на художественном рынке.

Ольга МОЛЧАНОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Фото Игоря НАРИЖНОГО.

Вдохновение вечностью:



египетские и египтизирующие памятники в России

В ноябре 1973 года Москву охватила «египетская лихорадка»: в Белой зале ГМИИ им. А.С.Пушкина были выставлены памятники из легендарной гробницы Тутанхамона. Многочасовые очереди не пугали посетителей, люди шли и шли только для того, чтобы прикоснуться к шедеврам искусства из собрания египетского музея в Каире.

Помнится, тщательно отобранные памятники были перевезены в Москву на двух самолетах. Среди предметов, для встречи которых в Москве оцепили весь путь следования от Шереметьево до Волхонки, была и легендарная погребальная маска юного царя. Десятилетие спустя она получит статус вершины национального достояния Египта и будет запрещена к вывозу за пределы родины, даже в исключительных случаях. «Легенда о Тутанхамоне» в Москве, Ленинграде и Киеве пережила знаменитые выставки на многие годы: для советских людей, которым путь в Египет тогда был закрыт, и для поколения египтологов, изучавших страну на Ниле исключительно по книгам, это был прорыв несравнимого ни с чем масштаба. Однако то была лишь одна знаменательная страница в истории «Русского Египта», явления, которое родилось в XIV веке вместе с записками первых русских паломников на Восток, а в XX веке стало причудливой мозаикой, сочетающей в себе собрания первых русских коллекционеров, «египетский стиль» в архитектуре Петербурга и Москвы, египтизирующие вещи на полках столичных антикварных магазинов и неизменно популярные постановки шедевра Верди — «Аиды» в Большом и Мариинке.

Самыми ранними и одновременно самыми ценными памятниками древнеегипетского искусства, попавшими в Россию, стали колоссальные сфинксы Аменхотепа III, стоящие на Университетской набережной в Санкт-Петербурге. Статуи, выполненные выдающимся мастером, некогда находились в заупокойном храме Аменхотепа III в Ком-эль-Хеттан, на западном берегу Нила в Луксоре, где их и нашел в 20-х годах XIX столетия авантюрист и искатель древностей Янис Атанази. «Эти два колосса были некогда частью огромного сооружения, останки которого все еще выступают там и тут из нильского ила, — писал брату 20 июня 1829 года Жан-Франсуа Шампльон, легендарный дешифровщик египетской письменности, посетивший раскоп во время своей поездки по Египту. — Это место открыто исследованиями, отчасти подземными, которые велись беспорядочно, без плана; поблизости найдены более 40 львиноголовых статуй, выполненных из серого гранита, более или менее поврежденных, другие скульптурные фрагменты. Это самая настоящая каме-

поломня статуи, в которой по какому-то непредвиденному случаю они были собраны, словно в священном подвале, в ожидании нового появления на свет всего этого исчезнувшего великолепия. Среди этого дебриса еще и сегодня виден сфинкс из розового гранита, около 20 ступней в длину, прекрасной сохранности и самой прекрасной работы; этот сфинкс, который только что найден для того, чтобы пойти на продажу: бесспорно, это самый нетронутый памятник из всех подобных ему, существующих сегодня». Лишь революция помешала французам вывезти сфинксов из Египта, и в результате многомесячной переписки с русским правительством офицер Андрей Муравьев за 64 тысячи золотых рублей приобрел для Петербурга уникальные памятники, не имеющие аналогов по уровню исполнения.

Грандиозные творения египетских художников прибыли в Северную Пальмиру в мае 1832 года. А задолго до появления «Буэны Сперанцы» с драгоценным грузом в устье Невы был разработан специальный проект, согласно которому сфинксы должны были украсить одну из петербургских набережных. Еще в 1831 году возникла идея построить «великолепную из гранита пристань для судов с украшениями в лучшем греческом вкусе». К счастью, несколько позже предполагавшихся по проекту коней с всадниками было решено заменить уже приобретенными египетскими сфинксами. Отголоски изначального плана сохранились сегодня только в облике бронзовых колонн, дополняющих пристань, которые, тем не менее, благодаря их папирусовидному облику, многими воспринимаются как вполне органичное дополнение к египетской пристани. Член Академии художеств, известный скульптор де Монферан предложил дополнить пристань колоссальной статуей «Бога Озириса, покровителя наук и искусств», причем был готов сам извезти ее из гранита, не уступив древним образцам ни в качестве работы, ни в полировке камня. Сегодня можно только радоваться, что это его весьма сомнительное предложение запоздало. Сооружение пристани началось незадолго до прибытия сфинксов в Петербург, которые потом в результате бесчисленных проволочек почти два года простояли во дворе Академии художеств. Лишь в апреле 1834 года их подняли на высокие постаменты из финского гранита, на которых они стоят и сегодня. Вероятно, в это же время с помощью массивных железных пиронов на их головах были установлены и высокие короны па-схемти. Тогда же первоначальная надпись на их постаментах была заменена на ту, что видна и сегодня, несмотря на сильную эрозию гранита: «Сфинкс из древних Фив в Египте. Перевезен в град Святого Петра в 1832 году».

Набережная Невы, где установлены сфинксы, стала любимым местом прогулок петербуржцев и одним из красивейших мест города, хотя поначалу появление необычных памятников вызывало у горожан шок, обмороки



«Восточный» сфинкс Аменхотепа III на набережной Невы в Санкт-Петербурге. Гранит. XIV в. до н. э.

и страх перед величественными и одновременно пугающими монументами. Вскоре, однако, они стали неотъемлемой частью облика Петербурга; с того времени тема «сфинксов на Неве» появилась в творчестве русских художников. Так, известны полотна М.Воробьева, созданные в 1835 году, — «Вид пристани с египетскими сфинксами днем» (хранится в Санкт-Петербурге в здании дома коменданта Петропавловской крепости) и «Вид пристани с египетскими сфинксами ночью» (хранится в Минске, в Национальной картинной галерее Белоруссии), а также работа Г.Калмыкова «На берегу Невы». Кроме того, сфинксы стали предметом копирования: миниатюрные статуэтки, выполненные из медного сплава в начале XX века, крайне редки даже в специализированных коллекциях и пользуются большим спросом из-за высокого качества их исполнения: на плитах статуэток можно даже разобрать отдельные фрагменты иероглифических надписей.

Сфинксы стали «открытием» Египта для России: удивительное пространство пирамид, царских колоссов, мумий и древней мудрости — все это привлекало лучшие умы просвещенного Петербурга. В 1838—1839 годах, когда в Египте, унося тысячи жизней, свирепствовала чума, в Каире находился известный русский путешественник Авраам Норов, участник войны 1812 года. Рискую смертельно заболеть, Норов перед возвращением на родину все-таки решился побывать не только в Египте, но и в Нубии. Два тома написанных им «Путешествий по Египту и Нубии» — прекрасно изданные книги, считающиеся сегодня весьма значимыми антикварными раритетами. Это не просто путевые заметки ученого, но и настоящая энциклопедия египетской истории и культуры. Норов усердно изучал труды Ж-Ф.Шампольона, дешифровавшего египетскую письменность, без труда разбирал имена египетских царей и некоторые тексты, восхищался древне-египетской культурой и самими древними египтянами, которых называл «исполинским народом». Его записи подкреплены мастерски сделанными с натуры набросками и рисунками.

Маршруты Норова примечательны тем, что все время отклонялись от «обыкновенных путей». Высоко ценя Шампольона и других европейцев за открытия, Норов справедливо осуждал их за уничтожение памятников, которые они изымали с помощью лома и кирки, губили созданное «рафаэлями фараоновыми», с восхищением описывал египетские храмы: «...такое волшебное здание воздвигнуто не иначе, как властью необычайной, народом многочисленным, в память событий важных и предприятий исполинских...»

Из храма в Карнаке Авраам Норов привез колоссальную гранитную статую богини Сехмет, созданную, как и сфинксы, мастерами Аменхотепа III в XIV веке до н.э. В

своим труде Норов упомянул место находки статуи — знаменитый комплекс богини Мут на берегу подковообразного озера Ишеру, хотя и ошибся, идентифицируя статую божества: «Обводной канал, шириною сажени три, доселе наполнен водою; во многих местах сбереглись каменные крыльца, сходившие в канал. Все четыре рамы полуострова были уставлены статуями из черного порфира, изображавшими в настоящий рост сидящую богиню Нейт, с львиною головою... Из всех этих статуй, поверженных и разбитых, я нашла только одну уцелевшую и решился приобрести ее и перевезти на родной север».

Вместе с коллекцией итальянца Кастильоне, которую приобрела Россия, статуя Сехмет (несколько лет простоявшая в Академии художеств) положила начало египетскому собранию Эрмитажа. Известный востоковед XIX века О.Сенковский, который и сам бывал в Египте, первый обратил внимание на значение уникальной коллекции музея и предсказал, что изучение этого собрания «прославит, без сомнения, не одно русское имя». Совсем недавно одна из статуй собрания, происходящая из коллекции герцога М.Лейхтенбергского и считавшаяся изображением птолемеевской царицы Арсиной II, была признана в Лондоне уникальным, не имеющим аналогов скульптурным изображением знаменитой Клеопатры VII.

Профессионалам известно, что подлинные памятники древнеегипетского искусства сегодня на российском рынке крайне редки. Но так было не всегда. Владимир Голенищев, выдающийся отечественный египтолог, в течение трех десятилетий собрал прекрасную коллекцию (сегодня хранится в ГМИИ им. А.С.Пуш-



Статуи богини Сехмет на берегу озера Ишеру. Карнак. XIV в. до н.э.

Статуя богини Сехмет из храма Мут в Карнаке. Гранит. XIV в. до н.э. Санкт-Петербург, Эрмитаж.



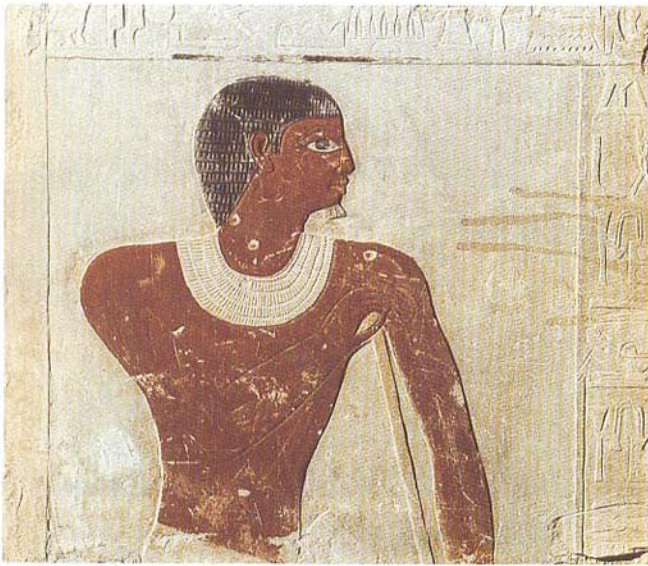
кина). Позже она была продана государству за мизерную сумму. Порой в антикварных лавках столицы попадались превосходные памятники мирового значения, история вывоза которых из Египта, увы, так и осталась загадкой. Борис Тураев, второй великий египтолог России, пересказывал слова Голенищева о том, как он однажды в ненастный осенний день, прогуливаясь по Невскому проспекту, зашел к антиквару и купил свиток папируса с текстом «Гимнов диадем», которые приносились нарастав во время возложения корон на статую бога Себека в одном из храмов Фаюма. Отдельные предметы приобретались на крупных зарубежных аукционах и привозились в Россию. Голенищев-коллекционер отличался не только прекрасное знание предмета, но и отменный вкус, благодаря которому египетская коллекция ГМИИ, несомненно, более значительна с художественной и исторической точек зрения, нежели большая, но очень разнородная коллекция Эрмитажа. Собрание Голенищева, насытившее

в целом более шести тысяч единиц, хранилось в Петербурге на Моховой улице, в доме № 15. Для памятников были заказаны великолепные витрины с зеркальными стеклами, выполненные по последнему слову музейной моды того времени. Примечательно, что коллекция, профессионально экспонированная, была доступна для обозрения всем, кто интересовался прошлым страны фараонов. Увы, когда коллекция попала в Москву, то многие интереснейшие памятники, выставившиеся у Голенищева, на десятилетия стали обитателями запасников. Выставка «Путь к бессмертию», проходившая в ГМИИ в 2002 году, на несколько месяцев представила все богатство египетского собрания музея, которое лишь отчасти отреставрировано и издано. Мало того, экспонаты сопровождалась неверными этикетками, а само собрание мало известно за рубежом. А ведь в собрании есть такие значимые для всего египтологического сообщества памятники, как фрагменты



Коллекция В.Голенищева в Санкт-Петербурге.

На переднем плане — сфинкс Аменхотепа II (XV в. до н.э.), собрание стел разного времени; на полке, среди каноп, — один из забытых шедевров коллекции — золотая статуя Сехмет из Карнака (XIV в. до н.э.).



Рельеф с изображением вельможи Хуйу. Известняк, роспись. XXIII в. до н.э. Из собрания В.Голенищева. Москва, ГМИИ.



Супружеская чета. Известняк. XIV в. до н.э. Из собрания В.Голенищева. Москва, ГМИИ.



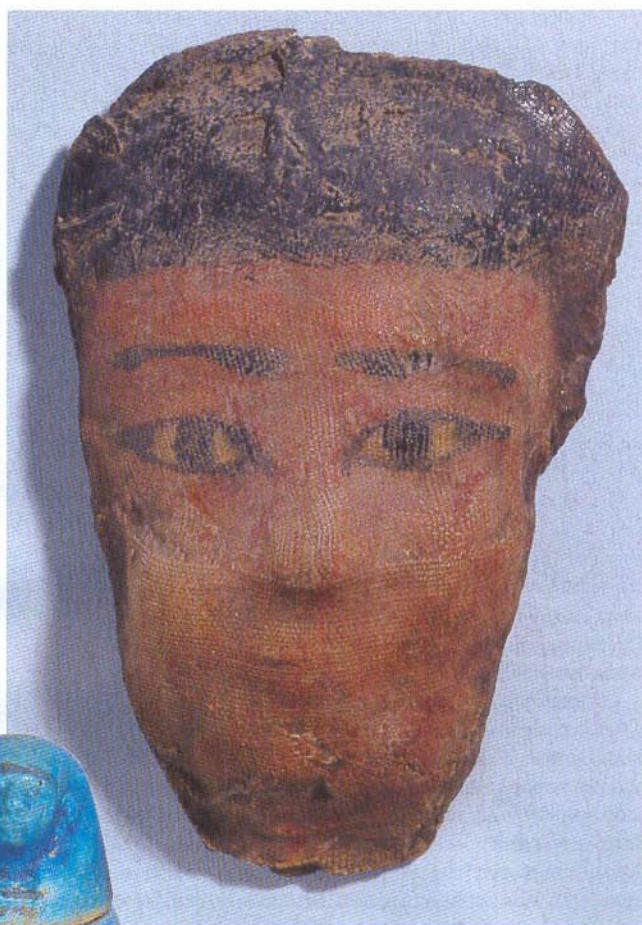
Коллекция В.Голенищева в Санкт-Петербурге, ул. Моховая, 16.

«Текстов пирамид» из гробницы Пепи I, погребальная маска Пепи II, рельефы из храма Рамсеса II в Абидосе, уникальное собрание папирусов, включающее в себя «Путешествие Унуамона» и древнейший прообраз энциклопедии — «Ономастикон Аменемопэ», наконец, голова статуи богини Сехмет из Карнака и лотосы с мумией самого Рамсеса Великого, подаренные Голенищеву выдающимся французским археологом Гастоном Масперо. Эти памятники, в отличие от широко известных статуэток жреца Аменхотепа и его супруги Раннаи, бюста фараона Аменхета III и туалетной ложечки в виде богини Нут с лотосом в руках, известны лишь единицам.

Безусловно, коллекция Голенищева была крупнейшим и ценнейшим египетским собранием своего времени, однако отнюдь не единственным. Прекрасная коллекция памятников древнего искусства, первоначально собранная в Юрьеве (Тарту) при Императорском Юрьевском университете, хранится сегодня в Воронеже; египетские саркофаги, находящиеся сегодня в ужасающем состоянии, есть в Казани; небольшие коллекции были собраны частными коллекционерами, а затем переданы в музеи Иркутска, Перми, Саратова. Известные частные египетские собрания были как в Петербурге (коллекции Б.Тураева и А.Пальникова), так и в Москве (коллекции К.Солдатенкова, князя Н.Юсупова, А.Живаго, Т.Бороздиной-Козьминой). Кроме этих более скромных коллекций были в малоизвестных частных собраниях; именно из них, миновавших музеи, происходят те памятники, которые иногда появляются у российских антикваров. Более молодые коллекции египетских древностей редки, так как с 1983 года Египет официально запретил вывоз предметов старины, установив жесткий пограничный контроль, что отчасти позволило предотвратить неизбежное разрушение многих памятников искусства. Впрочем, как показывает международная антикварная практика, интерес к объектам египетского искусства велик; свидетельствами этого могут быть как ежегодные продажи аукционных домов Sotheby's и Christie's, так и нашумевшее дело антиквара Ф.Шульца из США, осужденного в 2001 году за нелегальный вывоз из Египта уникального скульптурного портрета фараона Аменхотепа III, оцененного им в сумму \$1 200 000.

Российский антикварный рынок практически всегда имеет дело с египетскими предметами из легальных ста-

рых коллекций. Общий художественный уровень предметов, появляющихся на торгах или ежегодном антикварном салоне в Москве, остается достаточно низким. В основном это памятники погребального инвентаря конца II—I тыс. до н.э., среди которых преобладают низкокачественные фаянсовые ушебти и фрагменты саркофагов преимущественно греко-римского времени. Изредка встречаются бронзовые предметы, в основном — мелкая пластика и изображения божеств VIII—VI вв. до н.э. Так как официальный рынок подобного рода памятников незначителен, то зачастую возникают проблемы с квалифицированной атрибуцией, которую в России могут провести лишь единичные специалисты из числа тех египтологов, кто имеет опыт серьезной работы с памятниками, а не является лишь хранителем собрания по долгу службы. Цены на эти памятники порой также не соответствуют качеству предметов, если сравнивать с практикой европейского антикварного рынка. Общий уровень памятников значительно снижается из-за поступления в продажу египтизирующих амулетов, скарабеев и скарабеоидов, а также фигурок богов из греческих колоний Причерноморья, которые значительно хуже египетских как по уровню исполнения, так и по качеству материала. Именно сложность атрибуции и работы по установлению происхождения памятника зачастую мешает появлению на рынке единичного подлинного предмета из старой коллекции, если он один выставлен на продажу, а не перепродан вместе со всей коллекцией предыдущего владельца. Впрочем, исключения все же бывают. Так, на антикварном салоне 2002 года одна из московских галерей представила фрагменты деревянного саркофага неизвестного (X в. до н.э.) с прекрасной полихромной росписью, изображающей духов загробного мира. Два фрагмента, сопоставимые по качеству с современным им саркофагом вельможи Мапуи из собрания Эрмитажа, произвели сенсацию в среде ценителей, которая отчасти даже нашла отклик в прессе.



Погребальная маска. Картонаж, роспись.
II в. до н.э. Москва, частное собрание.



Канопа неизвестного с крышечкой в виде головы
духа Имсети. Фаянс. VII в. до н.э.
Москва, частное собрание.



Амулеты в виде священной соколы Ра (глазурированный стеатит,
XII в. до н.э.), Исида с Хором на руках (фаянс, VII в. до н.э.),
львиноголовой Сехмет (фаянс, VII в. до н.э.).
Москва, частное собрание.



Ушебти. Глина, фаянс.
XII—XI вв. до н.э.
Москва, частное собрание.

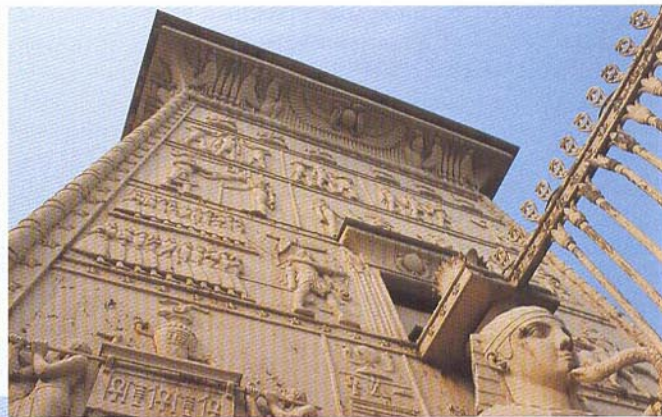


Статуэтки бога Анубиса
Хонсуахереду и Беса —
охранителя домашнего очага.
Фаянс. VII—VI вв. до н.э.
Москва, частное собрание.

Известны и печальные случаи, когда солидные столичные салоны выставляли на продажу современные имитации египетских памятников, не усомнившись в их аутентичности. Особенно часто это происходит с ушебти — погребальными статуэтками, выполненными из различных материалов, очень часто — из сине-голубого фаянса. Впрочем, если в России при случайном обнаружении подделки памятник просто тихо снимается с витрины, то высокие цены и спрос на древнеегипетское искусство в Европе порождают антикварные скандалы: так, в 2003 году была признана фальшивой знаменитая скульптурная голова Тутанхамона из голубого стекла, приобретенная в 1923 году Лувром и многие годы считавшаяся одним из шедевров египетской экспозиции музея. Не менее громким оказалось и недавнее дело о «стальном Сенусерте», в котором неверную атрибуцию фальшивой статуи, приписывавшейся фараону XII династии, выставленной на торги и приобретенной частным лицом, опять же дали сорудники парижской «сокровищницы искусств».

Подлинные произведения древнеегипетского искусства, меж тем, — это лишь элитная и, соответственно, малая доля в общем объеме предметов, связанных с Египтом, которые встречаются в отечественном антикварном пространстве. «Египтомания», которая процветает сегодня в России так же, как и в XIX веке, представлена египетскими мотивами в фарфоре, стекле и металле, полотнах многих отечественных мастеров и, наконец, в филокартии.

Конечно же, самый известный и роскошный образец рожденного наполеоновскими художниками стиля «Retour d'Égypte», хранящийся в России, — это знаменитый «Египетский сервиз» Севрского фарфора, преподнесенный от имени Бонапарта императору Александру I при подписании Тильзитского мира. Судя по описи 1808 года, он насчитывал 136 различных предметов и роскошное настольное украшение, состоящее из тринадцати миниатюрных моделей фрагментов храмовых комплексов в Дендере, Эсне и на острове Филе. Декорировка сервиза была выполнена на основе работ Доменика Вивана Денона — рисовальщика экспедиции Наполеона в Египте, вошедших в знаменитое издание «Описание Египта», вызвавшее в Европе «египетский восторг». Сочетание архитектурных форм, золота, матовой белизны и насыщенного кобальта, имитирующего любимый египетскими мастерами лазурит, делают египетский сервиз не просто парадным, но торжественным, с особым, присущим только Египту и египтизирующему ампиру, ритмом сочетания изображений и орнамента. Формы предметов сервировки стола многочисленны и уникальны, созданы на основе египетских оригиналов и не имеют аналогов. Так, коллекция блюд украшена изображениями созвездий со знаменитого дендерского зодиака и панорамными видами храмовой архитектуры, конфитюрницы выполнены в форме царских корон «дешрет», увенчанных головами фараонов.



Герма и фрагмент пилона Египетских ворот в Царском Селе. 1827—1832 г.



Формы сахарницы напоминают священные жертвенные сосуды «ну», дополненные головами священных гусей и львиными лапами, монументальные мороженицы — как каноны, египетские сосуды для внутренностей, изъятые при бальзамировании, украшены массивными стилизованными уреями — змеями, священными символами царской власти. Роспись предметов сервиза, выполненная в технике гризайль, приписывается, как отмечает Е.Ерицян, кисти ведущего художника Севрской мануфактуры Жака-Франсуа Свебаха. В целом поразительный сервиз стал хроникой египетского похода Наполеона, а если смотреть несколько шире, то и самого знакомства Европы с Египтом.

Стилистика ранних французских зарисовок Египта и «Описания Египта», хорошо узнаваемая при сравнении с подлинными египетскими памятниками, объединяет «Египетский сервиз» Наполеона с некоторыми другими египтизирующими памятниками России. Во-первых, это знаменитые Египетские, или Кузьминские, ворота в Царском Селе, возведенные за пять лет (1827—1832) по проекту английского архитектора Адама Менеласа. Своей формой и отделкой они восходят, судя по всему, к колоссальному пилому храма бога Хора в Эдфу, построенному в греко-римское время. Украшающие их рельефы и ряды псевдоиероглифов выполнены известным скульптором В.Демут-Малиновским в 1829 году; под его же руководством были созданы прилегающие к пилонам гермы, увенчанные египетскими головными уборами. Несмотря на очевидную стилизацию, в рельефах угадываются батальные сцены из храма в Карнаке, например, батальные сцены Сети I на внешней стороне северной стены гипостильного зала, знаменитые арфисты из гробницы фараона Рамсеса III в Долине царей, фризы с изображением священных соколов и крокодилов из комплекса в Ком Омбо, рельефы многих других египетских храмов и гробниц. Египетские ворота стали обрамлением триумфального въезда в Царское Село; своей монументальностью и гармонией они восхищают и сегодня.

Стиль «Возвращение из Египта» прослеживается и в

очень редких, но все же встречающихся в частных собраниях предметах мелкой египтизирующей пластики, которая была изысканным и нечастым элементом усадебной декорации. Эти предметы, среди которых передки сфинксы, как символическое отражение образа Египта в русском интерьере, отличаются «античными» лицами, сильной стилизацией собственно египетской символики — то есть головных уборов немес, змеи-уреев на лбу, которые зачастую превращаются либо в «декоративные выступы» на короне, либо в элементы растительной декорировки скульптуры. Известно, что во второй половине XIX века лучшие образцы французских изделий такого рода копировались в Петербурге, отливались из бронзы и, в заключение, покрывались слоем позолоты. Ценность этих предметов весьма различна и, несмотря на общую историко-художественную значимость, определяется, прежде всего, точным отображением именно деталей собственно египетской символики изображения.

Египет вновь ярко и самобытно вернулся в умы российских художников и литераторов на рубеже XIX—XX



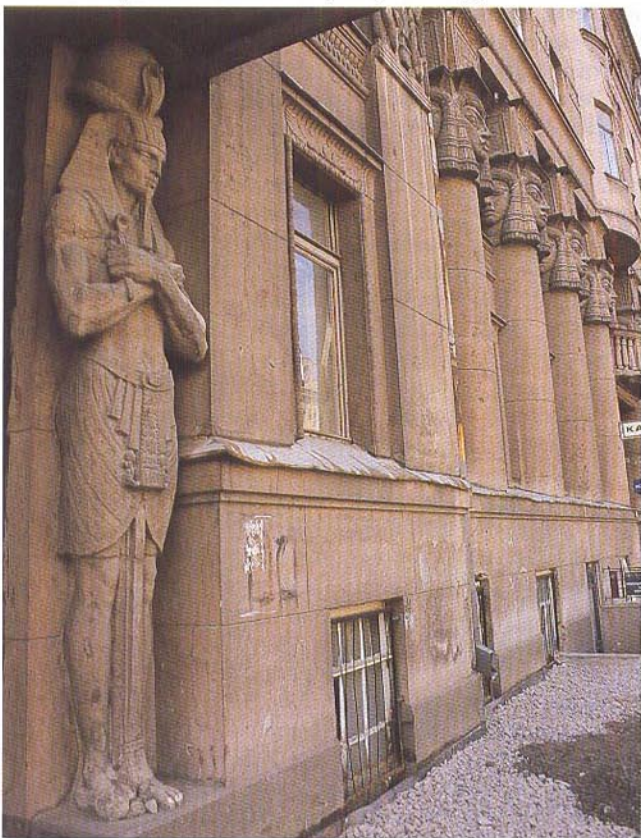
Декоративный сфинкс стиля «Retour d'Egypte». Бронза, золочение. Россия, мастерская Вишневецкого. XIX век. Москва, частное собрание.

Модель сфинкса Аменхотепа III на набережной в Петербурге. Медный сплав. XX век. Москва, частное собрание.

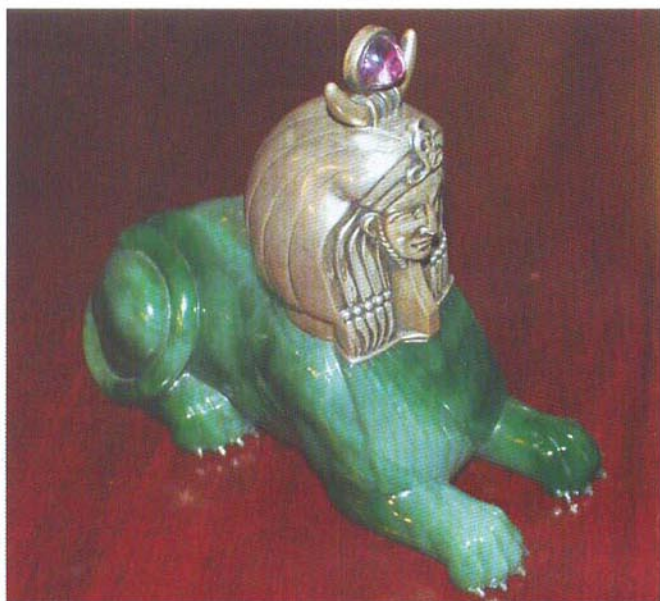


веков, отдельными элементами оказал серьезное влияние на творчество поэтов Серебряного века и искусство модерна. В 1911—1913 годах по проекту архитектора Сонгайлова в Петербурге, на Захарьевской улице, был сооружен доходный дом купчихи Нежинской, более известный сегодня как «Египетский дом». Фасад здания отчасти напоминает парадный вход в храм богини Хатхор в Дендере. Ликами небесной богини любви, повелительницы четырех сторон света, украшены капители колонн. Сами колонны — это каменные подобия систров, музыкальных инструментов, подобных трепоткам, звучание которых, согласно текстам храма, призвано возродить вселенную. Лица богинь на капителях довольно сильно отличаются от египетских оригиналов и скорее напоминают отдельные скульптурные портреты финикийского искусства. Однако в целом архитектурный замысел дома превосходен. В центре фасада расположена арка, через которую есть проход во внутренний двор. Изящная решетка, некогда закрывавшая арку и практически уничтоженная, была выполнена в виде стеблей лотосов, над которыми возносится крылатый солнечный диск. Массивный фасад фланкирован двумя подъездами, у дверей которых стоят колоссальные царские пилястры. Эти памятники, пожалуй, — лучшие имитации египетских скульптур в Петербурге, несмотря на чуждую египетской культуре жесткость в моделировке царственных лиц. На их головах — клафты, украшенные рогами священных оводов, уреями, символизирующими верховную власть, и солнечными дисками. Верхняя часть фасада декорирована балконами с пальмовидными полуколоннами, многочисленными рельефами светского и сакрального содержания, порой очень искусно выполненными.

Внутренний облик подъездов дома сильно различается. Если левый подъезд очень скромный, без египетской декорировки, то внутренняя часть правого подъезда подобна египетскому храму — с двумя величественными колоннами, рельефами на стенах и постаментами, предназначенными для двух сфинксов, которые, увы, не сохранились.

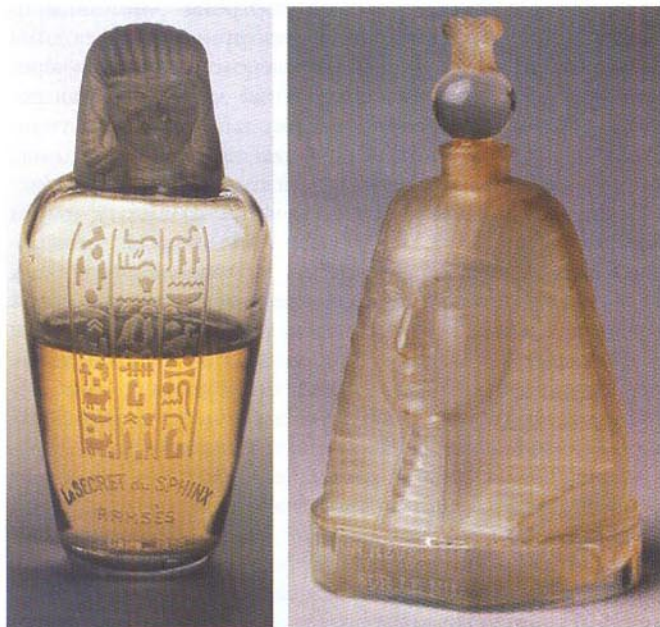


Фасад «Египетского дома» на Захарьевской улице. Санкт-Петербург. 1911—1913 гг.



Сфинкс. Мастерская Карла Фаберже. Серебро, нефрит, аметист. 1910—1912 гг. Москва, частное собрание.

Проявления Египта в эпоху модерна очень разнообразны. Наряду с фасадом и интерьерами дома на Захарьевской улице и хаторическими капителями, встречающимися на фасадах некоторых московских особняков, творениями художников долины Нила были вдохновлены удивительные памятники прикладного искусства начала XX века, среди которых особое место, пожалуй, занимает сфинкс работы мастерской Карла Фаберже (1910—1912). Миниатюрный шедевр выполнен из нефрита, голова и убор сфинкса, а также его когти — из серебра; пропорции предмета сильно отличаются от египетских, одна-



Флаконы для духов «Секрет сфинкса» (1917 г.) и «Мечта на Ниле» (1919 г.). Стекло. Франция, Баккара.

ко в уборе присутствуют стилизованные элементы царской иконографии — парадный головной убор-платок немес с большим уреем на абу и маальми, расположенными в ряд, на концах платка, ниспадающих на грудь. Немес увенчан стилизованными рогами, меж которых находится солнечный диск, инкрустированный прекрасным аметистом. Памятник особенно хорош насыщенным сочетанием цветов — зелени нефрита, глубокой гаммой сиреневого аметиста, стальной белизной серебра; лицо сфинкса условно, но восходит к Египту больше, нежели сфинксы XIX века.

Менее изысканны, но тоже очень интересны работы французских художников из стекла, создавших на заводе Баккара флаконы для духов «Секрет сфинкса» и «Мечта на Ниле». Первый, выполненный в 1917 году, формой имитирует канопу — сосуд для внутренностей умершего, с крышечкой в виде человеческой головы духа Имсети; на тулове флакона имеются псевдоиероглифические надписи, построенные, однако, по тому принципу, который действительно встречается на канопах VIII—VII веков до н.э. Второй флакон (1919) менее интересен по форме — это объемная голова фараона, опять же в платке-немесе, с трапециевидной накладной бородой; пробкой служит стилизованная церемониальная корона атеф — солнечный шар (в древности — диск), украшенный двумя маленькими страусиными перьями. Эти интересные предметы отражают новую волну египтомании в Европе, вызванную эпохой великих археологических открытий, переводом шедевров древней словесности, работами видных египтологов, заставлявшими многих стремиться увидеть Египет собственными глазами.

Тема древней земли фараонов появляется теперь и в полотнах выдающихся отечественных живописцев, причем в двух аспектах: как историческая реконструкция и стилизация, воплотившаяся в полотнах С.Бакаловича, и ощущение и восприятие современного Египта, с его разбитыми и полуогребенными в песке храмами, синевой Нила и зеленью пальм в полотнах В. Поленова.

Если у Бакаловича в работах «Моления Кхонсу» (1904) и «Амент, великая жрица Хатор, выходящая из святая святых после моления богине» (1906) заметно желание увидеть древний Египет, с его храмами, белоснежными одеяниями жрецов, арфистками и хором, в облаках воскуренных благовоний ожидающими восхода светила, то Поленов, напротив, видит Египет как святыню прошлого — разбитую, искаленную, но живую — через идеал искусства. Его храмы, будь то Эдфу или комплекс Исида на острове Филе, полны какого-то внутреннего очарования и предчувствия импрессионизма. Эти полотна, вдохновленные величием и изяществом памятников Египта, кажутся сегодня современными и заставляют каждого остановиться, поразмышлять.

Наверное, в этой вечной молодости и совершенстве образов кроется самая важная тайна земли фараонов, которая манит нас к себе так же, как и наших предков, а дав прикоснуться к глубине и красоте своей культуры, заставляет вновь и вновь возвращаться на берега Нила.

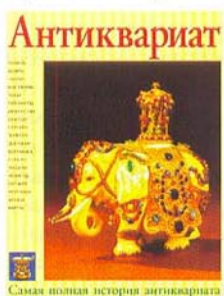
**Виктор СОЛКИН,
Анастасия ДЕГТЯРЕВА**

Иллюстрации предоставлены авторами.



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

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



Х. Маллалью.
Антиквариат. Самая полная история антиквариата.

Формат 220x280мм, 640 с., более 800 иллюстраций. 950 руб.
В альбоме подробно рассказывается о старинном оружии, коврах, посуде, мебели, картах и других ценных предметах.



Уральский фотокаталог советской фалеристики. Часть 2.
Екатеринбург, 2003 г., 120 с., 400 руб.

Основной материал данной части каталога посвящен дальнейшему развитию советской наградной системы в 1930—1940-е годы.



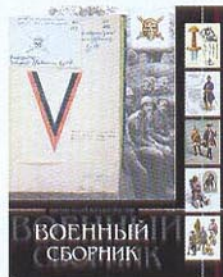
А.И. Вилков. **Призовые часы в Российской Императорской Армии.**
2004 г. 112 с., ил. 650 руб.

В книге рассказывается о широко известной, но малоизученной традиции награждения солдат Российской Императорской Армии призовыми часами за успехи в овладении воинскими дисциплинами. Книга содержит наиболее полную информацию по данной теме.



Русские портреты XVIII и XIX веков.
В пяти томах + указатели.
Каждый том в коробке,
2002 г., 5600 руб.

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



Военный сборник.
Статьи и публикации по российской военной истории до 1917 г.

2004 г. 126 с. ил.
Суперобложка. 700 руб.
Военно-исторический альманах, в основу которого легли, по большей части, неопубликованные архивные документы.



Д.И. Петерс.
Наградные медали России второй половины XVIII столетия.

2004 г. 272 с., ил. 500 руб.
Книга рассказывает об истории учреждения наградных медалей Российской империи второй половины XVIII столетия (1760—1800). Справочник является первым систематическим, основанным на документальных источниках научным описанием наградных (предназначенных для ношения) медалей России периода правления императриц Елизаветы Петровны, Екатерины II и императора Павла I.



С.Б. Патрикеев, А.Д. Бойнович.
Нагрудные знаки России/ Badges of Russia.

Москва—Петербург, двухтомник. 9603 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, гренадерских 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 руб.
Третья часть каталога о советской фалеристике посвящена знакам ГТО, значкам «Ворошиловский стрелок», значкам ПВХО и ПВО, а также значкам и почетным знакам общества Красного Креста. Это первая в отечественной фалеристике попытка дать полный свод значков оборонных обществ СССР с 1925 по 1981 год, включая разновидности и крайне редкие знаки. Фотокаталог снабжен специальными таблицами, описывающими каждый знак. Впервые представлены реальные цены внутреннего рынка на эти знаки.



Боевые награды Германии 1933—1945.

2002 г., 160 с., 350 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.

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

Жетоны русской армии

Жетоны полков и военно-учебных заведений российской армии — не только памятники военной истории, но и произведения ювелирного искусства.

В начале XX века стали создаваться полковые музеи. Офицеры активно собирали и бережно хранили памятники истории. Это были значительные собрания уникальных произведений искусства, науки и техники. Особый интерес представляют жетоны, изготовленные из золота и серебра.

2 ноября 1884 года в стенах офицерского собрания лейб-гвардии Измайловского полка состоялся первый литературный вечер. Собравшись в следующий раз 9 ноября 1884 года, офицеры придумали этим вечерам название — «Измайловский досуг». Они разработали положение о «Досуге», согласно которому целью их встреч стало: «а) доставить участникам возможность знакомить товарищей со своими трудами и с произведениями различных отечественных и иностранных деятелей на поприще науки и искусства; б) поощрять участников к развитию их даро-

ваний; в) соединять приятное препровождение свободного от службы времени с пользою; г) сплотить воедино полковую семью посредством обмена мыслей и мнений». Руководил вечерами комитет, избранный из числа офицеров полка.

По просьбе офицеров великий князь Константин Константинович принял на себя обязанности бессменного председателя этого комитета. Позднее подсчитали, что за десять лет состоялось 125 «Досугов», на которых было исполнено 758 номеров.

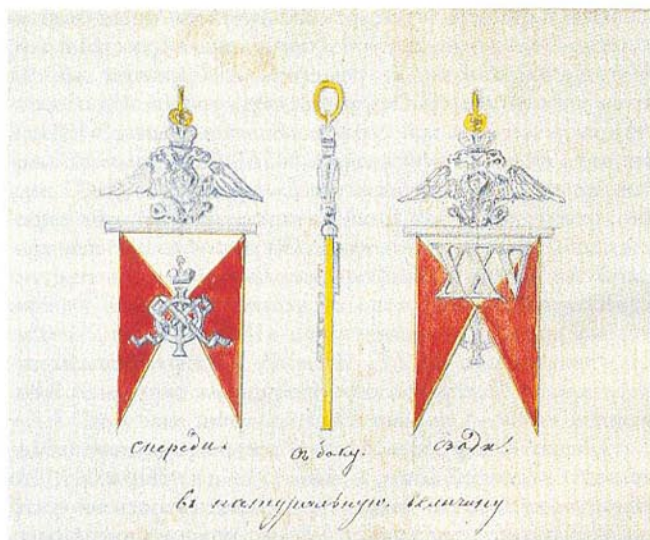
В память о возникновении «Измайловского досуга» был разработан эскиз жетона, утвержденный главнокомандующим войсками Гвардии и Санкт-Петербургского военного округа великим князем Владимиром Александровичем 25 мая 1891 года. Жетон стал полковым, его носили все офицеры. Один из сохранившихся жетонов изготовлен



*Жетон л.-в. Измайловского полка «Измайловский досуг».
Золото, эмаль. Лицевая и оборотная стороны.*



*Жетон в память 100-летия л.-в. Драгунского полка.
Принадлежал штаб-ротмистру М.Е.Ковалевскому. Серебро.
Лицевая и оборотная стороны. 1914 г.*



Офицерский жетон л.-гв. Кавалергардского полка в память 25-летия шефства Ее Величества императрицы Марии Федоровны. Лицевая и оборотная стороны. Акварель, бумага. 1906 г.

из золота. На лицевой стороне, в центре, на белой эмали — накладные изображения меча и обвитой цветами лиры. По окружности, по красной эмали, золотом написано «Измайловский Досугъ 1884». На оборотной стороне, в центре, — круглая розетка, покрытая красной прозрачной эмалью. Золотая поверхность под нею идеально гильюширована. В центре, в две строки, — имя владельца: «Константинъ» и дата «1884». Вокруг, по белой эмали, золотом — девиз вечеров: «Во имя доблести добра и красоты». На двух маленьких колечках, которыми цепочка прикрепляется к верхнему свернутому из золотой проволоки кольцу жетона, проставлены клейма: 56, АК. Диаметр жетона — 28,2 мм, высота с ушком — 33 мм, гурт — 3,5 мм.

Полковая историография гласит: «В 1814 году, в память окончания войны 1812, 1813 и 1814 годов и занятия с бою столицы Франции, создавая живой памятник доблести русской армии, император Александр Благословенный велел сформировать в г. Версале Конно-Егерский полк из офицеров и нижних чинов, наиболее отличившихся в Отечественной войне». В 1833 году Николай I переименовал полк в лейб-гвардии Драгунский. К 100-летию юбилею полка был разработан жетон, по поводу утверждения которого возникли некоторые «пререкания». Высочайше воспрещались знаки в память о военных событиях. Поэтому, например, в 1913 году в очередной раз отклонили ходатайство лейб-гвардии Казачьего полка об учреждении жетона в честь 100-летия Лейпцигского

боя. Почти одновременно с ним лейб-гвардии Драгунский полк представил на утверждение свой юбилейный жетон с надписью «... В память взятия Парижа...» Полку рекомендовали изменить форму жетона-медали и уменьшить его размер с 1 до 3/4 дюйма (с 25,4 мм до 19,03 мм), но просьбу не отклонили. 11 января 1914 года Николай II утвердил прошение, поскольку это был жетон в честь 100-летия полка, а надпись «В память взятия Парижа» относилась к истории его возникновения. (По другим данным, жетон был высочайше утвержден 6 января 1914 года по докладу шефа полка — великой княгини Марии Павловны.) Сохранившиеся серебряные офицерские и светло-бронзовые солдатские жетоны говорят о том, что форму их офицеры полка оставили неизменной, а размер увеличили.

Жетон — круглой формы, из матового серебра, с ободком. Диаметр — 28,5 мм, высота с ушком — 33,5 мм. Клейм нет. На лицевой стороне, сверху, — Всевидящее Око, сияние от которого расходится на всю площадь круга. В середине — рельефное шейное изображение Александра I с венком на голове. На оборотной стороне, в венке из двух лавровых ветвей, перевитых внизу лентой, — надпись в шесть строк: «Л.гв. Конно-Егерскій в память взятия Парижа л.гв. Драгунскій п. 1814—1914». По гурту двух серебряных жетонов выправировано имя одного владельца: «шт. ротм. М.Е.Ковалевскій». Солдатские и офицерские жетоны одинаковы по размеру, но на гурте солдатских надписей, конечно, нет.

Господа офицеры изготавливали жетоны за свой счет. Далеко не все делали это для нижних чинов своего полка. И все же офицеры лейб-гвардии Драгунского полка были не единственные, кто озаботился изготовлением жетонов для своих подчиненных.

2 марта 1906 года был высочайше утвержден жетон лейб-гвардии Кавалергардского полка в честь 25-летия шефства над ним императрицы Марии Федоровны. Сохранился рисунок офицерского жетона в виде красно-белого



Солдатский жетон л.-гв. Кавалергардского полка в память 25-летия шефства над ним императрицы Марии Федоровны. Серебро. Лицевая и оборотная стороны. 1906 г.

Солдатский жетон л.-гв. Кирасирского Ее Величества полка в память 25-летия шефства над ним императрицы Марии Федоровны. Позолоченное серебро. Обратная сторона.



Жетон Сводно-Гвардейского батальона в память его 25-летия. Серебро. 1906 г. Лицевая и оборотная стороны.



Жетон 3-го и 4-го железнодорожных батальонов в память открытия Луцкой военной железной дороги. Серебро, эмаль. 1891 г. Лицевая сторона.

Свидетельство на право ношения жетона, выпущенного в память открытия Луцкой военной железной дороги. Типография «В. Дрессонъ и К». СПб. 1891 г. Бумага. 35x22 см.



Юбилейный жетон л.-в. Егерского полка. Художник Н.Бунина. Лицевая и оборотная стороны. Выполнен в масштабе 7/5 натуральной величины. Аquarelle, бумага. 1896 г.



Жетон л.-в. Егерского полка. Принадлежал В.Р.Вальтеру. Золото, серебро, эмаль. Начало XX в. Лицевая сторона.

полкового флюгера и солдатский жетон, изготовленный из серебра. Жетон — круглой формы, диаметром 24,5 мм. На лицевой стороне — рельефное изображение вензеля императрицы Марии Федоровны под короной. На оборотной стороне — в три строки юбилейные даты: «1881/2 марта/1906». На ушке клейма: 84, AP, AN. Подобный жетон в честь 25-летия шефства императрицы в 1907 году был утвержден и для нижних чинов лейб-гвардии Кирасирского Ее Величества полка. Он почти аналогичен солдатскому жетону кавалергардов, отличается лишь тем, что серебро позолочено, а на оборотной стороне — в три строки другие юбилейные даты: «1880/ 31 мая/ 1905». На ушке клейма: 84, AP, AN. «AP» — это инициалы управляющего Петербургским пробирным округом А.В.Романова. «AN» — клеймо А.Ф.Холминга.

Плакат «Нагрудные знаки и жетоны гвардии» (издательство «Военное дело», С.-Пб, 1913 г.) утверждает, что офицеры и солдаты Сводно-Гвардейского батальона носили одинаковые серебряные жетоны, учрежденные в честь 25-летия этого батальона. Жетон — круглой формы, диаметром 26 мм. На лицевой стороне — шейные профильные изображения императоров Александра III и Николая II. На оборотной стороне — надпись в три строки: «Сводно Гвардейский батальонъ». Ниже — две даты, разделенные лавровой веточкой: «1881 1906». В обресе шеи, на лицевой стороне, — клеймо «AG» — Авраам Аверинович Грилихес (1849—1912). На ушке клейма: 84, AP, AK.

Как правило, жетоны русской армии создавались в честь юбилеев самих воинских частей или шефства над ними высочайших особ, но случались и редкие исключения.

В 1891 году 3-й и 4-й железнодорожные батальоны получили жетон «В память открытия Луцкой военной железной дороги». В свидетельстве на право его ношения, высочайше утвержденном 16 июля 1891 года, особо подчеркивалось, что жетон этот не является принадлежностью формы одежды, а значит, открыто его носить нельзя. Жетон — серебряный, представляет собой срез железнодорожного рельса с двумя накладными перекрещенными погонями красной эмали с золотым кантом. На погонах надписи: «3Ж», «4Ж». Вверху — дата открытия дороги: 18 ²⁷/_{VIII} 90.

Внизу выгравировано: «Луцкая ветвь». Жетон увенчан позолоченной императорской короной с колымом. К сожалению, клеймо на кольце стерто и не читается. Размер жетона 40x24 мм.

Подлинные, изготовленные в металле жетоны не всегда точно соответствуют рисункам, которые были представлены на высочайшее утверждение. На акварельном рисунке Н.Бунина юбилейный жетон лейб-гвардии Егерского полка выполнен в виде восьмиугольной пластины с ушком и колымом для ношения на цепочке. По углам диаметр пластины 30 мм. Жетон начала XX века, принадлежавший В.Р.Вальтеру, несколько отличается от официального изображения. Он тоже выполнен из золота. Его диаметр по углам пластины — 21,3 мм. На лицевой стороне под короной — накладные переплетенные вензеля Павла I и Николая II. Внизу надпись: «1796 А.Г.Е.П. 1896». На оборотной стороне, как и положено, — накладной серебряный Кузьмский крест. На верхней грани — след от спиленного и тщательно заполированного ушка, на нижней

выгравирован номер — 907. Справа и слева припаяны золотые ушки для пришивания его к одежде. Клейм нет.

Все жетоны Михайловского артиллерийского училища отличаются друг от друга. Конструктору пулеметного станка А.А.Соколову принадлежал серебряный жетон диаметром 22 мм, высотой 32 мм. Он выполнен в виде дульного среза орудия, украшен сверху золотым лавровым венком, перевязанным бантом синей эмали. Внизу по окружности надпись: «М. Артиллерийское уч.». В углубленной розетке — дата основания училища: «1820» и накладная буква «М» (в память основателя, великого князя Михаила Павловича). Жетон увенчан позолоченной императорской короной. На оборотной стороне — рельефные перекрещенные пушки и горящая граната. Вверху выгравировано «А.А.Соколов», внизу — годы учебы: «87—90». С оборотной стороны короны клейма: 84, герб Санкт-Петербурга и АН (Неволайнен); на кольце — герб Петербурга. На оборотной стороне жетона полковника И.Г.Федорова (брата знаменитого конструктора) — другие годы учебы: 1885—1888. Его диаметр — 21 мм, высота — 29,5 мм. Клейм нет. Кроме верхнего кольца для ношения на цепочке у жетона внизу есть кольцо, к которому прикреплен уменьшенный знак об окончании Михайловской артиллерийской академии. Возможно, оба знака были заказаны владельцем после окончания им академии в 1903 году. Самый красивый жетон заказали преподаватели училища для своего коллеги — генерала М.М.Поморцева. Он изготовлен из золота, диаметром 23 мм, высотой 35,5 мм; гурт — 3,5 мм. На оборотной стороне выгравировано: «Михаилу Михайловичу Поморцеву 1885—1907» (годы его преподавания в училище). По гурту надпись: «Отъ сослуживцевъ Мих. Арт.Уч.». На кольце — клейма: 56, Э.К, женская головка влево АР.

Сохранившиеся предметы из музея лейб-гвардии Кексгольмского полка свидетельствуют о том, что офицеры-кексгольмцы не просто любили и берегли свой музей, они его поистине лелеяли. Решением общего собрания они на шесть лет освободили от служебных обязанностей самого способного к историческим исследованиям офицера, поручив ему создание полкового музея. Этим офицером оказался Борис Викторович Адамович. Созданный им музей полка состоял из одиннадцати отделов. Четвертый отдел назывался «Личные знаки отаичий, Высочайшие подарки, медали, жетоны, рубли, кружки и прочие предметы, изготовленные в воспоминание различных событий». Там были жетоны с крохотными бумажными этикетками. Они обозначали номер отдела, в котором хранился жетон, и порядковый номер, под которым он в этом отделе был записан. Хвала заботливым хранителям музея капитану Б.В.Адамовичу и его помощнику штабс-капитану Д.А. Хилинскому. Наклеенные ими бирочки и сегодня помогают изучать неизвестные экспонаты.

Главным жетоном полка был, безусловно, золотой с эмалью герб полка. Жетон в виде герба, пожалованного полку императрицей Анной Иоанновной (1730), был разработан офицерами в 1897 году и 11 апреля того же года утвержден великим князем Владимиром Александровичем. Впервые жетоны были выданы господам офицерам 28 декабря 1898 года во время торжественного обеда в честь 50-летия шефства над полком императора австрийского



Жетоны Михайловского артиллерийского училища.

1. Принадлежал А.А.Соколову. Серебро, эмаль. 1890 г. Лицевая сторона.
2. Принадлежал И.Г.Федорову. Серебро, эмаль. Соединен с уменьшенным знаком об окончании Михайловской артиллерийской академии. Лицевая сторона.
3. Принадлежал А.А.Поморцеву. Золото, эмаль. 1907 г. Обратная сторона.



Поручик л.-зв. Кексгольмского полка Верцинский. Военное образование получил в Первом кадетском корпусе, Первом военном Павловском училище, затем — Николаевской академии Генерального штаба. На груди — золотой герб-жетон полка. Фото 1897 г.



Герб-жетоны л.-зв. Кексгольмского полка. Предлагались всем дамам при букетах во время балов в офицерском собрании в Варшавской цитадели. Серебро. Конец XIX — начало XX в.



Жетон в память 150-летия Кексгольмского императора Австрийского полка. Золото. 1860 г. Лицевая и оборотная стороны.



Жетон в память 175-летия Кексгольмского полка и 50-летия наименования его «Гренадерским Императора Франца I». Серебро, эмаль. 1885 г. Лицевая сторона.

Франца-Иосифа I (внука первого шефа полка Франца I). Жетон представляет собой золотой щит с эмалевым изображением красных ворот на зеленом острове. На оборотной стороне — вензель Петра I. В полку было 70 жетонов, согласно числу офицеров по штату полка. Выше вензеля гравировался номер — от 4-го до 73-го. Первые три жетона в день святой Пасхи 1897 года были поднесены Николаю II, Францу-Иосифу I и великому князю Владимиру Александровичу. Командир полка носил жетон под номером четыре. Жетоны были достоянием общества офицеров полка. При переходе в другую часть или увольнении, их сдавали старшему офицеру полка. Важнейшая особенность этих жетонов — каждый из них имел имя собственное. На оборотной стороне, под вензелем Петра I, ставилось название одного из 70 сражений, в котором участвовал полк. В полку вели специальную «Книгу гербов». Каждый офицер собственноручно вписывал в нее свою фамилию, дату получения и сдачи герба-жетона, например: «Герб № 9. Берлин. Получил 30 ноября 1897 г. П.А. Гарпе. Сдал 16 авг. 1899 г.». В полку существовали гербы-жетоны второго типа. В знак уважения и памяти о совместной службе офицерское собрание заказывало для подарка уходящим из полка офицерам золотой герб-жетон. В этом случае у него не было ни номера, ни имени собственного. На оборотной стороне гравировали лишь фамилию офицера и даты его службы в полку. Эти сведения записывали в специальную «Книгу жетонов». В музее полка хранился всего один образцовый экземпляр золотого герба-жетона работы одного из мастеров, соревновавшихся за

получение заказа на 70 жетонов в 1898 году. Были и другие гербы-жетоны — небольшие, изготовленные из серебра. Поначалу они вызывали удивление: чему они могли быть посвящены и для кого заказаны? К одному, например, привязан шелковый бантик желто-голубого цвета. Его размер — 23x14,8 мм. Второй отличается размером (27,3x18,8 мм) и наличием на оборотной стороне выгравированной даты: 18 $\frac{4}{11}$ 94.

Опись полкового музея подсказала ответ: «Жетон бала в офицерском собрании в Варшавской цитадели. Дар капитана С.С.Никитина. Жетон в виде полкового герба предполагался всем дамам при букетах». Дата бала указана на оборотной стороне. Офицеры-кексгольмцы позволяли себе заказывать «дамские бальные» серебряные гербы-жетоны и делали это неоднократно. Встречаются, например, такие же жетоны последнего бала в офицерском собрании в Варшавской цитадели 21 января 1896 года.

Известен жетон «В память 150-летия Кексгольмского императора Австрийского полка» в футляре из темно-вишневой кожи. На внутренней стороне футляра оттиск: «К.Гань Придворный ювелирь. С. Петербург Невский пр.26.». Жетон — золотой, овальной формы. Его размер — 27,5x21,0 мм. Клейм нет.

С одной стороны, под короной, помещена дата создания полка — «1710». Надписи — сверху и внизу: «Князя Барятинского», «Основан: Полк». С другой стороны — юбилейная дата: «1860» под короной и надписи: «Император. Австрийс.», «29 июня. 150. Юбилей». Этот жетон в 1905 году подарил полковому музею генерал-лейтенант П.П.Логгинов. Раньше он принадлежал его брату — А.П.Логгинову. Б.В.Адамович написал о нем: «До поступления в музей настоящего экземпляра об этом юбилейном жетоне в полку не было никаких сведений и найти какие бы то ни было указания на его учреждение не удалось».

Спустя 25 лет полк праздновал 175-летие со дня своего формирования и 50-летие наименования полка «Гренадерским Императора Франца I». 29 июня 1885 года, в день святых Петра и Павла, состоялся полковой праздник. От шефа полка Франца-Иосифа I пришла поздравительная телеграмма. Ему передали жетон, установленный в честь двойного юбилея. Жетон — серебряный, в форме шестигранника, диаметром 31 мм. На лицевой стороне — три геральдических щитка под коронами. Слева сверху — щит, покрытый красной эмалью, с вензелем Петра I, вокруг него — год основания полка: «1710». Справа сверху — щит голубой эмали с вензелем императора австрийского Франца I. В 1814 году Александр I, как писали в полку, «желая оказать почет союзнику, назначил его шефом Кексгольмского

Франца-Иосифа I (внука первого шефа полка Франца I). Жетон представляет собой золотой щит с эмалевым изображением красных ворот на зеленом острове. На оборотной стороне — вензель Петра I. В полку было 70 жетонов, согласно числу офицеров по штату полка. Выше вензеля гравировался номер — от 4-го до 73-го. Первые три жетона в день святой Пасхи 1897 года были поднесены Николаю II, Францу-Иосифу I и великому князю Владимиру Александровичу. Командир полка носил жетон под номером четыре. Жетоны были достоянием общества офицеров полка. При переходе в другую часть или увольнении, их сдавали старшему офицеру полка. Важнейшая особенность этих жетонов — каждый из них имел имя собственное. На оборотной стороне, под вензелем Петра I, ставилось название одного из 70 сражений, в котором участвовал полк. В полку вели специальную «Книгу гербов». Каждый офицер собственноручно вписывал в нее свою фамилию, дату получения и сдачи герба-жетона, например: «Герб № 9. Берлин. Получил 30 ноября 1897 г. П.А. Гарпе. Сдал 16 авг. 1899 г.». В полку существовали гербы-жетоны второго типа. В знак уважения и памяти о совместной службе офицерское собрание заказывало для подарка уходящим из полка офицерам золотой герб-жетон. В этом случае у него не было ни номера, ни имени собственного. На оборотной стороне гравировали лишь фамилию офицера и даты его службы в полку. Эти сведения записывали в специальную «Книгу жетонов». В музее полка хранился всего один образцовый экземпляр золотого герба-жетона работы одного из мастеров, соревновавшихся за



Василий Михайлович Щитинский. На оборотной стороне фотографии сделана запись: «В Кексгольмский гренадерский Императора Австрийского полк вступил рядовым из вольноопределяющихся 9 августа 1878 г. в чине полковника исключен из списков полка умершим 7 июня 1910 г.»

гренадерского полка». С тех пор полк носил на погонах вензель Франца I. Справа и слева от щита — дата: «1835» — год смерти Франца I и год назначения его вечным шефом полка. Внизу — щит желтой эмали с вензелем Александра III и юбилейной датой: «1885». На оборотной стороне в три строки выгравировано: «Поручик В.Щитинский 1899 г.». Надпись означает имя владельца и год, когда он пре-



Жетон в память освящения летнего офицерского собрания л.-гв. Кексгольмского полка. Серебро. 1895 г. Лицевая и оборотная стороны.

Справа — жетон в виде жалонерного значка.

поднес жетон полковому музею. В день полкового праздника 29 июня 1895 года состоялось освящение здания летнего лагерного офицерского собрания. В честь этого события кексгольмцы изготовили специальные жетоны, которые командир полка генерал-майор Д.М.Резвой уже в день праздника преподнес всем офицерам.

Этот жетон — серебряный, диаметром 18,5 мм. На лицевой стороне, под короной, выгравирован вензель первого шефа полка — Франца I. На оборотной — в шесть строк прописными буквами написано: «Въ память освящ. лет. оф. Собрания 29 июня 1895 г.». Владельцем этого жетона оказался поручик И.Н.Шевцов. Он и подарил жетон полковому музею в 1899 году.

Следует признать, что среди жетонов бывшего собрания лейб-гвардейского Кексгольмского полка есть весьма трудные для определения. В их числе — жетон в виде жалонерного значка светло-зеленого цвета, размером 20x11 мм. Жалонерный значок — это маленький флажок, который носил солдат-жалонер на винтовке и обозначал им линию построения войск. Жалонерные значки были двух видов: батальонные и ротные.

Батальонные значки были для всех одинаковы: три продольные — белая, желтая и черная — полосы, в центре — номер батальона. Ротные же имели поле по цвету воротников или клапанов на воротниках мундиров. Цвет продольной полосы говорил о номере батальона, а поперечные полосы — о номере роты. Продольная полоса красного цвета означает, что его владелец служил в первом батальоне, вертикальная полоса зеленого цвета — в роте под номером четыре. Но что за полк? Проверка показала, что ни в одном из полков лейб-гвардии прикладного сукна светло-зеленого цвета не было. Среди фотографий кексгольмцев нашлась

одна — полковника Б.А.Версоцкого, прослужившего в Кексгольмском полку 34 года. На правой стороне груди у него два жетона: герб полка и жалонерный флажок. В полк Бронеслав Адамович вступил в 1878 году, восемнадцати лет от роду, сразу после окончания Одесского пехотного юнкерского училища. В других полках не служил. Можно предположить, что жалонерный значок — один из жетонов этого училища, но это всего лишь предположение. Вполне вероятно, у кексгольмцев были, кроме всего прочего, еще и ротные жетоны.

Во многих полках и военно-учебных заведениях было несколько жетонов. Для офицеров такого почтенного заведения, как Офицерская стрелковая школа, в 1890 году был утвержден жетон, который через год отменили. Циркуляр Главного штаба гласил: «17 марта (1891) Государь Император высочайше повелел: жетон Офицерской стрелковой школы, изображающий государственный герб, помещенный на Аракчеевских казармах, впредь не носить ни при каких формах одежды и более не изготавливать». В 1893 году утвердили другой жетон: серебряный геральдический щит, с выступающим золотым кантом, покрытый красной эмалью. В центре — стрелковая мишень, окруженная венком из дубовых и лавровых листьев, перевитым внизу бантом. В центре — накладные золотые буквы «ОСШ». Вверху — две перекрещенные серебряные винтовки системы Бердана. Клейм нет. Размер — 29x21 мм.



Полковник Версоцкий Бронеслав Адамович. Родился в 1860 г. Окончил Одесское пехотное юнкерское училище. В 1878—1912 г. служил в л.-гв. Кексгольмском полку. На правой стороне груди два жетона — герб полка и под ним «жалонерный значок».

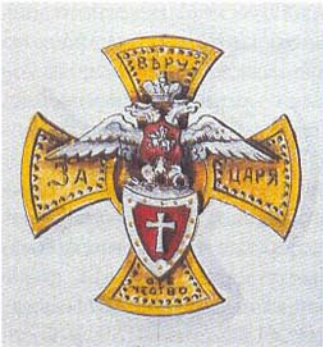
Известны три жетона Николаевского кавалерийского училища. В 1892 году был утвержден жетон в виде летящего сокола. На его голове — клобук цвета национального флага, в лапах — две шапки с надписью «Съ богомъ за царя». На оборотной стороне, в центре, выгравирован год выпуска из училища. Одновре-



Жетон Офицерской стрелковой школы. Серебро, золото, эмаль. Лицевая сторона.



Жетон Николаевского кавалерийского училища «Сокол». Лицевая (вверху) и оборотная (внизу) стороны. Акварель, бумага. 1892 г.



Нагрудный знак л.-в. Волинского и Финляндского полков. Представляет собой ополченский крест с накладным киверным гербом Литовского корпуса 1818 г. и жетоном л.-в. Волинского полка. Акварель, бумага. 1911 г.



Жетон «В память А.В.Суворова и Кинбурнского боя 1 октября 1787—1907 гг.» Акварель, бумага.

на надпись: по окружности — «юнкеру Николаевского кавалерийского», в центре, в 4 строки, — «училища», имя, фамилия и год награждения. Однако юнкерам и кадетам не было разрешено открыто щеголять почетными призовыми жетонами.

В 1911 году лейб-гвардии Волинский и Финляндский полки, имевшие общую историю, испросили высочайшего соизволения на новый нагрудный знак, одинаковый для обоих полков. Знак представлял собой ополченский крест, утвержденный ранее для лейб-гвардии Финляндского полка. В верхней его части помещен накладной киверный герб бывшего Литовского корпуса, внизу — жетон лейб-гвардии Волинского полка. Жетон представлял собой несколько измененный герб Волинской губернии: серебряный крест на шите красной эмали.

Появление второго жетона связано с Одессой. В сентябре 1907 года командующий войсками Одесского военного округа генерал от кавалерии барон А.В.Каульбарс обратился к военному министру с просьбой учредить нагрудный знак «Кинбурнский крест» для девяти полков округа. Его предполагалось вручать во время торжественного открытия памятника А.В.Суворову в Очакове 1 октября того же года, посвященного 120-й годовщине Кинбурнского сражения. Военный министр согласился, но Главный штаб рассудил иначе: «По случаю юбилеев сражений знаки не учреждаются; имя А.В.Суворова уже присвоено навечно трем полкам. Ходатайство отклонить». Николай II поддержал Главный штаб. 2 ноября барон Каульбарс новым рапортом известил военного министра: «Дабы запечатлеть в памяти присутствующих на торжестве открытия памятника генералиссимусу Суворову 1-го октября с.г. воспоминание об этом дне, а равно о великом нашем полководце и одном из его блестящих подвигов во славу Русского оружия и Русского Имени, мною приказано было изготовить жетон в виде креста, некогда пожалованного Екатериной II участникам Кинбурнского боя 1 октября 1787 г. Крест этот с цепочкою роздан был мною накануне торжества всем чинам Очаковского гарнизона и прибывших депутаций. Представляя ныне в 2-х экземплярах рисунок вышеуказанного жетона, прошу ходатайства о разрешении носить таковой на виду всем участникам торжества».

Главный штаб наложил резолюцию: «Решительно отклонить», но жетоны уже были изготовлены и розданы людям. К ответу приложили справку о подобных просьбах, отклоненных ранее. В ней, между прочим, упомянули о жетоне в память службы во время войны 1904—1905 годов и объяснили, что тогда «не признали возможным представлять жетон на Высочайшее утверждение, но при этом и не изволили встретить препятствия к ношению сего жетона частным образом (закрыто)».

Таким образом, без высочайшего утверждения вместо нагрудных знаков были изготовлены жетоны «В память А.В.Суворова и Кинбурнского боя».

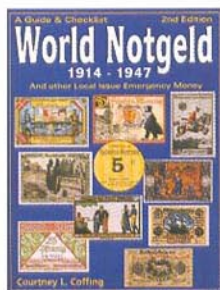
Хочется надеяться, что собранные сведения о жетонах русской армии будут полезны как исследователям, так и коллекционерам, всем, кто хранит их в своих собраниях.

Татьяна ИЛЬИНА

Иллюстрации предоставлены автором из коллекции ВИМАИВиВС.

менно бытовал и другой жетон: золотой, круглой формы, диаметром 22,5 мм. Лицевая сторона покрыта красной эмалью по гильошированному фону. В центре — накладной двуглавый орел под тремя коронами с серебряной Андреевской звездой на груди. Обратная сторона гладкая. На ней выгравированы надписи: вверху полукругом — «отъ сослуживцевъ», внизу — годы учебы «1903—1905», в центре, в четыре строки, — «по Н.К.У. В.В.Хмелевъ». На кольце клейма: 56, AP, Э.К.

В училище существовал и призовой жетон, утвержденный 21 февраля 1902 года. Его изготавливали в виде подковы, из золота — за первое место, из серебра — за второе. На лицевой стороне, на поле красной эмали, — рельефное изображение головы лошади. Вокруг надпись: «За отличную езду». Вверху помещен вензель училища — «НКУ». Обратная сторона гладкая. На ней выгравирова-



World Notgeld 1914—1947. A Guide & Checklist.

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

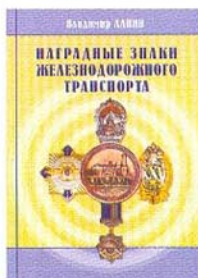
Каталог-определитель для коллекционеров. Исследуются все знаменитые банкнот за период между мировыми войнами.



В.В. Уздеников. Монеты России.

2004 г. 500 с., ил. 500 руб. Издание третье.

Книга посвящена монетам императорского периода и имеет целью не только дать их перечень, систематизацию и описание, но и возможно полнее показать весь комплекс вопросов, связанных с производством и обращением этих монет, с их воздействием на экономику и общественно-политическую жизнь России.



В. Лапин. Наградные знаки железнодорожного транспорта.

Киев, 2003 г., 131 с., ил. 310 руб.

Нагрудные знаки и наградные документы к ним НКПС, МПС СССР, знаки железных дорог Украины, Белоруссии, регионов России до Волиги, Урала.

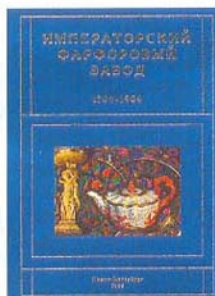


А. Кузнецов. Энциклопедия русских наград.

Москва, 2001 г., 512 с., ил. 280 руб.

Книга воскрешает традиции российской символики в отечественных наградах. История возникновения русских орденов, крестов и медалей.

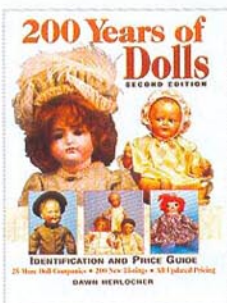
Самая полная книга о русских наградах.



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 изделий. Вклады с цветными фотографиями. В приложениях приводятся документы завода: ведомости, счета, реестры, регистры и т.п.



200 Years of Dolls. Dawn Herlocher. Second Edition.

2002 г., 352 с., ил., 900 р.

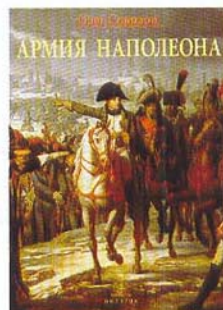
200 лет кукол. Второе издание. Каталог-справочник на английском языке.



С.С. Шишков. Награды России: 1698—1917.

Справочник в 3-х томах. Альбомный формат, суперобложка. Том 1. 320 с., цв. ил. Том 2. 452 с., цв. ил. Том 3. 408 с., цв. ил. 5 000 руб.

Книга является первой попыткой обобщить и систематизировать все, что до сих пор опубликовано о российской наградной системе вообще и о российских орденах в частности. Кроме этого, в нее включены очерки о золотых крестах, которыми награждали офицеров в конце XVIII — начале XIX в., о Георгиевских коллективных наградах, Георгиевских крестах, о Наградном холодном оружии.



О. Соколов. Армия Наполеона.

Санкт-Петербург, 1999 г., 586 с., ил. 1100 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, репродукциями картин из знаменитейших музеев, фотографиями оружия и униформ, схемами боевых действий.

В приложении дается описание униформ того времени, знамен и штандартов, символики, наград, титулов, чинов и званий; краткая история полков армии Наполеона, штатное расписание армии на 1805 г., краткие биографии маршалов, генералов и множество любопытных материалов и документов.

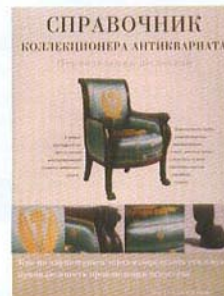


В.А. Дуров. Ордена Российской империи.

Москва, 2002 г., 224 с., ил., 850 р.

Альбомный формат, суперобложка. Новая 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 приблизят далекие и славные времена удивительные художественные полотна русских и зарубежных художников.



П. Дэвидсон. Справочник коллекционера антиквариата.

Периодизация по деталям. Твердый переплет, суперобложка. 224 с., 803 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



«Быстрая рука» Александра Апсита

Среди мастеров советского революционного плаката одно из первых мест принадлежит Александру Петровицу Апситу (Апситису, 1880—1944).

Такие его листы, как «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «1 Мая», «Грудью на защиту Петрограда», по праву считаются выдающимися достижениями отечественной графики.

Умение компоновать плакат при помощи простых и понятных графических символов — особый дар, которым обладали очень немногие. Как известно, мастерство не приходит в одночасье, оно оттачивается годами. И в этом смысле Александр Апсит своим творчеством подтверждает правило: прежде чем создать прославивший его плакат «Грудью на защиту Петрограда», он много работал, иллюстрируя дореволюционные журналы, делал рисунки для почтовых карточек. Именно последнее обстоятельство и сыграло существенную роль в становлении Апсита как мастера плаката.

Еще в юности Апсит увлекся рисованием, а также копированием картин известных русских пейзажистов. Поначалу он продавал торговцам копии с картин И.И.Шишкина, А.Ф.Лагорио, Ю.Ю.Клевера за гроши, а затем настолько хорошо изучил манеру этих прославленных художников, что его копии выдавали за оригиналы. Это приносило их автору неплохой заработок.

В 1898 году Апсит стал посещать занятия «Мастер-

ской живописи и рисования для учащихся академиком А.Е.Дмитриева-Кавказского». В конце XIX века, после реформы петербургской Академии художеств, условия поступления в нее значительно усложнились — помимо экзаменов по научным дисциплинам и рисунку карандашом еще требовалось выполнить живописный этюд с натуры. Поэтому готовить к вступительным экзаменам в Академию в Петербурге стали вновь возникающие частные студии. Так и попал в мастерскую Дмитриева-Кавказского будущий художник. Особое внимание там уделялось натурному этюду с гипсов, изучению анатомии человека. Дмитриев-Кавказский преподавал своим воспитанникам рисование карандашом, углем, сепией, а также технику акварели и масляной живописи. Выпускники мастерской поступали затем в Высшее художественное училище при Академии художеств.

Соучениками Апсита были многие известные впоследствии художники — Мстислав Добужинский, Александр Куприн, Ян Тильберг, Михаил Авилов и другие. Как знать, быть может, и Апсит поступил бы в Акаде-

мию художеств, если бы не его легкомысленность и склонность резко менять свою жизнь, зачастую непродуманные действия. Проучившись в мастерской всего год, он принял предложение молодого художника Ольшанского поехать на Афон зарабатывать деньги.

В те времена святая гора Афон, расположенная на территории современной Греции, была достаточно известна в России. У ее подножия располагалось несколько крупных монастырей. С тамошним русским Свято-Пантелеймоновым монастырем было налажено прямое пароходное сообщение. В начале XX века на святой горе жили около 7 500 монахов — из них 3 600 русских и 3 200 греков. А в 1912 году Афон являлся независимым государством под покровительством России.

Там Апсит пробыл 9 месяцев. Его приятель Ольшанский взял подряд на иллюстрирование книги об Афонском монастыре. Позже приятели разругались, и Ольшанский уехал в Петербург, бросив товарища на произвол судьбы. Тому пришлось поступить послушником в монастырь, чтобы иметь средства на пропитание. Местный батюшка хотел видеть в Апсите монаха-живописца. Однако он, заручившись визой русского консула, стремился вернуться в Россию. Денег не было, и потому Апсит согласился исполнить роспись четырех евангелистов для монастыря.

Когда художник вернулся в Петербург, там его считали погибшим. Дмитриев-Кавказский немедленно выкупил все рисунки своего воспитанника и устроил выставку. А завязавшееся знакомство Апсита с И.Н.Павловым, впоследствии известным советским графиком, способствовало профессиональному становлению молодого художника. Благодаря протекции Павлова Апсит стал штатным иллюстратором журнала «Родина».

Он выполнял рисунки не тушью, как другие иллюстраторы, а гуашью, что делало их свежими и приятными. Это, а также необычайная продуктивность художника — за одну ночь он мог сделать несколько рисунков — сделали его популярным. За каждый рисунок ему платили по 15 рублей, тогда как другим — по 10. На Апсита обратил внимание даже А.Ф.Маркс, изда-

Безалкогольное вино.



Что дѣлать,—тутъ не шутка:
Мученія желудка...

Я пилъ не такъ давно
„Безалкогольное“ вино!..

тель известного журнала «Нива». Именно для «Нивы» Апсит иллюстрировал произведения Салтыкова-Щедрина, Лескова и других писателей.

Работая в журналах, Апсит одновременно выполнял рисунки и акварели специально для открытых писем.

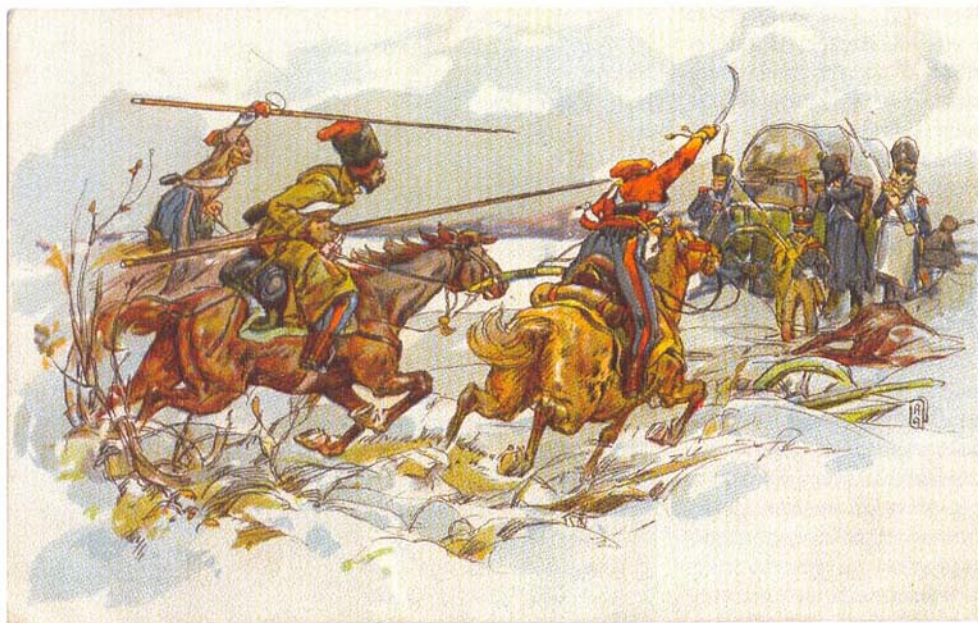
Он старался воспроизводить самые характерные народные сценки, верно улавливая характер человека, мог выразить его в занимательной, порой юмористической форме. Целые серии почтовых карточек, воспроизводящих акварели и гуаши Апсита, посвященные боярышням в русских национальных костюмах, — без названий, поскольку их сюжет и те особые интонации, свойственные русскому народу, были понятны всем и не требовали разъяснений. Это предопределило их успех у покупателей, а позже и у коллекционеров почтовых открыток.

Интересно, что латыш Апсит настолько глубоко изучил русские обычаи и народный фольклор, что его работы представляли взгляд не стороннего наблюдателя, а художника, живущего



— ЧТОБЫ МАЗИ ЧОРТЬ ПОВІМІЛ!
ВЕСЬ ЗАМАЗАЛСЯ, УСТАЛЪ...
— БРОСЬ ЖЕ МАЗИ, НЕ ГЛУПИ.
„ПРЕМЬ ЗНАЛІКСЬ“ СКОГЫЯ МУЛИ.

ОПТОВАЯ ПРОДАЖА:
ГЕНЕРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ФРАНЦУЗСКОЙ ВАКВЫ, ВЪ МОСКВѢ.
Розничная продажа — вездѣ.



среди героев своих зарисовок, глубоко сопереживавшего им, разделявшего их чаяния. Апсит «любил все русское, с любовью рисовал бояр и боярышень и в Питере не находил для персонажей своих иллюстраций подходящих лиц», — вспоминал Павлов. Искренняя любовь к русским людям, к русским национальным костюмам подвигла Апсита переехать в Москву. Древняя столица произвела на него неизгладимое впечатление. «Вот где русские лица и вот где настоящая русская жизнь!» — говорил он.

И продолжал рисовать бояр и боярышень, выполняя один заказ за другим. В Москве Апсит работал в основном для И.Д.Сытина. Тот благоволил к художнику, поручая делать иллюстрации ко многим книгам и, в частности, к «Войне и миру» Л.Н.Толстого.

Одновременно Апсит выполнял рекламные плакаты для промышленных фирм. Некоторые из них были воспроизведены и на открытых письмах. Например, достаточно популярна серия забавных рисунков Апсита, рекламирующих французскую ваксу. Открытки этой серии были наглядной, доходчивой рекламой. В самом деле, противопоставляя мучения мастерового, чистящего обувь, удовольствию, которое получает от этого же занятия барышня в переднике, автор как бы указывал, почему процветает Генеральное общество французской ваксы в Москве. А шуточный стишок, помещенный на открытке, восходящий к традициям русского лубка, мог служить своеобразным мостиком между патриархальными устоями русского народа и зарождавшимися капиталистическими отношениями.

Апсит неоднократно обращался к карикатуре, делая рисунки для открытых писем. Еще в начале XX века была исполнена серия черно-белых карикатур, посвященных Отечественной войне 1812 года. На некоторых карточках нет подписи художника, а о том, что это Апсит, можно судить лишь по авторскому знаку из двух букв «А». Вероятно, он сделал это умышленно: если судить по подписи «Съ карикатуры 1812 г.», художник

заимствовал идеи рисунков и потому не считал нужным их подписывать.

Некоторые карикатуры Апсита, вышедшие в издательстве «Рассвет», немало пережили свое время. Открытка, служившая антирекламой безалкогольного вина, вполне может быть актуальна и сегодня.

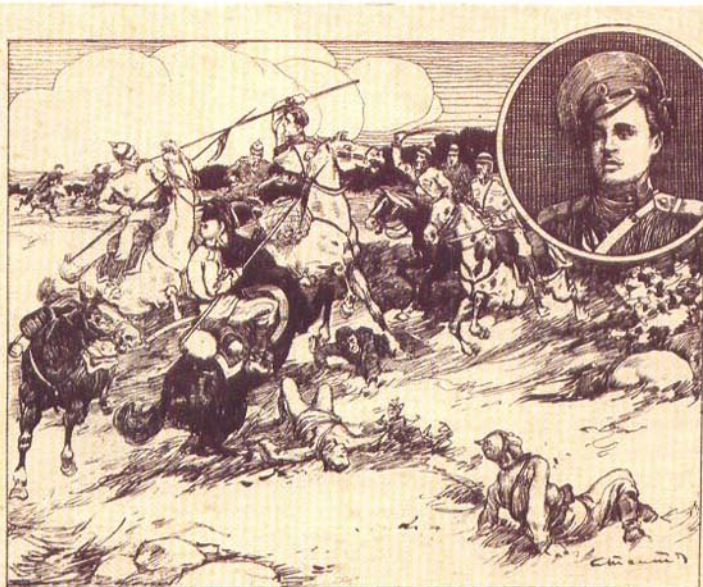
Интересно, что на большинстве его открыток напечатаны сатирические четверостишия, что было популярно в начале XX века. Достаточно вспомнить пословицы и поговорки на открытках Е.М.Бём, стихи известных русских поэтов, «иллюстрирующие» цветочные композиции А.М.Энда

уровой, тексты народных песен, искусно обрамленные лубочными рисунками Е.Г.Соколова. Источником текстов для Апсита были, по-видимому, стихи и частушки, опубликованные в журналах. Не исключено, что некоторые из них придумал сам художник. Как бы то ни было, четверостишия на его открытках удивительно точно соответствуют изображению. То, что он объединял сатирический рисунок и стихотворный текст, делало его пионером в жанре советского политического плаката, в частности, знаменитых «Окон РОСТА».

В России широко праздновалось столетие Отечественной войны 1812 года. Многие художники в своем творчестве отразили эту тему. Апсит посвятил героизму русского народа целую серию акварелей. Выполненные «быстрой рукой», с применением раскрашенного контурного рисунка, эти акварели вызвали волну критики. То, что считалось нормой для карикатуры, в повествовательных сюжетах, посвященных героизму народа, выглядело легковесным, не совместимым с патетикой подвига. А быстрота работы Апсита вызывала зависть у других художников. По словам И.Н.Павлова, синонимом низкопробного художественного мастерства стал термин «апситовщина»: «Рисунки Апсита были эффектны и декоративны, но им не хватало культуры настоящего искусства. Отсюда и пошел термин «апситовщина», как в свое время был термин «каразиновщина».

Тем не менее способность работать быстро делала Апсита своеобразным «художественным рупором» эпохи. Когда началась Первая мировая война, его почтовым карточкам стали присущи черты военного репортажа. Так, одна из них посвящена «подвигу первого Георгиевского кавалера казака Козьмы Крючкова». О Козьме Крючкове из Устьхоперской станицы Донской области, хутора Нижне-Калмыкова, во время первой войны ходили удивительные слухи, напоминавшие рассказ барона Мюнхгаузена. Говорили, что Крючков чуть ли не по семь немцев насаживал на свою пику. Если верить Крючкову, то однажды он с тремя своими то-

варищами вступил в бой с 27-ю солдатами противника. Самого Крючкова окружили одиннадцать человек. Герой не растерялся, схватился за шашку и начал кромсать врагов. Получив несколько легких ран, он на каждую из них ответил смертельным ударом. Несколько устав, он схватил пику и проткнул ею остальных. Сам герой получил 16 легких ран, а его лошадь — 11, что не помешало ей потом проскакать шесть верст. Трудно сказать однозначно, что в этой истории — правда, а что — вымысел. Но как часто бывает в подобных случаях, установить истину не только не представляется возможным, но и не особо нужно. Слишком велико искушение у власти использовать подобные



Подвигь первого Георгиевскаго кавалера казака Козьмы Крючкова.

эпизоды в пропагандистских целях. И именно пропагандистской выгадит открытка Апсита, иллюстрирующая деяния Крючкова. Таково и четверостишие, помещенное на ее оборотной стороне:

*«Великий воин войны великой
Донской казак Крючков Козьма!
Дай Бог таких, как ты, чтоб была тьма;
И чтобы все владели так же никой!»*

Некоторые рисунки Апсита, посвященные Первой мировой войне и воспроизведенные на почтовых карточках, отдаленно напоминают живописные произведения Б.П.Виллеваальде, известного художника-баталиста, любившего брать в качестве сюжетов для картин небольшие военные эпизоды. В конце XIX века гравюры с произведений Виллеваальде помещали на страницах иллюстрированных журналов. Так, почтовая карточка с рисунком Апсита «Не пугайтесь, милые... Мы не нем-

цы...» напоминает картину Виллеваальде «Не бойтесь, мы казаки. Саксония. 1813», известную ныне по журнальной гравюре.

Иногда почтовые карточки Апсита на темы войны представляют собой уменьшенные плакаты со всеми присущими им характерными чертами. На карточке «Суд истории» художник наглядно показал тогдашнее отношение к войне: захватнические планы германского империализма аллегорически выражены черной обжипанной хищной птицей, пригвождаемой к позорному столбу Историей — благородной молодой женщиной.

Умение служить государству в качестве пропагандиста сделало Апсита популярным художником, несмотря на его весьма скромные способности рисовальщика. Апсит создавал свой собственный графический стиль. Возможно, он умышленно не стремился совершенство-

вать свое мастерство и улучшать свою репутацию в глазах коллег. Некоторая «детскость» его рисунка создавала иллюзию, что так нарисовать может почти любой начинающий художник. Исключительная простота рисунка превращала Апсита чуть ли не в участника изображенных эпизодов, что не могло не нравиться покупателям почтовых карточек — им его рисунки казались фронтowymi зарисовками, а потому представляли особую ценность. Художник мог казаться и простым солдатом, свидетелем подвига Крючкова, и горожанином, призывавшим не бояться казаков, а чуть позже, в первые годы советской вла-



СУД ИСТОРИИ

сти, даже простым рабочим, умевшим выразить чувства защитников революции.

Безусловный успех плакатов Апсита в годы гражданской войны мог составить ему славу. Но когда к Москве подступала армия Деникина, Апит вновь поддался порыву и сделал необдуманный шаг: испугавшись, что его повесят за плакаты, он вдруг уехал. Дальнейшее его творчество было связано с Латвией.

К 1930 годам относится несколько серий открыток Апсита. Изданные в Риге, они отличаются стремлением художника к занимательной символистике, неожиданными трактовками поздравительной и познавательной открытки. Такова, например, большая серия открыток Апсита из серии «Фантазии цветов», где в каждый цветок искусно «вплетена» фигурка обнаженной женщины, что, несомненно, находило отклик у граждан буржуазной Латвии. В серии, посвященной драгоценным камням, адресованной детям, Апит умышленно упростила рисунок, чтобы рассказать о тех или иных свойствах камней доступным художественным языком (на обороте открыток этой серии помещены стихи на латышском языке).

Но особенно значительна серия открыток Апсита, посвященная политическим или гражданским явлениям

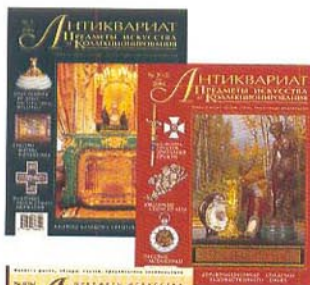


латышской действительности. Пожалуй, самая познавательная и совершенная по своей символической значимости — открытка, посвященная главному народному празднику латышей — дню летнего солнцестояния ЛИ-ГО. Одно из основных его развлечений — прыганье молодых людей через костер. Изобразив на желтом фоне в ореоле из зелени молодую пару, художник сумел создать своеобразный герб праздника — зелень символизирует плодородие, а желтый фон — культ солнца.

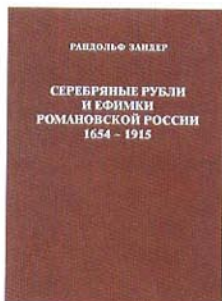
Творческая судьба Александра Апсита сложилась более чем счастливо. Не обладая, в сущности, значительным художественным мастерством, он был востребован публикой везде и всегда, какие бы задачи он перед собой ни ставил. И если некоторая легковесность рисунка не способствовала причислению Апсита к лучшим иллюстраторам художественной литературы, то в плакатах периода гражданской войны, а также в иллюстрированных открытках он сумел достичь необходимой для этих жанров символической обобщенности. И именно поэтому его открытки представляют собой определенную ценность, главным образом для исследователей русского и советского плаката.

Александр ШЕСТИМИРОВ

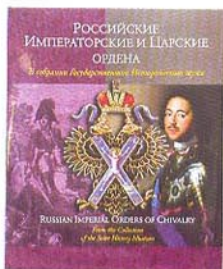
Открытки из коллекции П.Д.Цуканова



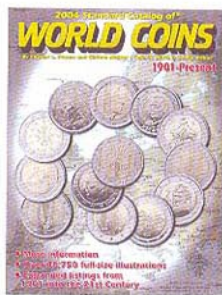
Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». № 3-4, 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12 за 2003 г., 1-2, 3, 4, 5 за 2004 г. 180 руб./экз.



Рандольф Зандер. Серебряные рубли и ефимки романовской России 1654—1915 гг. 1998 г., 207 с., илл. 200 руб.

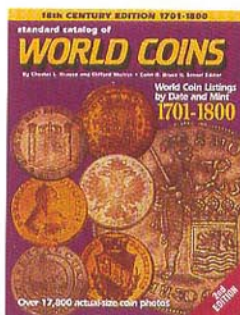


Российские Императорские и Царские Ордена. Автор-составитель С.С.Левин. 2003 г., 160 с., 900 руб.
Книга посвящена коллекции орденов Российской империи XVIII—XIX вв. в собрании Государственного Исторического музея.



2004 Standard Catalog of World Coins. 1901 — Present. 2200 руб.

Новый каталог издательства Краузе. Почти 49000 изображений монет. Монеты выпуска с 1901 года по настоящее время.



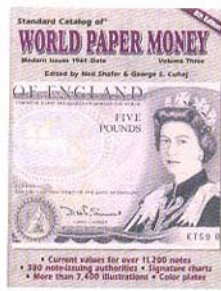
Standard Catalog of World Coins, 1701—1800.

На англ. яз., 2500 руб.
Последние цены на монеты всего мира 1701—1800 удобно упорядочены по странам, состоянию монет. Каталог содержит более двадцати тысяч фотографий.



Эвлера Самецкая. Советский агитационный фарфор. 2004 г., 2900 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 руб.
Новое, 8-е издание самого известного справочника по бумажным деньгам всего мира.



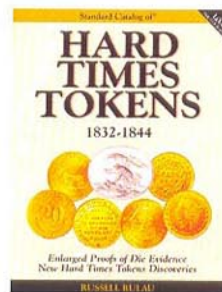
Собрание монет Великого князя Георгия Михайловича в 11-ти тт. 2003 г. Золотое тиснение на книгах и футлярах. 18 000 руб.

Оригинальное издание Собрания монет Великого князя Георгия Михайловича было принято в конце XIX века по личному его указанию. В 13 томах, большую часть которых занимали изображения разновидностей монет, содержалось полное описание уникальной по своей полноте коллекции российских монет имперского периода, начиная с правления Петра Великого и вплоть до времени издания.

Настоящее издание представляет собой полное, без каких-либо купюр факсимильное воспроизведение оригинального Собрания. Тома 1 и 2, а также том «Монеты царствования Императора Александра II» и том «Русские монеты 1881—1890 гг.» объединены для более связного изложения материала. Из каждой указанной пары томов один содержит таблицы, иллюстрирующие другой. Высококачественная полиграфия позволяет воссоздать все особенности оригинального издания, каждый том поставляется в подарочном футляре с золотым тиснением.



Vernon's collectors' guide to orders, medals & decorations (With Valuations) 4th (Revised) Edition by Sydney B. Vernon. На англ. языке. 526 с., ил. 1 300 руб.
Каталог Вернона по наградам стран мира.



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

В магазине:
— 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 антиквариата по адресу: Театральный проезд, д.5, стр.1 (в здании магазина «Детский мир»), тел. (095) 781-08-11, книги можно приобрести **по ценам издательства.** В нашем представительстве **в Санкт-Петербурге: (812) 271-2576.**

История, отлитая в чугунае

Литейщики Каслинского завода стали использовать чугунае не из-за дефицита бронзы, а потому что пластические качества этого металла и черный цвет внешнего покрытия оказались весьма удачными для создания художественных миниатюр. Чугунае придавал медалям, особенно портретным, торжественность и выразительность мемориального предмета и утонченную эстетику произведения искусства.

Родоначальницей западноевропейского художественного литья из чугуна считается Германия. В конце XVIII—начале XIX века были основаны литейные заводы в Глейвицге, Берлине, Зайне и Лауххаммере. На заводе в Глейвицге чаще всего изготавливали художественные изделия небольшого размера — плакетки, медальоны и медали. Именно здесь производство камерного художественного литья стало тиражным и приобрело коммерческий характер. В 1798 году были изготовлены 1 254 чугунные медали, в 1803 году — 15 593, а в 1828-м — уже 47 237 медалей. Модели для отливки такого тонкого художественного литья создавали многочисленные медальеры и скульпторы. И в их числе — Леонард Пош (1750—1831). Заказчиками медалей были представители королевской династии Пруссии, дворяне и высокопоставленные государственные чиновники. Сегодня самые крупные коллекции чугунных медалей находятся в Музее транспорта и техники (Берлин), во Дворце Шарлоттенбург и Берлинском музее. Так, в коллекции Барта/Фишера в Музее транспорта и техники — 211 медалей. Для удобства они выделены в каталоге этой коллекции в два раздела: различные (45 штук) и персоналии (166 штук). Две медали посвящены российскому императору Николаю I.

Художественное литье из чугуна в России выпускалось по немецкой технологии. После ее освоения и совершенствования русское художественное литье, и в первую очередь — каслинское, завоевало российский рынок, а затем



Медаль «В память народного ополчения» (1812 г.)

Чугунае, литье, покраска.

Диаметр 64 мм. Каслинский завод, кон. XIX — нач. XX в.

получило достойную оценку и во всем мире. Высокий уровень каслинских изделий объяснялся прежде всего качеством чугуна, получаемого на заводе. Большое значение имело то обстоятельство, что выплавка чугуна в Каслях велась на древесном угле. Кроме того, такой художественно-технический уровень отливок обеспечивали и отличные формовочные пески. Безусловно, необходимо отметить и творческое отношение к работе всех, кто участвовал в процессе производства «кабинетных вещей»: скульпторов, формовщиков, литейщиков, чеканщиков и специалистов по окраске.

История появления и развития производства медалей из чугуна в России, в отличие от Германии, — тема практически не исследованная в научном плане. Возможно, отдельные русские чугунные медали были выпоанены еще в XVIII веке. Массовая их отливка относится к XIX веку. Очевидно, вначале в качестве моделей для чугунных медалей использовали образцы памятных медалей, отчеканенных на Санкт-Петербургском монетном дворе и позднее тиражированных в Екатеринбурге. В 1876 году, после закрытия Екатеринбургского монетного двора, все образцы медалей скульптор и медальер М.Д.Канаев вывез в Кыштымский горный округ на Каслинский завод. А уже в 1881 году в преискуранте изделий Кыштымских горных заводов наследник Расторгуева, в разделе «Ваграночно-литейные произведения», указаны две медали работы М.Д.Канаева: «В память 100-летнего юбилея Петрозаводска Олонецкой губернии» (1877), которая впоследствии не вошла в преискурант

литья Каслинского завода 1896 года, и «В память 50-летнего юбилея Технологического института» (1878).

Михаила Денисович Канаев (1829—1884) получил специальность «художника-медальера» в 1847 году, окончив горно-техническую школу при Технологическом институте в Санкт-Петербурге. Затем он учился в Академии художеств у А.П.Лялина (1802—1862) и в 1857 году закончил ее в звании художника по скульптуре. Для Санкт-Петербургского монетного двора он возобновил изношенный штемпель медали «Великий князь Игорь» из портретной серии 1770-х годов, посвященной русским царям и князьям. До 1876 года Канаев работал на Екатеринбургском монетном дворе куратором медальерного отделения. С 1876 по 1884 год он был приглашенным скульптором на Каслинском заводе и преподавал рисунок и лепку в заводской художественной школе. С его приходом в ассортименте художественного, или «кабинетного литья» завода появились чугунные медали.

Чугун литейщики Каслинского завода стали использовать не из-за дефицита бронзы, а потому что пластические качества этого металла и черный цвет внешнего покрытия оказались весьма удачными для создания художественных миниатюр. Чугун придавал медалям, особенно портретным, торжественность и выразительность мемориального предмета и утонченную эстетику произведения искусства.

По-видимому, спрос на медали из чугуна был, так как Каслинский завод расширил их ассортимент. В прејскуранте 1896 года предлагались к продаже 157 различных медалей, но фактически — 159, поскольку под одним номером значились три разные медали, посвященные графу Суворову-Рымникскому (1730—1800). Отлив последней медали датирован 1892 годом, однако памятные медали продолжали изготавливать и позже. Цена любой медали на Каслинском заводе была 25 копеек, в Екатеринбурге — 30 копеек, несмотря на разный средний вес всех медалей (от 25,6 г до 307 г). В большинстве случаев моделями или образцами для этих медалей служили бронзовые медали, отчеканенные на Санкт-Петербургском монетном дворе.

На Каслинском заводе отливали и медали, не имевшие аналогов, которые были отчеканены в бронзе или других материалах. Их, как правило, посвящали разным знаменательным событиям в жизни Кыштымского горного округа или памятным датам Урала. Например, существует медаль 1897 года в память о посещении Кыштымского горного округа участниками VII сессии Международного геологического конгресса во время геологической экскурсии на Урал. В 1904 году завод выполнил еще одну памятную медаль.

В связи с неизученностью темы очень многие каслинские медали не атрибутированы. К сожалению, в прејскуранте литья этого завода на медали 1896 года не указаны авторы их моделей. Обычно их указывали в заводском альбоме-каталоге. Прејскуранты и альбомы-каталоги каслинского кабинетного литья, по сложившейся традиции, издавали отдельно. Альбом-каталог завода с изображениями предлагаемых к продаже чугунных медалей пока не обнаружен и неизвестно, существовал ли он вообще. Практически нет сведений и о формовщиках, участвовавших в изготовлении чугунных медалей. Атрибуционная работа в этом направлении ведется сегодня в Екатеринбургском

музее изобразительных искусств Г.П.Шайдуровой. В результате научных поисков удалось установить, например, что формы для двух медалей «В память чудесного спасения царского семейства 17 октября 1888 г.» и «В честь князя Николая Максимилиановича Романовского герцога Лейхтенбергского» (1843—1890) исполнили формовщики В.Агеев — в 1895 году и А.С.Мочалин (1864—1934) — в 1891 году.

Не определили пока, где и когда была отлита недавно обнаруженная коллекционером Ю.С.Полушкиным чугунная медаль из портретной исторической серии, посвященная русскому князю Святополку I.

Медали из чугуна выполняли не только на Каслинском заводе. Так, посвященная 200-летию со дня выпуска первого чугуна на Урале медаль отлита на Невьянском заводе. Существовала ли сложившаяся практика изготовления



Медаль «В память коронации императора Николая I» (1826 г.). Чугун, литье, покраска. Диаметр 64 мм. Каслинский завод, кон. XIX — нач. XX вв.



Медаль «На открытие памятника тысячелетия государства Российского» (1862 г.). Чугун, литье, покраска. Диаметр 85 мм. Каслинский завод, кон. XIX — нач. XX вв.



Медаль «В память 40-летия ученой деятельности профессора В.Грубера». Чугун, литье, покраска. Диаметр 69 мм. Каслинский завод, 1887 г.

медалей на этом предприятии или это был единичный случай — пока неизвестно.

В ряде специальных публикаций есть упоминания о Кусинских чугунных медалях, однако они не всегда корректны. Так, А.М.Петриченко в книге «Мир художественного литья: история технологии» (М., Металлург, 1997) в качестве примера кусинской медали указал медаль «Граф П.К.Витгенштейн». На самом деле это, конечно, не медаль, а медальон «Граф П.Х.Витгенштейн» (1769—1843), у которого есть ушко для подвешивания. Ошибка же в написании отчества графа П.Х.Витгенштейна переходила из книги в книгу А.М.Петриченко, как минимум, с 1972 года.

Единственная известная сегодня кусинская медаль — отлитая в 1897 году в память о посещении Кусы участниками VII сессии Международного геологического конгресса во время геологической экскурсии на Урал. Она находится в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств.

К сожалению, в фундаментальном труде Е.С.Шукиной «Два века русской медали: Медальерное искусство в России 1700—1917 гг.» (М., Терра, 2000) нет даже упоминания о чугунных медалях. В Государственном Эрмитаже хранится одно из наиболее полных собраний русских медалей. По-видимому, есть в нем и медали, отлитые из чугуна. Они — такие же памятники нашей материальной культуры, в том числе и медальерного искусства, как медали из золота, серебра, меди, бронзы, олова и других металлов.

Еще меньше известно сегодня об изготовлении чугунных медалей в нашей стране после 1917 года. Из-за гражданской войны и хозяйственной разрухи выпуск художественного литья возобновился на восстановленном Каслинском заводе лишь в 1923—1924 годах. В 1925 году была отлита медаль в честь 40-летия трудовой и 25-летия научной деятельности М.А.Павлова. Автор ее неизвестен, но его интерес к личности М.А.Павлова вполне понятен.

Михаил Александрович Павлов (1863—1958) был известным металлургом, академиком, Героем Социалистического Труда и лауреатом Государственной премии СССР, автором многих книг, в том числе монографии «Металлургия чугуна».

Размер этой медали больше размеров выпускавшихся ранее в Каслях чугунных медалей. Обычно увеличение размера медали предоставляет возможность для совершенствования ее художественной композиции. Однако в данном случае этого не произошло из-за сложных условий, в которых работал Каслинский завод.

Выпуск чугунных медалей был возобновлен и продолжен в Каслях только в конце 60-х годов XX века. В 1967—1970 годах были отлиты: «Каслинскому машиностроительному заводу — 220 лет», «Советской черной металлургии — 50 лет», «Советской власти — 50 лет», «ВЧК—КГБ 1917—1967», «50 лет комсомолу», «25 лет Великой Победы 1945 года».

Ряд памятных медалей во второй половине XX века создал местный каслинский скульптор Олег Александрович Скачков (1938—1992): «Человек и Луна» (1969), «Икар» (1969), «Касли — 225 лет» (1972), «Каслинский железодельательный завод» (1987). Скульптор родился в г.Усолье Пермской области. Окончив Уральское училище прикладного искусства в Нижнем Тагиле и Минский театрально-художественный институт (отделение скульптуры), с 1969 года тру-



Медаль «В память чудесного спасения царского семейства 17 октября 1888 г.». Чугун, литье, покраска. Диаметр 89 мм. Каслинский завод, кон. XIX — нач. XX вв.



Медаль «В память 200-летия со дня выпуска первого чугуна на Урале». Чугун, литье, серебрение. Диаметр 90 мм. Невьянский завод, 1901 г.



Медаль «Кыштымский горный округ. Чугун, литье, покраска. Диаметр 63 мм. Каслинский завод, 1904 г.



Медаль «В память 40-летия
трудовой и 25-летия научной
деятельности М.А.Павлова»
Чугун, литье, покраска.
Диаметр 96 мм.
Каслинский завод, 1925 г.



дился на Каслинском машиностроительном заводе.

Предположительно он создал в 1971 году еще одну медаль. Название ее пока не установлено, но по изображению на ней понятно, что она посвящена 60-летию события, связанного с темой охоты. Диаметр медалей, выполненных Скачковым, — 11—12 см.

В 1981—1982 годах другой скульптор Каслинского завода, В.П.Игнатьев (род. в 1951 г.), выполнил односторонние медали «Данте Алигьери» и «Ханс Кристиан Андерсен».

Две медали создал известный скульптор А.В.Чиркин (1930—1989) в 1987 году. Это — «Творенье рук твоих бессмертно» и «Мастерство бессмертно».

К сожалению, пока нет полного перечня чугунных медалей, которые были выполнены в Каслях в советское время. Не удалось найти информации и о тиражах, которыми выпускались эти медали.

В наше время возрождается интерес к коллекционированию русского художественного чугунного литья. Появился круг людей, интересующихся медалями, отлитыми на уральских заводах.

При коллекционировании необходимо учесть, что,

Медаль «Касли—225 лет».
По модели О.А.Скачкова.
Чугун, литье, покраска.
Диаметр 120 мм.
Каслинский завод,
1972 г.



как правило, на медалях до 1917 года указывались даты событий, которым эти медали были посвящены. Фактически большинство русских чугунных медалей отлито в конце XIX — начале XX века. Определить точные даты их выполнения еще не удалось, поскольку сохранившиеся сведения весьма ограничены и отрывочны. Исключение — ряд медалей, дату отливки которых можно почти гарантированно установить. Это, например, медаль «В память 40-летия ученой деятельности профессора В.Грубера» (1887).

Автор будет благодарен за любую поступившую на адрес редакции дополнительную информацию о русских чугунных литых медалях XIX—XX веков.

Сергей НАЗИН

Иллюстрации предоставлены автором.

Советуем прочитать

1. Берлинское художественное литье из чугуна первой половины XIX века Музея прикладного искусства в Берлине: Каталог выставки. — Ленинград: изд-во Аврора, 1976. — 111 с.: ил.
2. Бех Н.И., Васильев В.А., Гини Э.Ч., Петриченко А.М. Мир художественного литья: История технологии/ Под общ. ред. В.А.Васильева. — М.: Металлург, 1997. — 272 с., цв. вкладка.
3. Каслинский чугунный павильон: материалы научной конференции, посвященной 100-летию Каслинского чугунного павильона; 27 апреля 2000 г., Екатеринбург. — Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2001. — 132 с.
4. Литье Каслинского завода Кыштымского округа. Медальоны и медали: Прейскурант. — С.-Петербург: Типография Главного Управления Уделов, 1896. — 16 с.
5. Сардак Л.А. О чем напомнили медали/Региональная геология и металлогения. — 2003. — № 19. — С. 127-131.
6. Свистунов В.М. История Каслинского завода 1745—1900 г. — Челябинск: Рифей, 1997. — 204 с. — (Серия «Южный Урал: Природно-географические и историко-культурные процессы»).
7. Смирнов В.П. Описание русских медалей. — СПб., 1908. — 748 с.
8. Щукина Е.С. Два века русской медали: Медальерное искусство в России 1700—1917 гг. — М.: ТЕРРА, 2000. — 272 с.: ил.
9. Щукина Е.С. Монограммы и подписи на русских медалях XVIII — начала XX веков. — Киев: ЮНОНА-МОНЕТА, 2001. — 160 с.: ил.
10. Aus einem Guss: Eisenguss in Kunst und Technik/Museum für Verkehr und Technik Berlin. — Band 9. — Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH, 1988. — 248 s.

МОСКОВСКИЙ РЫНОК АНТИЧНЫХ МОНЕТ СЕГОДНЯ

Для большинства любителей старинных монет античная нумизматика все еще остается terra incognita, но все же количество белых пятен на ее карте уменьшается. Конечно, антики и средневековые (византийские) монеты по степени востребованности никогда не превзойдут российские, но рост интереса к ним, наметившийся в последние годы, можно и нужно стимулировать.

Новичков в этой области часто останавливают два предубеждения: многие считают, что чем монета древнее, тем она должна быть дороже и что древние монеты не могут хорошо сохраниться, в противном случае это — подделка. В действительности же подобной зависимости не существует. Сохранность античных монет, особенно кладовых экземпляров, может ничуть не уступать сохранности современных. Ими восхищаются знатоки, они задают верхнюю планку качества любой коллекции. Что же касается ценообразования, то на него влияют совсем другие факторы — уже упоминавшаяся сохранность монеты, степень ее редкости, соотношение спроса и предложения на местном рынке.

Редкость монеты можно проверить по каталогам. У наших собирателей заслуженным успехом пользуются ценники-определители Д.Сира (D. Sear) английского издательского дома Seaby по античной и византийской нумизматике. Греческие монеты сведены в двухтомник *Greek Coins and their values* (1978—1979) вместе с каталогом монет греческих городских общин, чеканенных под римской властью в I—III вв. н.э.: собственно римские — в *Roman Coins and their values*, византийские — в *Byzantine Coins and their values* (1987). Это наиболее доступные и авторитетные издания, в которых приведены описания и характеристики практически всех известных монет классической древности. Seaby скуп на эпитеты, как-то: Rare (редкая), Extremely rare (исключительно редкая) или Unique (уникальная), которыми зачастую пестрят аукционные каталоги, однако о редкости монет можно судить, сопоставляя между собой предложенные изда-

телем цены (в фунтах стерлингов). Они даны по двум-трем позициям в зависимости от сохранности конкретного экземпляра, различаясь при этом в два и более раза. Уместно будет заметить, что цены Seaby бесмысленно переносить на наш рынок, но они служат надежным индикатором редкости либо популярности монеты у собирателей.

При определении состояния монет принято использовать традиционную англоязычную терминологию. В соответствии с ней сохранность монеты может быть охарактеризована как Fine, Very fine, Good very fine, Extremely fine. Допустимы и нюансы: Fine-Very fine, Very fine-Extremely fine, а также словообразования типа about very fine, good fine и т.п. Несмотря на то, что в буквальном переводе с английского fine означает «прекрасный», «превосходный», монета такой сохранности тянет лишь на «троечку» по пятибалльной шкале. Прочим терминам могут быть подобраны те же школьные аналоги: Very fine — «3+», Good very fine — «4», Extremely fine — «5».

Дефекты монет встречаются самые разные: потери, неизбежные при длительном обращении; механические повреждения, полученные как при обращении (например, надрубы или следы обрезки металла по гурту), так и после (древние отверстия для ношения в качестве украшений и оберегов, следы лопаты либо зубов при находке — так до сих пор наши люди проверяют находку «на золото»); наличие патины и



Тетрадрахма Александра Македонского. 336—323 гг. до н.э.

физическое состояние металла. Из их суммарной оценки выводится итоговое заключение, с которым волен согласиться или не согласиться коллекционер. Последнее слово всегда за ним, его субъективный взгляд на понравившуюся монету будет решающим при ее покупке либо обмене. Кого-то не устроит искусственная патина, а кто-то примирится с надпиленным гуртом, один ни за что не положит в коллекцию монету с пробитым отверстием, для другого же это — не самый существенный изъян. Хотя, конечно, в денежной оценке таких монет все будет более или менее единодушно.

Сегодняшний московский рынок древностей небольшой, но емкий. По авторитетному мнению одного из знатоков, «покупатели находятся практически на любую вещь, от позднеримского медного фоллеса в среднем состоянии до золотого греческого статера в состоянии UC (uncirculated, то есть высшая степень сохранности для монеты, не бывшей в обращении)». Функционирование этого рынка имеет свои особенности, которые полезно знать начинающему (и не только) собирателю.

Если на Западе давно существует разветвленная сеть магазинов и аукционов, удовлетворяющих спрос именно на античные монеты, то у нас она только формируется. Ни один из крупнейших на сегодня аукционных домов не устраивает торгов с их участием. Единственный прецедент относится к уже далекому 1996 году, когда Гелос выставил несколько античных и средневековых (византийских) лотов, оставшихся нераспроданными. С тех пор древние монеты полностью вышли из сферы аукционной торговли, и ситуация эта в ближайшее время, очевидно, меняться не будет.

Антики можно найти на прилавках четырех-пяти антикварных магазинов столицы. Их ассортимент формируют дилеры-профессионалы, которые владеют ситуацией на рынке и имеют возможность работать с материалом, поступающим к ним из различных источников. Именно их деятельность определяет количество и качество монет, предлагаемых сегодня к продаже в Москве.

Наиболее интересные и неожиданные экземпляры



Тетрадрахма Птолемея I Сотера, царя эллинистического Египта. IV в. до н.э.

приходят на рынок из старых коллекций. Это случается нечасто, но зато каждая такая находка оставляет незабываемое впечатление. Московские коллекционеры помнят, например, ажиотаж, царивший на рынке в 1996 году, когда распродалась довоенная коллекция со многими редчайшими монетами Рима в отличном состоянии. В последние годы столь же неожиданно, издали, из старых подборок «выплывали» сиракузская декадрахма евзетовского типа V в. до н.э., редчайший сестерций императора Гордиана I Африканского (238 г.) и другие нетривиальные монеты.

Многие отечественные дилеры в последние годы наладили связи с европейским рынком, избыточным предложением. Оттуда поступает изрядная доля «тяжелых», то есть дорогих высококачественных античных монет для целевого пополнения сложившихся коллекций, однако цены на них уже вполне европейские, их можно проверить по каталогам аукционных домов. В первую очередь, это немецкий Gorny&Monsch (Мюнхен) и швейцарский Numismatica Ars Classica (Цюрих) — наиболее популярные у российских дилеров. Привлекает их внимание и американский аукцион Дм.Маркова, в недавнем прошлом нашего соотечественника. Таким путем удовлетворяется потребность рынка в золотых ауреусах и солидах императорского Рима, серебряных тетрадрахмах эллинистических царей — двух наиболее «раскрученных» сегодня областей античной нумизматики. К ним же стоит отнести и византийские монеты — как золотые, так и бронзовые, — все чаще поставляемые на московский рынок с европейских дилерских торгов.

Продолжает поступать сравнительно дешевый материал из стран Восточной Европы — Венгрии, Болгарии и др. (нередко через ту же Германию). Цены на древние монеты в этих странах за последние годы сильно подросли, хотя рядовые вещи по-прежнему доступны отечественным коллекционерам (многие из них заполняют ценовой диапазон от \$15 до \$50). Это касается в первую очередь серебряных римских денариев и антонинианов II—III вв., не находящихся быстрого спроса на перенасыщенном западном рынке, а также разнокалиберной позднеримской и



Боспорское царство. Статер царя Евпатора.

ранневизантийской меди — фоллисов и нуммиев, которые нередко поступают к нам в виде огромных партий нерасчищенных экземпляров. Их скупают оптом и «восстанавливают», то есть доводят до коллекционного вида реставраторы-профессионалы, чтобы потом продать по дифференцированным розничным ценам. Интерес к ним неуклонно растет, что объясняется не в последнюю очередь их дешевизной (от \$5 до 20).

Поступление монет из южнорусских областей, в том числе из Крыма — практически единственного источника пополнения античных коллекций в советское время, — утратило былое значение. Как и раньше, здесь преобладают монеты античных городов Северного Причерноморья, поток которых достиг максимума в конце 1990-х годов. Спрос на них пережил несколько спадов, но сейчас остается стабильным, даже наметилась тенденция к росту. Пальму первенства по популярности уверенно держат монеты Пантикапея-Боспора, из них, в первую очередь, — золотые статера, от уникальных выпусков (IV в. до н.э.) до массового чекана римского времени (I—III вв.). Предложение последних на рынке не ослабевает из года в год, периодически подпитываясь выбросами кладовых находок. В меньшей степени москвичи избалованы приходом монет других причерноморских полисов — Херсонеса, Ольвии, Тиря, хотя интерес к ним отнюдь не меньший.

По-прежнему среди единичных находок «с юга» встречаются экземпляры редких греческих, римских и византийских монет. В последние годы появились несколько ауреусов кризисного для империи III в., византийские солиды совместного правления Юстина I и Юстиниана I 528 года, императрицы Ирины (797—802 гг.), а также электровы кизикины. О последних стоит сказать особо. По степени востребованности рынком кизикины неизменно занимают одно из ведущих мест среди античных монет. Несмотря на высокие цены — \$2000—3000 — спрос на них растет. Следствием этого можно считать появление ценника-определителя (сост. И.М.Станиславский, М., 2000 г.), который стал незаменимым пособием для коллекционеров этих незаурядных монет. Электровы кизикины, чеканившиеся в малоазийском городе Кизик, гос-



Динар кушанского правителя Каншики. II в.

подствозали на международных рынках Средиземноморья несколько столетий, до начала массовой чеканки золотой монеты Александром Македонским. Изображения на них отличаются большим разнообразием, но при этом в качестве неизменного элемента иконографии кизикинов использовалось изображение осетра. Реверс кизикинов занимал вдавленный отпечаток квадрата — как воспоминание о древнейшем способе оформления оборотной стороны монеты.

Все большее значение приобретает Интернет-торговля. Ее достоинства очевидны, но столь же заметны и недостатки, в первую очередь — риск при покупке «с картинки» (зачастую невысокого качества) и при доставке. Только тогда может обнаружиться, что красивая бронзовая монета сильно подправлена режущим инструментом или же заражена различными окислами, скрытыми под искусно наведенной патиной, а серебряный денарий скасен из двух половинок. Тем не менее адреса сайтов www.coinvault.com, www.coins.msk.ru, www.ebay.com и др. давно уже на слуху у московских нумизматов, которые, зачастую не без успеха, пополняют с их помощью свои коллекции.

Настоящий бич коллекционеров — подделки. Прибыльность этого занятия была велика во все времена. Первые фальшивые антики стали изготавливать в итальянском городе Падуя в конце XV века. «Падуанцы», как их называют, чаще всего воспроизводили крупные медные монеты Римской империи с выразительными портретами наиболее известных императоров — Нерона, Тиберия, Гальбы. В наше время отношение к ним изменилось. Они каталогизированы и участвуют в аукционах (по ценам, правда, гораздо ниже цен оригиналов) как подлинные медали эпохи Возрождения.

Процветает этот злосчастный «бизнес» по сей день, причем к услугам фальшивомонетчиков — современные технологии и дорогостоящее оборудование. В число лидеров по количеству производимых лже-антиков рискует выбиться Болгария. По мнению одного из московских дилеров, в недалеком будущем до 70% античного материала, поставляемого на рынок «братушками», будет их собственного, и притом недавнего производства. Не оскудела умельцами и родная страна, особенно южные ее регионы. Среди их продукции — литые электровы кизикины, золотые византийские солиды (особенно часто VIII в.), серебряные драхмы причерноморских городов.



Ауреус Веспасиана. 69—79 гг.

Ауреус Домициана. 81—96 гг.

И все же не стоит впадать в отчаяние, видя поддельного Нерона, как две капли воды похожего на настоящего. Опытный коллекционер буквально «на ощупь» почувствует обман. А начинающим настоятельно советуем доверять мнению специалистов и не стесняться обращаться к ним за помощью. В качестве независимых экспертов традиционно выступают музейные работники, которые редко отказывают в консультациях собирателям. Наконец, естественный и необходимый атрибут цивилизованного рынка — удостоверяющие монету сертификаты, которые пора научиться спрашивать при покупке в магазинах.

Небольшие, но представительные подборки антики, Средневековья и Востока можно увидеть в магазине «Шон» на Никитском бульваре и антикварном салоне «На Патриарших» (Б. Козихинский пер.). В «Шоне» компактную группу образуют серебряные и бронзовые монеты Рима, Византии, древнего и классического Востока. «На Патриарших» представляют интерес золотой динар кушанского царя Хувишки (II в. н.э.) и золотой же иперпирон византийских императоров Андроника II и Михаила IX Палеологов (1295—1320), боспорские статера, а также причерноморская (Ольви, Пантикапей), позднеримская византийская

медь, монеты древней Иудеи и монеты индо-скифских правителей. Любителям восточной экзотики будет небезынтересно взглянуть на группу арабских дирхемов IX—X веков и небольшую, но качественную подборку монет Крымского ханства XVI—XVIII веков. Эти монеты, заслуживающие отдельного разговора, выбираются по именам правителей, годам и месту чеканки, благо, что все эти данные, как правило, можно прочесть на них самих. Интерес к восточной нумизматике, традиционный для России с XIX века, растет из года в год, что свидетельствует об одной из самых ярких и устойчивых тенденций современного нумизматического рынка, не только отечественного, но и мирового.

Краткий обзор античного сегмента нумизматического рынка Москвы показывает, что начинающему коллекционеру есть с чего начать, тогда как его коллегам со стажем придется прилагать определенные усилия, чтобы целенаправленно пополнять свои собрания. Тем не менее ресурсы для этого есть, и успешное развитие магазинной торговли должно стать залогом сложения цивилизованного нумизматического рынка.

Михаил БУТЫРСКИЙ

Иллюстрации предоставлены автором.

ОБЪЯВЛЕНИЯ

ПРИБРЕТУ

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

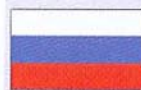


Тел. 7 (095) 782-59-60

Продажа и покупка почтовых марок, конвертов и открыток, прошедших почту. Подбор марок по манколисту заказчика. Тел. 7 (095) 771-28-19

Приобрету любые документы, фотографии, знаки, награды и др. предметы, связанные с историей Елисаветградского кавалерийского училища. Тел. 8-(903)-7494448

Куплю приглашения на церемонии награждения, приглашения на празднование 800-летия Москвы. Тел. 8-916-612-48-01



Антикварный магазин в Нью-Йорке.

www.russian-antique.com
Тел: 8-101-917 941-3703



Помогаю в покупке и отправке антиквариата в Россию

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

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.

«Редкости» Петра II

«Редкость монеты как исторического памятника обусловлена количеством ее экземпляров ...» — по праву считает В.В.Уздеников и вносит уточнение: «...определить степень редкости русских монет императорского периода, основываясь исключительно на количественных критериях, оказывается практически невозможным».

Свое представление о редкости А.Ильин и И.Толстой формулируют так: «Мы считаем монетой редкой и важной такую, которая по изображению является исключительной и в следующих годах не повторяется».

Как видим, даже у наиболее авторитетных нумизматов — различное мнение о такой важной для монеты характеристике, как степень редкости. Предоставим ученым в конечном счете сформулировать достаточно ясное и четкое определение степени редкости монеты. Мы же только на примере рублевиков Петра II приведем некоторые наблюдения, свидетельствующие о том, что вопрос о редкости нумизматического объекта далеко не так прост, как кажется при первом рассмотрении, и может обернуться неожиданной стороной.

Общезвестен рублевик 1728 года — с ошибкой в имени монарха — ПЕРТЬ. Авторы всех известных каталогов единодушно, правда, в различной степени, отмечают его редкость. Вместе с тем это обстоятельство не бесспорно. Смотря с чем сравнивать и от чего отталкиваться. Если рассматривать рубль на фоне ос-

тальных рублевых монет Петра II, на которых имя императора начертано правильно, то, действительно, рублевик с ошибкой встречается редко.

С другой стороны, портретная сторона данного экземпляра встречается на монетах, отчеканенных тремя разными парами штемпелей, известных автору (илл.1). Последнее обстоятельство, пусть и не точно,



Илл. 1. Рубль Петра II, 1728 г. Ошибка в имени — ПЕРТЬ. Штемпель лицевой стороны комплектовался с 3 штемпелями реверса.

но все же ориентирует на выпуск значительного объема монет с необычной надписью. В то же время рядовой рубль, изготовленный одной штемпельной парой, имеет меньший запас отчеканенных экземпляров и, следовательно, более редок. При всей неоднозначности эта ситуация наводит на размышления о необходимости разработки унифицированных подходов к понятию и оценке редкости.

То же самое можно сказать и о редком, согласно каталогам, рубле, датированном 1729 годом, который примечателен особым портретом «без лент в парике». Лицевая сторона рублевика обнаруживается в сочетании с тремя разными штемпельными разновидностями реверса (илл. 2).

Оба примера демонстрируют рублевика, популярные особенно среди любителей-коллекционеров. Каждый собиратель считает престижным обладать хотя бы одной разновидностью этих рублевых монет. Такое желание вполне естественно и проистекает из сущности коллекционирования. В то же время монета, несущая портрет с исключительными художественно-эстетическими достоинствами, но лишенная эффектных неожиданностей в оформлении, зачастую проходит незамеченной.



Илл. 2. Рубль Петра II, 1729 г. Портрет «без лент в парике». Штемпель лицевой стороны комплектовался с тремя разновидностями штемпелей реверса.

Очевидно, что экземпляры, выделяющиеся из общего ряда монет регулярного чекана, среди собирателей пользуются повышенным спросом, что по законам рынка приводит к росту цен и искусственному завышению их коллекционной значимости. Яркий пример тому — особое тяготение любителей-коллекционеров к юбилейным монетам. Скорее всего такое положение вещей обусловлено доминирующей стандартной направленностью в подборе коллекции. Последнее обстоятельство окрашено и частично индуцировано фактором популярности — своего рода спортивным интересом и в некоторой степени модой.

Исключительность монеты, в том числе рублевика Петра II, может проявиться не обычными, но малозаметными элементами и не быть отмечена в каталогах. Например, рублевик 1729 года известен благодаря портрету «с 5 трилистниками перед наплечником». Только один из двух рублевиков, имеющих на лицевой стороне указанный портрет, обладает реверсом, на котором до и после слов надписи отмечаются точки (илл. 3).

Отсутствие указаний в каталогах на точки в легенде реверса скорее всего объясняется тривиальными причинами — в поле зрения ГМ попал экземпляр с «непрочеканом» упомянутых деталей оборотной стороны из-за изношенности штемпеля. Впоследствии фототипия этого рублевика использовалась другими авторами. (Рудименты точек можно разглядеть при внимательном рассмотрении иллюстраций.)

С точки зрения оценки степени редкости данный экземпляр отнесен к монетам обыкновенным. Правомочность такой оценки не бесспорна. Достаточно вспомнить рубль 1728 года, на оборотной стороне которого в надписи присутствуют ромбики: согласно каталогам этот рубль считается редким.



Илл. 3. Рубль Петра II, 1729 г. Реверсы изготовлены одним штемпелем. На оттиске видны точки до и после слов надписи.

Общеизвестно, что существует много не описанных монет, в том числе высокого номинала. Как быть с оценкой степени редкости при встрече с новым экземпляром? Например, в доступной литературе не описан рублевик Петра II, датированный 1727 годом, с единственной звездочкой — на реверсе после слова ЦЕНА (илл. 4). Надо ли отнести данный экземпляр к разряду редких и если да, то какова степень его редкости?

Многолетний опыт поштемпельного собирательства рублевиков Петра II позволил автору этих строк обнаружить еще один объективный фактор, влияющий на объем чеканки определенной разновидности монеты, а значит, с известным допущением, — формирующий степень редкости экземпляра.

Вопрос касается чеканки монет «по остаточному» принципу, когда штемпельная пара комплектуется из составляющих, которые уже были в эксплуатации. Последнее обстоятельство заведомо предполагает сокращение производственного ресурса бывшего в употреблении штемпеля, особенно в тех случаях, когда уже намечались признаки разрушения рабочей поверхности инструмента.

Примером может служить рубль из каталога ГМ, который в описании монет обозначен как № 147 (илл. 5 а-б).

Штемпель оборотной стороны ранее служил при чеканке экземпляра № 145, на котором, кстати сказать, его легче исследовать, так как оттиск более четкий. По нашим наблюдениям, рубль, воспроизведенный ГМ, встречается значительно реже экземпляра



Илл. 4. Рубль Петра II, 1727 г. В надписи на оборотной стороне — единственная звездочка после слова ЦЕНА.

а-в, который имеет ту же лицевую сторону, но отличается особенностями реверса. Последние проще всего обнаружить при сравнении верхних корон. У экземпляра а-в она украшена шестиконечными звездочками, имеет меньше жемчужин и обладает другим рисунком обреза короны.

Маститые коллекционеры, равно как и ученые-профессионалы, при оценке редкости опираются на личный опыт и мнение коллег. К сожалению, анализ крупных нумизматических коллекций и учет сведений классических работ нумизматов прошлого и позапрошлого веков не вносят исчерпывающей ясности в ответ на вопрос о степени редкости монеты, поскольку со временем существенно сокращаются нумизматические объекты императорского периода.

Выход может быть найден в разработке объективных и динамичных, одновременно простых и понятных критериев оценки коллекционной значимости монеты.

Претендентом на роль такого показателя может стать индекс встречаемости. Применительно к рублевикам Петра II он определяется следующим образом. На первом этапе необходимо подсчитать все монеты Петра II рублевого номинала, которые выставались на 10 наиболее популярных отечественных и зарубежных аукционах за последние 10 лет. Выяснить, сколько раз среди этих монет встречалась искомая разновидность. Затем провести пересчет встречаемости этого экземпляра на 1000 рублевиков. Полученная величина и будет индексом встречаемости (ИВ).

$$ИВ = \frac{А(\text{число монет данной разновидности}) \times 1000}{Б(\text{общее число монет данного типа})}$$

Таким образом, к традиционным критериям оценки коллекционной значимости монеты может добавиться объективный показатель. Комплексный учет всех факторов даст возможность более точно определить цену, обменный эквивалент и, наконец, редкость искомого экземпляра.

Юрий ПЕТРУНИН

Иллюстрации предоставлены автором.



Илл. 5.

а-б. Рубль Петра II, 1729 г. Обратная сторона представлена в таблицах каталога ГМ;

а-б. Рубль Петра II, изготовленный другим штемпелем.

Пробные полтинники 1926 года

В связи с образованием Союза Советских Социалистических Республик было решено сменить типы серебряных монет, чеканившихся с августа 1921 года от имени РСФСР.

С.П.Фортинский в статье «Описание советских монет за период с 1921 по 1952 год», опубликованной в Нумизматическом сборнике (выпуск XXV. Москва, 1955), писал: «Декрет от 22 февраля 1924 года предусматривал чеканку серебряной банковской монеты достоинством в 1 рубль и 50 копеек, разменной монеты достоинством в 20, 15 и 10 копеек и медной монеты достоинством в 5, 3, 2 и 1 копейку. Размер, проба, вес, гуртовка и ремедиум монет были оставлены без изменения. Рисунки монет были разработаны: рубля и полтинника — художником Грузенбергом, разменных серебряных и медных монет — художниками Монетного двора».

Значительное увеличение чеканки серебряных и начало чеканки медных монет усложнило работу Монетного двора и вызвало необходимость одновременной чеканки монет в нескольких местах. Так, в Англии были заказаны и отчеканены серебряные полтинники с буквами «ТР», датированные 1924 годом. В 1926 году на Ленинградском монетном дворе и заводе «Красная заря» работали над заменой медных монет на монеты из сплава бронзы золотистого цвета. С чеканкой на заводе «Красная заря» связано появление пробных монет.

В 1926 году на заводе «Красная заря» были отчеканены два пробных полтинника на кружках из алюминиевого сплава.

За основу оборотных сторон монет были приняты рисунки художника-медальера А.Ф.Васютинского, представленные им на закрытый конкурс художников в Валютное управление Наркомфина в начале 1925 года.

Диаметр пробных образцов соответствует диаметру монет достоинством 50 копеек 1921—1922 годов (26,67 мм).

В оформлении лицевой стороны пробных образцов и оборотных сторон полтинников 1921—1922 годов есть общие признаки чеканки в виде точечных ободков вокруг центра и по краю монет.



На полтинниках в центре на гладком поле изображена выпуклая пятиконечная звезда, вокруг звезды ободок из точек, между ободками наверху надпись «50 копеек», слева — лавровая, справа — дубовые ветви.

На пробных образцах в центре на гладком поле надпись: «образец», между ободком из точек и кантом вокруг монеты надпись: «1926 года КРАСНАЯ ЗАРЯ».

На оборотной стороне первого пробного полтинника — изображение крестьянина, который держит в руках серп, по окружности надпись: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Металл — сплав алюминиевый; масса 1,84 г; диаметр 26,67 мм; гурт — гладкий; редкость — R5; состояние — XF.

У второго пробного полтинника на оборотной стороне — изображение рабочего, который держит в руках молот, по окружности надпись: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Металл — сплав алюминиевый; масса 1,90 г; диаметр 26,67 мм; гурт — гладкий; редкость — R5; состояние — XF.

Оборотные стороны пробных полтинников композиционно похожи на рисунки новых монет, представленных Васютинским на конкурс в 1925 году.

Экземпляр пробного полтинника с изображением крестьянина я получил от Наума Яковлевича Дашевского из его коллекции в 1965 году. Экземпляр пробного полтинника с изображением рабочего я приобрел в Обществе коллекционеров-нумизматов в 1968 году.



Рисунки новых монет художника Васютинского, представленные им на конкурс в 1925 году.

Евгений ФРОЛОВ

Авторы этого номера

- Валентина Аверина**, старший научный сотрудник, руководитель группы «Транспорт» Политехнического музея
- Михаил Бутырский**, заведующий отделом нумизматики Государственного музея Востока
- Артур Вердиньш**, коллекционер, дилер. Рига
- Анатолий Вилков**, руководитель Департамента по сохранению культурных ценностей Минкультуры РФ
- Анатолий Ганулич**, доктор технических наук, профессор, коллекционер
- Лидия Гончарова**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела металла и синтетических материалов Государственного исторического музея
- Анастасия Дегтярева**, искусствовед
- Татьяна Зуйкова**, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, член Британского общества историков ювелирного искусства
- Наталья Игнатова**, консультант магазина «Букинист на проспекте Мира»
- Татьяна Ильина**, старший научный сотрудник Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, заслуженный работник культуры РФ
- Светлана Кайкова**, старший научный сотрудник отдела металла и камня Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
- Замира Малаева**, старший научный сотрудник отдела металла и камня Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
- Ольга Молчанова**, старший научный сотрудник отдела металла и синтетических материалов Государственного Исторического музея
- Сергей Назин**, коллекционер
- Лидия Орлова**, заведующая отделом хранения вещевого фонда, куратор коллекции «Швейные машины» Политехнического музея
- Юрий Петрунин**, доктор медицинских наук, коллекционер
- Александр Пивоваров**, член Британского общества историков ювелирного искусства
- Наталья Преснова**, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи
- Светлана Прибыткова**, коллекционер, исследователь
- Кирилл Сергеев**, искусствовед
- Виктор Солкин**, президент Ассоциации по изучению древнего Египта «МААТ»
- Александра Трошинская**, кандидат искусствоведения, главный хранитель Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПУ им.С.Г.Строганова
- Анжелика Усова**, старший научный сотрудник научно-исследовательского Музея Российской Академии художеств
- Евгений Фролов**, коллекционер
- Александр Шестимиров**, главный редактор журнала «ЖУК»

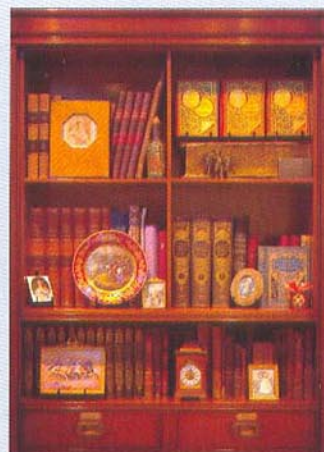


Фото на обложке — интерьер магазина «Золотая библиотека»

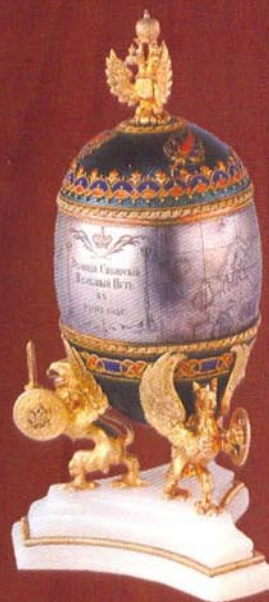
Редакция журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» благодарит за помощь в организации съемок и предоставленные иллюстративные материалы:

- Министерство культуры РФ
- Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и лично В.А.Гуляева
- Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи и лично В.М.Крылова
- Государственную Третьяковскую галерею
- Государственный Исторический музей и лично А.И.Шкурко
- Государственный музей Востока
- Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПУ им.С.Г.Строганова
- Политехнический музей и лично Г.Г.Григоряна
- Магазин «Букинист на проспекте Мира»
- Русскую антикварную галерею, а также г. Г.П.Шайдунову, Н.А.Ганулич и Т.П.Горячеву.

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 «Гелос» (1-й Боткинский пр-д, 2/6),
«Лавка книголюба» (ул. Трубная, 23),
«Антиквариат на Софийской» (Софийская наб., 30, стр. 3),
Букинистический магазин «Марина» (пр-т Мира, 79),
«Юнисэт-Арт» (Б. Николопесковский пер., 5),
«АРТ-Эксперт» (Китайгородский пр-д, 7, к. 2),
Магазин «Библио-Глобус» (ул. Мясницкая, 6/3),
ТВК «Крокус Сити», Антикварный аукцион «Кростби»
 (65-66 км МКАД),
Антикварный салон «Александр Арт-Галерея» (ул. Арбат, 2),
Антикварный салон «На Патриарших» (Б. Козихинский пер., 7),
Дом книги «Молодая гвардия» (ул. Б. Полянка, 28),
Центральный Дом художника (Крымский вал, 10),
Антиквар на Мясницкой (ул. Мясницкая, 13),
Московский Дом книги (ул. Н. Арбат, 8),
Антикварный салон «Купина» (ул. Пречистенка, 6),
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 8-812-271-25-76
Тель-Авив +972-2-55-70-50-49 С.Сорока
Феодосия (06562)-3-22-13

Роскошная коллекция!



«ГЕКОМ»

салон косметической стоматологии

весь спектр стоматологических услуг
для истинных ценителей искусства

