

№ 10 (21)
Октябрь
2004

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

АНТИКВАРИАТ

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



ТЕМА НОМЕРА:
АНГЛИЙСКОЕ
ЮВЕЛИРНОЕ
ИСКУССТВО



ОРДЕНА
НИКОЛАЯ ПЕРВОГО



РУССКОЕ
ЖЕМЧУЖНОЕ ШИТЬЕ




ЭКСЛИБРИСЫ И СУПЕРЭКСЛИБРИСЫ

ISSN 1683-7665



9 771683 766002 >



XVII
РОССИЙСКИЙ
АНТИКВАРНЫЙ
САЛОН

XVII Российский Антикварный Салон

23 – 31 октября 2004

Москва, Центральный Дом художника, Крымский вал, 10

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

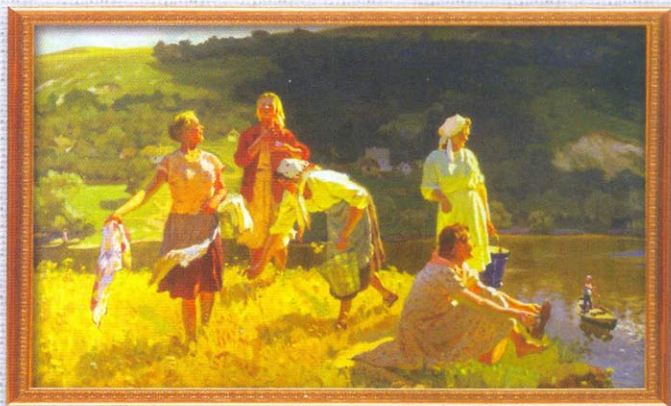
119049, Москва, Крымский Вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4500/4516/9602

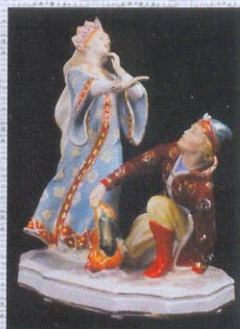
E-mail: mailbox@expopark.ru

www.expopark.ru

**ЖАНР В ИСКУССТВЕ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО
РЕАЛИЗМА**



А. Балыкин	Ю. Боско	П. Вьюев
Г. Гончаров	Б. Козлов	И. Козлов
В. Криворучко	В. Комолов	В. Лебедев
П. Лебедев	М. Лихачев	Е. Логвиненко
А. Лопаткин	Д. Макаров	С. Пичугин
А. Пластов	В. Пшеничников	А. Сологуб
Н. Стеньшинская	П. Страхов	Е. Табаков
Э. Хохловкина	Т. Шевченко	М. Шемякин



О. Богданова	В. Боголюбов	А. Бржезицкая
С. Велихова	Б. Воробьев	Е. Гатилова
Н. Исакова	П. Кожин	Н. Крыжановская
Н. Малышева	С. Орлов	К. Ракитина
И. Слоним	Г. Столбова	О. Таежная
И. Фрих-Хар	М. Холодная	Г. Чечулина
И. Чудова		



- 4 Вещи века
Тайна «Олимпийского» сервиза
- 10 Живопись
Забывтый портрет русского Катона
- 14 Разыскивается...
- 16 Традиция
Русское шитье
- 26 Мебель
Бисерная мозаика Коралловой фабрики
- 32 Библиофил
Экслибрисы и суперэкслибрисы
- 40 Интерьер
Итальянская скульптура из камня
- 44 Прикладное искусство
Тверской фаянс
- 50 ТЕМА НОМЕРА:
АНГЛИЙСКОЕ ЮВЕЛИРНОЕ
ИСКУССТВО
- Серебро XVI—XVII веков
 - Мода и стили викторианской эпохи
- 72 Россия
Москва в гравюрах
Николааса Витсена
- 77 Антиквариат Санкт-Петербурга
- Ювелирные украшения XIX века из алюминия
 - Крестья: агрибуция и датировка
 - Интерьер императорских поездов
 - Живопись Александра Шнейдер
 - Воспоминания о бале
 - Ордена Романовского юбилея
- 110 Духовное искусство
Троицкая эмаль
- 118 Современное искусство
Солнечный художник из Сибири
- 122 Свидетельства эпохи
Русский страховой полис
- 128 Фалеристика
Награды Николая I
- 134 Экспертиза
Атрибуция двух орденских знаков
- 136 Нумизматика
- Россия и Кавказ
 - Пробный «армавир»

АНТИКВАРИАТ И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ

№ 10(21), октябрь 2004

Председатель редакционного 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 ЧЕТВЕРУХИНО
Менеджер по распространению
Сергей ЛАПТЕВ

Фотограф
Игорь НАРИЖНЫЙ
Верстка
Александр КОЖУХОВСКИЙ
Корректор
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 PIDP Inc., 143 Hughes Place, Albertson, NY 11507, USA

Распространение издательство «ЛК 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.

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

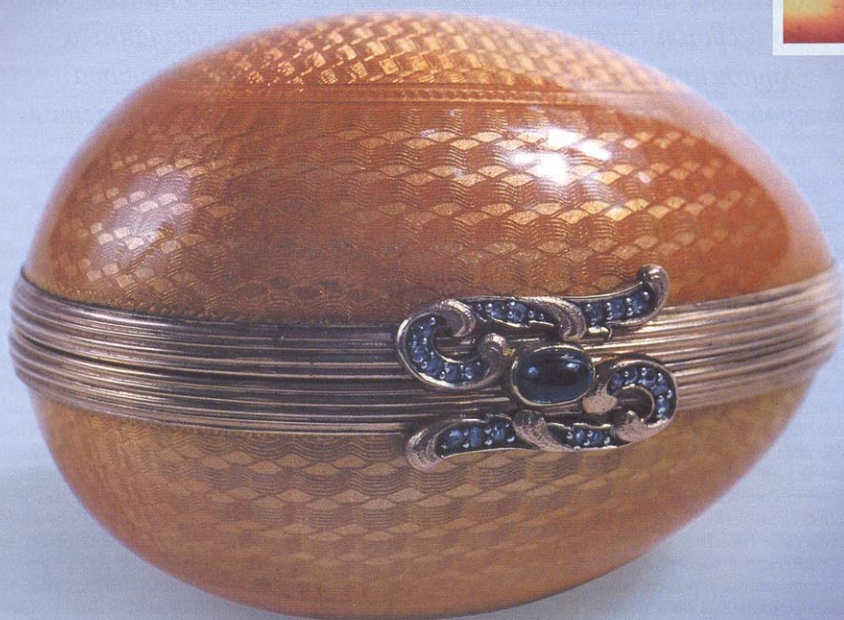
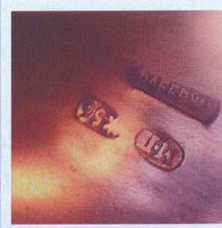
Мнения авторов журнала могут не совпадать с мнением редакции. Редакция не несет ответственности за содержание рекламных объявлений и иллюстраций, предоставленные авторами статей. Использование любых материалов, как текстов, так и иллюстраций, опубликованных в журнале «Антиквариат, предметы искусства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

Цена свободная.

Журнал издается при поддержке Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия

antique gallery
«ФАБЕРЖЕ»
«ФАБЕРЖЕ»
антикварный салон

121099, Москва, ул. Новый Арбат, д. 31/12.
Галерея работает с 11 до 22 часов, без выходных и праздников.
Тел.: 205-64-97, 205-64-71, 205-64-96, факс: 205-67-10.
E-mail: faberge@narod.ru



**Уникальное пасхальное яйцо,
подарок императрицы Александры
Федоровны фрейлине Вырубовой.**

Золото, розовато-оранжевая эмаль
по гильшированному фону, алмазы, сапфир.
Петербург. 1890-е годы. Фирма придворного
поставщика Карла Фаберже, мастерская
главного мастера Михаила Перхина.
Яйцо было экспонатом выставки «Великий
Фаберже» в Эрмитаже (1997—1999).
Эксперты: Г.С.мородинова (ГМИ),
М. Лопато (Эрмитаж),
А. Гилодо и О. Милованова (ВМДПиНИ),
Фонд К. Фаберже (Т.Фаберже и В.Скурлов).

Тайна «Олимпийского» сервиза

Продукция Севрской мануфактуры отличалась от изделий других европейских фарфоровых производств не только качеством, но и своими совершенными дизайном. Стиль, созданный художниками, диктовал моду в украшении фарфора второй половины XVIII — первой половины XIX столетия.

Каждый парадный сервиз, который рождался на этой мануфактуре, становился примером для подражаний и заимствований. Однако далеко не у каждого произведения были столь романтический сюжет и столь любопытная история, как у «Олимпийского» сервиза, одного из самых красивых за многие века существования фарфора. Он был создан в начале XIX века — в разгар наполеоновских войн, и в определенной степени стал порождением тех политических событий.

Создав Французскую империю, Наполеон I Бонапарт решил укрепить свою власть над покоренной Европой, посчитав, что самый лучший для этого мирный способ — заключать «дипломатические» браки. Таким образом, детям скромного корсиканского нотариуса открывались двери в европейскую аристократическую элиту, а правителей соседних государств связывали семейные, значит, — дружественные узы с новым повелителем мира. Для большинства своих братьев и сестер Наполеон подбирает удачные партии, сам же подумывает о разводе с Жозефиной Богарне и женитесь на одной из европейских

принцесс. На определенном этапе его matrimониальные планы были связаны с младшим братом — Жеромом. В супруги ему он выбрал немецкую принцессу Екатерину Вюртембергскую. Свадьба увенчалась успехом, и 23 августа 1807 года в Люксембургском дворце в Париже пышно отпраздновали бракосочетание императорского брата и представительницы одного из самых знатных родов Европы. В числе свадебных подарков, выставленных после торжества на всеобщее обозрение, более всего поразил великолепный десертный сервиз, украшенный изображениями персонажей античной мифологии, из-за чего он и был назван «Олимпийским». Разумеется, событие, в связи с чем он был создан, обусловило и особенности дизайна, и смысловую нагрузку.

К исполнению императорского заказа были привлечены лучшие силы Севрской мануфактуры. Заводом в тот период руководил выдающийся французский ученый-химик Александр Броньяр. Предприятие было обязано ему значительным улучшением рецептуры и, следовательно, — окончательным переходом на изготовление твердого, «настоящего» фарфора (изначально большинство французских заводов, и Севр в том числе, выпускали мягкий фарфор), а также новыми технологиями и разработками.

Разработать проект сервиза, его идею и дизайн А. Броньяр поручил сыну — Теодору. Теодор Броньяр был



Ваза-мороженница «Война и Мир». Севрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; формовка, скульптурная моделировка, роспись надглазурная, золочение, цирровка.

архитектором известным, но не слишком удачливым, занимался преимущественно реконструкцией и модернизацией зданий, выстроенных в XVII—XVIII веках. Один из его самостоятельных проектов — театр в г. Бурсе — был полностью разрушен во время Второй мировой войны, другой — комплекс знаменитого парижского кладбища Пер-Лашез — сохранился до нашего времени. «Олимпийский» сервиз стал тем шедевром, в котором мастер проявил свои знания и талант в полной мере. Т.Броньяр оказался прекрасным дизайнером, к тому же образованным и начитанным человеком, свободно ориентировался в греко-римской мифологии, мог отобрать именно те сюжеты, которые подходили к изначально заданной свадебной тематике. Он разработал не только изобразительную схему, но и состав и формы корпусных предметов, скульптурный декор.

По своему назначению «Олимпийский» сервиз относится к десертным. Сложившаяся в XVIII веке традиция предусматривала, что именно этот вид фарфоровых ансамблей мог быть украшен с особой роскошью. Если мануфактуре заказывали сервиз для подарка высокопоставленному лицу, например правителю дружественной державы, это было, как правило, десертный сервиз. По количеству предметов «Олимпийский» сервиз невелик, всего их — 166, включая настольное украшение в виде скульптурной композиции «Бахус и Церера в колеснице, запряженной быками», две колонны, увенчанные фигурами Аполлона и Дианы, две вазы для фруктов «Три грации», а также две вазы-ритона, создававшиеся отдельно от самого сервиза. Кроме того, к украшению относятся: 31 вазочка «на один цветок» и чайный сервиз-кабре на 12 персон, сервировавшийся на отдельном столике. Основу же сервиза составляют чаши для фруктов и сладостей различных размеров и форм, компотьеры, бутылочные и рюмочные передачи, четыре эффектные мороженицы, вазы-тердоны, сахарницы и корзинки для жасмина и, разумеется, 69 великолепных десертных тарелок.

Роспись большей части тарелок сервиза выполнили выдающиеся сверские художники-керамисты, такие, как М.В.Жакото (M.V.Jacquot), Ж.Жорже (только он расписал 40 предметов, все остальные — 29); живописные работы проводили также Адам (Adam), Перрено (Perrenot), Э.-Ш.Ле Ге (E.Ch. Le Guay), мадам (мадемуазель ?) Тибо (Thibault), Рено (Renaud). Над бортами тарелок и декором корпусных предметов трудились орнаменталисты и золотильщики П.А.Мико (P.L. Micaud), Ш.-М.П. Буатель (Ch.-M.P. Boitel), Д. Лева (D.Leve), Ш.Констан (Ch. Constans). В качестве модельмейстера скульптурных ваз «Три грации» выступил выдающийся французский скульптор Д. Шодэ.

«Олимпийский» сервиз — исключительно яркий памятник стилистике ампира с его тяготением к античным мотивам, касающимся в данном случае как формы, так и содержания. Его корпусные предметы своими весьма сдер-



Передача бутылочная. Севрская мануфактура, 1804-1807 гг. Фарфор; скульптурная моделировка, роспись надглазурная, золочение, цирровка. Художник Фонтен.

жанными очертаниями вызывают прямые классические реминисценции. Небольшие бутылочные передачи представляют собой бочкообразные кратеры с декоративными нефункциональными ручками. Низкие компотьеры и сахарницы варьируют форму античного килика. Цилиндрические вазы для жасмина с сильно отогнутым верхним краем, где большая часть корпуса — ажурная трельяжная решетка, имеют прямое сходство с плетеной корзиной. Образцом для высоких морожениц послужил античный треножник-жертвенник.

Скульптурный декор, украшающий корпусные предметы, весьма скромен — полуфигуры сфинксов (ножки больших чаш), дельфины — ножки компотьеров и сахарниц, головы оводов — ручки бутылочных и рюмочных передач.

Любопытна и цветовая гамма сервиза. Основной тон — серовато-голубой, удачно символизирующий небо с легким флером облаков, — заключен в элегантную раму темно-терракотовых бортов. Борта украшает виртуозно выполненная золоченая гирлянда с grisailleвыми розетками зеленовато-серого оттенка. Миниатюрным шедевром можно назвать украшение марии тарелок — плотно сплетенную розовую гирлянду в коричневых тонах с легкими золотыми оживками.

Если в росписи тарелок небесный фон обыгран божественной тематикой, то на корпусных предметах он выглядит так же естественно. На бутылочных передачах «цветут» растения и травы, над которыми «порхают» насекомые. На корзинах для жасмина и крупных чашах «летают» птицы, на сахарницах и чашах меньшего размера изображены бабочки. Эти рисунки выглядят абсолютно натуралистичными, почти как обманка, поскольку заимствованы из естественно-научных книг: птицы и бабочки — из атласов Ж.Бюффона, растения и цветы — из изданий по ботанике.

Роспись морожениц не связана со свадебной тематикой сервиза, однако и она выдержана в аллегорическом ключе. Каждый из сосудов имеет четыре стороны, на каждом помещены по четыре сюжета, связанных единым цдиком: «Четыре времени года», «Четыре времени суток», «Четыре стихии» и — несколько особняком — «Война и Мир», порицающие кровопролитие и прославляющие мирное существование.

Каждая группа предметов, входящих в сервиз, по своему интересна, но все-таки десертные тарелки — а это чуть меньше половины комплекта, — несомненно, наиболее важная его часть. Образцами для их росписи стали работы великих мастеров: Рафаэля, Ж.-А.Давида, Ж.-О.Д. Энгра, Жиро, Лагрена, Прудона, Джулио Романо, а также помпейские фрески. Впрочем, следует отметить, что в большинстве случаев узнаваемые сюжеты



Тарелка десертная «Венера и Амур в бассейне после суда Париса». Севрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирровка. Художник Адам.



Тарелка десертная «Эрато пишет вдохновенные стихи Амуру». Севрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирровка. Художник Адам.

значительно трансформированы и не являются результатом слепого копирования оригинала. В то же время некоторые сюжеты — плод индивидуального творчества живописцев Севрской мануфактуры, что особо отмечено в авторских подписях на предметах. Так, например, если на тарелке «Тетис просит Юпитера даровать временную победу троянцам» ее автор Адам ставит пометку «Адам писал» (сюжет подказала картина Ж.-О.Д.Энгра «Зевс и Тетис»), то сюжет «Покинутая Пеняхея» он подписывает иначе: «Адам сочинял и писал».

То, что мастерам позволили воплотить в жизнь собственные композиции, было большой редкостью, тем более что речь шла о столь ответственном заказе.

Взгляд невнимательный или беглый заметит в «Олимпийском» сервизе лишь буйство эротики: пожалуй, ни в одном фарфоровом комплексе не встречается такого обилия обнаженной натуры. Создается впечатление, что Т.Броньяр включил в сервиз полный пантеон греко-римской мифологии. Но на самом деле комплекс является собой редчайшую визуальную и сюжетную обманку; при пристальном знакомстве с памятником обнаруживается, что первое впечатление отнюдь не соответствует действительности.

Как уже упоминалось, сервиз был выполнен к свадебному торжеству, и каждая тарелка подчер-

кивает заданную тему. Трудно найти другое произведение, в котором на основе мифологических сюжетов было бы создано столь поучительное повествование, которое должно было скрепить будущий брак и сделать его счастливым, если, разумеется, ее обладательница сумеет это поучение прочесть. На самом деле подбор богов и героев достаточно ограничен. Здесь нет изображения хтонических, «агрессивных» богов — Нептуна-Посейдона, Плутона-Аида, Марса-Ареса. Кровавопролитной войне, миру мертвых, непредсказуемой и коварной стихии не место на свадебном торжестве. Здесь нет ни одного сюжета, где главными героями были бы богини-девушечки — Минерва-Афина и Диана-Артемиды. Каждая из них появляется на рисунках однажды, и то лишь как вспомогательный персонаж («Геркулес, вскармливаемый Юноной» и «Аполлон и Диана, мстя за обиду Латоны, убивают детей Ниобы»).

Все тарелки можно достаточно четко разделить на шесть основных групп: «Юпитер и Юнона» (7), «Венера и Амур» (9), «Аполлон и музы» (11), «Амур и Пеняхея» (8), «Подвиги Геркулеса» (8) и самая большая, которую можно было бы назвать «Образы любви» (26), посвященная любовным коллизиям богов и героев. Таким образом, Венера и Амур соединяют жениха и невесту любовным чувством, а Юпитер и Юнона — узлами брака. Аполлон и музы славят достоинства жениха и красоту невесты. Следует отметить, что одна из муз — Эрато, покровительница любовной лирики, изображена на сервизе дважды. Помимо указанной группы ей от-



Сахарница. Севрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; формовка, скульптурная моделировка, роспись надглазурная, цирровка, золочение.



Тарелка десертная «Парис и Елена». Севская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирковка. Художник Ж.Жорже.



Тарелка десертная «Дафнис и Хлоя». Севская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирковка. Художник Э.-Ш. Ле Ге.

дана одна из красивейших композиций — «Эрато пишет вдохновенные стихи Амуру».

Юная Психея — воплощение человеческой души, сотканной из противоречий. Она по-детски тщеславна и наивна, доверчива и опрометчива, мнительна и способна на необдуманные поступки. Но она становится бесстрашной и упорной, если необходимо спасти свою любовь, даже спустившись ради этого в царство мертвых.

Удивителен подбор сюжетов, посвященный Геркулесу. Здесь нет ни Немейского льва, ни Лернейской гидры, ни Стимфалийских птиц. Сервис достаточно полно представляет семейные отношения героя («Геркулес и Мегара», «Геркулес и Иола», «Похищение Деяниры»). Он устраивает счастье своих друзей: спасает из горящей

Трои невесту Ахиллеса Гесиону; возвращает из царства Аида благородную Алекту, пожертвовавшую собой ради того, чтобы жил ее супруг. Из двенадцати общеизвестных подвигов на тарелках «Олимпийского» сервиза воспроизведен лишь один («Геркулес убивает амазонку Эврибию») — похищение юрса Ипполиты, царицы амазонок. Этот выбор не случаен — Венера (Афродита) отдала свой пояс, дарующий женщине вечную привлекательность в глазах мужчин, на сохранение поведительнице воинственных дев, чтобы никто из женщин не смог его полу-

Корзина для жасмина. Севская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; формовка, роспись надглазурная, золочение.



чить. Основным акцентом темы становится тарелка «Геркулес, побежденный Амуром» — могучий брутальный герой склоняется перед божком-ребенком. Эта композиция говорит о том, что любовь покоряет всех, она сильнее любой силы.

С последней же тематической группой в браурном прославлении любви и брака появляются отчетливые ноты назидательности. Чувства подвергаются анализу, и перед зрителем проходит целая галерея образов-напоминаний и образов-предостережений. Любовь может быть романтической пасторалью («Дафнис и Хлоя»), но она может стать и разрушительной силой, повергающей в небитие целые народы («Парис и Елена»). Нет ничего прекраснее и выше, чем материнство («Исида, кормящая Го- ра»), однако материнская гордыня

может иметь самые трагические последствия («Аполлон и Диана убивают детей Ниобы»). Ревность недопустима, она превращает человека в чудовище («Медя, покинутая Ясоном, убивает своих детей»), а чувство требует доверия и взаимного уважения («Кефал и Прокрида»). Любовь не терпит принуждения («Прощание Энея и Дидоны»). Даже боги не в силах ее избежать, но божественный статус — не гарантия взаимности и счастья («Пан преследует нимфу Сиригу», «Аполлон и Дафна»). Любовь зовет к подвигам («Персей и Андромеда»), но опрометчивый поступок может разрушить все («Орфей и Эвридика»).

Таким образом, «Олимпийский» сер-



Тарелка десертная «Кефал и Прокрида». Севрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирровка. Художник Адам.



Тарелка десертная «Венера сопровождает на Олимп Амура и Гармонию». Севрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирровка. Художник Адам.

виз представляет собой настоящий «сервиз невесты». Это не только роскошное пожелание любви и счастливой семейной жизни, но и своего рода комплекс советов, поданных в изысканной аллегорической форме. Он призывает молодую супругу любить своего мужа и доверять ему, быть верной женой и заботливой матерью, избегать ревности и не быть излишне надменной и гордой. Если она учтет все это, ее счастье будет беспредельным, а семья будет процветать под благосклонными взорами богов.

По самому своему типу «Олимпийский» сервиз вряд ли предназначался для использования. Это станковое произведение, требовавшее прочтения, внимательного рассмотрения. «Станковизм» подчеркнут, помимо прочего, тем, что каждая тарелка снабжена на обороте подробной легендой, чтобы не допустить каких-либо разногласий. Это не просто перечисление персонажей, а четкое обозначение изображенной ситуации. «Лев несет Юнону на свадьбу с Юпитером», «Амур обнаруживает беременность Психеи», «Венера сопровождает на Олимп Амура и Гармонию», «Венера и Амур в бассейне после суда Париса» и т.д. Авторы, несомненно, рассматривали сервиз как свадебный дар, который должен был стать семейной реликвией и передаваться по наследству. Его уделом было — храниться в шкафу-горке и быть предметом любования. Несмотря на то, что в XIX веке фарфор стал

доступен самым различным слоям населения, к нему по-прежнему относились как к семейной ценности. Вот и творение Севрской мануфактуры должно было стать реликвией в семье Жерома и Екатерины. Он вошел бы в приданое старшей дочери, которая родилась бы в этом роду, затем в приданое старшей внучки и т.д. Однако «Олимпийскому» сервизу была суждена совсем иная судьба.

Гордость французского искусства, сервиз этот оставался во Франции, в семье Бонапарт, недолго. Бракосочетание состоялось 23 августа 1807 года, а в начале сентября Александр Броньяр получил строгий приказ императора спешно упаковать сервиз и отправить в опаснейшее путешествие. По случаю заключения Тильзитского мира император Наполеон решил сделать императору Александру I поистине королевский подарок. Вместе с «Олимпийским» в путь отправлялись «Египетский» сервиз, «Ботанический» сервиз-кабаре и крупная партия изделий лучших парижских фарфоровых заводов — Даготи, Стон-Кокерель и Ле Гро, Насти и других. Во второй половине сентября 1807 года фуры с хрупким драгоценным грузом пересекли всю Европу, чтобы остаться в далекой России навсегда. Большую ценность подарку придавало то, что «Олимпийский» сервиз — один из немногих шедевров Севра, с которого не сделали ни одной копии, как того требовали традиции мануфактуры. Во Франции осталось лишь три тарелки — «Меркурий сопровождает Психею в царство мертвых», «Геркулес и Иода» и «Аполлон и Дафна». К торжественно-



Чаша для фруктов. Севрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирровка.



Тарелка десертная «Геркулес, побежденный Амуром». Себрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирровка. Художник Ж.Жорже.



Тарелка десертная «Амур обнаруживает беременность Психеи». Себрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; роспись надглазурная, золочение, цирровка. Художник М.В.Жакото.

му событию они еще не были закончены, и сервиз был подарен без них.

Такой поступок императора Франции выглядит довольно странным. Дарение «Египетского» сервиза легко объяснить желанием Наполеона подчеркнуть свое величие полководца, в экстремальных условиях завоевавшего Египет с исключительной по значимости историей и культурой. Фарфор частных мануфактур, вероятно, должен был польстить изысканному вкусу будущего обладателя и одновременно показать тот высочайший уровень, которого достигло французское производство. Но для того, чтобы «Олимпийский» сервиз, выполненный к конкретному событию, изъять из числа свадебных подарков членов своей семьи, нужно было иметь достаточно веские основания. Мы, скорее всего, никогда не узнаем, что толкнуло Наполеона на такой шаг, однако это можно предположить. Известно, что вскоре после заключения Тильзитского мира великий завоеватель начал свое собственное свадебное ходатайство. Желая приобрести в лице российского императора друга и союзника, Наполеон попросил руки младшей сестры Александра I, великой княжны Екатерины Павловны, и не ждал отказа. Возможно, «Олимпийский» сервиз должен был стать своего рода вестником будущих глобальных планов, а в перспективе все-таки остаться на-

Передача рюмочная. Себрская мануфактура, 1804—1807 гг. Фарфор; формовка, скульптурная моделировка, золочение, цирровка.



циональным достоянием Франции. Однако сватовство в категорической форме было отклонено.

Что касается подарка, то русская сторона приняла его с достоинством, но с подозрением. Император Александр I, причинный своей великой бабкой не доверять никому и ничему, получив исключительный для дипломатических отношений между Россией и Францией дар (первый и последний за время контактов двух стран), не удержался от язвительного комментария. Будучи человеком высокообразованным, он весьма уместно процитировал Гомера: «Τίμοε Danaos et dona ferentes» — «Боюсь данайцев, дары приносящих». И оказался пророком.

Наполеоновский дар в течение 25 лет находился в Санкт-Петербурге, в Сервизной кладовой Зимнего дворца. В 1832 году, по указанию императора Николая I, его отправили в Москву. До 1881 года он хранился в Большом Кремлевском дворце, затем был передан в Оружейную палату Московского Кремля. В 1920—1930-х годах, в связи с формированием Музея керамики в усадьбе «Кусково», туда, к сожалению, передали значительную часть кремлевского собрания фарфора. Оружейную палату покинул «Египетский» сервиз, из «Олимпийского» были изъяты уже упомянутые предметы настольного украшения. Но, тем не менее, даже неполный, он по-прежнему остается украшением экспозиции музея.

Ирина ГОРБАТОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Фото Игоря Наричного.

Забытый портрет русского Катона

В России коллекционирование старых портретов всегда было одной из элитарных областей собирательства, привлекавших лишь избранных. В наши дни круг ценителей русского портрета ширится: форлируются новые серьезные собрания, а следовательно, растут и цены на этот класс предметов на отечественной и зарубежной антикварных рынках.

Европейские аукционные дома охотно выставляют на торги изображения безвестных русских господ, оправданно надеясь на значительный рост их стоимости. К сожалению, «атрибуционная работа» при этом ограничивается приписыванием какой-нибудь громкой аристократической фамилии, вроде «Prince Golitzine».

Подобный случай имел место на одном из последних аукционов Sotheby's — «Important Silver, Gold Boxes and Portrait Miniatures», прошедшем 27 мая 2004 года в Лондоне. Под номером 64 значилась миниатюра работы неизвестного художника русской школы «Дворянин с семьей», датированная 1810-ми годами (высота 19,4 см, илл.1).

Известно, что существует еще один экземпляр аналогичной миниатюры — он хранился в собрании президента Совета музеев Франции, известного коллекционера Давида Давида-Вейля (David-Weill, 1871—1952) как портрет князя Барятинского (см. «Miniatures and Enamels From the D. David-Weill Collection». Text by Carlo Jeannerat. Paris, 1957), а затем перешел в британское собрание Clore. 11 ноября 1986 года это собрание распродалось на Sotheby's, и в каталоге аукциона работа значилась уже как портрет «князя» Коновницына. Надо отдать должное организаторам нынешнего

аукциона — они отказались от обеих фантастических версий..

На представленной миниатюре изображен окруженный домочадцами офицер в зеленом с белым стоячим воротником мундире, который носили на русском флоте в 1801—1803 годах. На воротнике видны якоря, указывающие на адмиральский чин. Через плечо перекинута красная лен-

та ордена Св. Александра Невского, его же звезда — на левой стороне груди, а ниже — звезда ордена Св. Владимира 1-й степени. На шее адмирала — знак ордена Св. Анны. Довольно высокий чин и набор наград позволяют предположить, что перед нами далеко не обычный деятель Александрова царствования.

Аналогичные знаки отличия в то время были лишь у одного из адмиралов — Николая Семеновича Мордвинова (1754—1845). Его в 10-летнем возрасте взяла во дворец императрица Екатерина II для совместного воспитания с великим князем Павлом Петровичем. Поступив в 1766 году гардемаринном на морскую службу, Мордвинов в 1769 году уже командовал придворной яхтой «Счастье», а в 1774 году был командирован в Англию для поступления волонтером в английский флот. Вернувшись в Россию в 1781 году, Николай Семенович был произведен в капитаны 2-го ранга и стал командиром корабля «Св. Георгий Победоносец», а в 1785-м вступил в управление Черноморским флотом. В 1787—1788 годы, уже в чине контр-адмирала, Николай Семенович участвовал в русско-турецкой войне, в 1789-м из-за острых разногласий с всецельным Потемкиным вышел в отставку. Но в 1790 году Мордвинов вновь был принят на службу и в 1792 году, уже в чине вице-адмирала, снова назначен командующим Черноморским фло-



Илл. 1. «Дворянин с семьей». 1810-е гг. Неизвестный художник.

том. Вскоре он стал кавалером ордена Св. Александра Невского — за попечение о строительстве города Николаева. В 1793 году на Мордвинова были возложены знаки ордена Св. Владимира 1-й степени. В годы павловского правления адмирала снова уволили со службы — после взрыва «бомбежного склада», но уже в марте 1801 года он занял пост вице-президента Адмиралтейств-коллегии, присутствовал в императорском совете, в 1802 году стал сенатором. С сентября по декабрь 1802 года Мордвинов — морской министр, а во время антинаполеоновской кампании 1806—1807 годов — руководитель Земского войска Московской губернии. С 1810 года он — член Государственного Совета (председатель департамента государственной экономики, в 1821—1834 годах — председатель департамента гражданских и духовных дел). В 1823 году Мордвинову был пожалован орден Св. Андрея Первозванного, а в 1834-м — графский титул. Одновременно Николай Семенович являлся членом Общества любителей российской словесности и общества «Беседа любителей русского слова» (с 1812 года — его попечитель), почетным членом Российской Академии наук, Харьковского университета, Санкт-Петербургского Вольного общества любителей российской словесности и Общества любителей коммерческих знаний, почетным любителем Академии художеств, основателем Московского общества сельского хозяйства, председателем Вольного экономического общества. Заслуженно носивший имя русского Катона, Мордвинов был одним из самых образованных и либеральных государственных деятелей александровской и николаевской России. Заслуживает упоминания и то, что, будучи членом Верховного уголовного суда над декабристами, Мордвинов был единственным, кто высказался против применения к ним смертной казни. Любителям изящного граф известен также как коллекционер, составивший основательное собрание произведений старых итальянских мастеров.

Иконография Н.С.Мордвинова весьма представительна, и все известные его изображения лишний раз подтверждают атрибуцию миниатю-



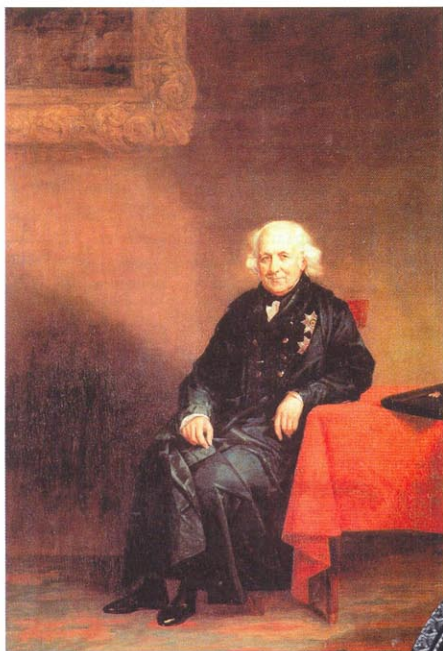
Илл. 2. К.Рейхель. Портрет Н.С.Мордвинова в мундире главнокомандующего Земского войска Московской губернии, 1807(?) г.

ры с Sotheby's. Наиболее ранний из известных нам до сих пор портретов адмирала относится к 1807 году — это миниатюра К.Рейхеля (илл. 2),

хранившаяся в будапештском собрании А.Львова (опубликована в издании великого князя Николая Михайловича «Русские портреты XVIII и XIX веков», т.1, № 140; ошибочно датирована 1817 годом), на которой Мордвинов изображен в мундире главнокомандующего Земского войска Московской губернии. К 1812 году относится портрет Мордвинова, приписываемый кисти А.Варнека (илл. 3), который хранится в Научно-исследовательском музее Академии художеств. Любопытно, что на варнековском портрете, как и на рассматриваемой миниатюре, адмирал изображен задрاپированным в



Илл. 3. А.Варнек. Портрет Н.С.Мордвинова. 1812 г.



Илл. 4. Д.Доу. Портрет Н.С.Морозова. 1826—1827 гг.

плащ и в близком ракурсе. Самый же известный, разошедшийся в огромном количестве копий портрет Николая Семеновича принадлежит кисти Д.Доу (илл. 4). Он датируется 1826—1827 годами и хранится в Государственной Третьяковской галерее.

Свою будущую супругу Генриетту Коби (1764—1843), воспитанницу английского консула в Ливорно, Мординов встретил в Пизе, во время плавания по Средиземному морю в 1782—1784 годах. Обвенчавшись, Мординов увез молодую жену в Россию, где она довольно быстро освоилась благодаря живому и общительному характеру. Ее нрав привлекал в мординовский дом многих друзей и знакомых, причем как русских интеллектуалов (Сперанский, Шишков, Радищев), так и англичан. Образованность сочеталась в его жене с глубокой религиозностью и полным отрицанием философии французского Просвещения — однажды, в угоду ей, супруг даже сжег только что купленное издание Вольтера... Ее миниатюрный портрет работы К.Рейхеля (илл. 5) тоже помещен в труде великого князя Николая Михайловича Романова (т. 1, № 141).

От этого брака появилось шестеро детей: Николай и Софья, умершие в младенчестве, а также изображенные на миниатюре дочери Надежда (1789—1882), Вера (1790—1834; вышедшая замуж за сенатора А.А.Столыпина) и Наталия (1794—1834), бывшая замужем за тайным советником А.Н.Львовым) и сын Александр (изображен здесь сидящим на руках у матери). Граф Александр Николаевич Мординов (1799—1858) тоже оставил след в истории русского искусства как талантливый художник-любитель, учившийся у Максима Воробьева и в 1831 году избранный почетным вольным общником Императорской Академии художеств. Его марины хранятся в Государственной Третьяков-



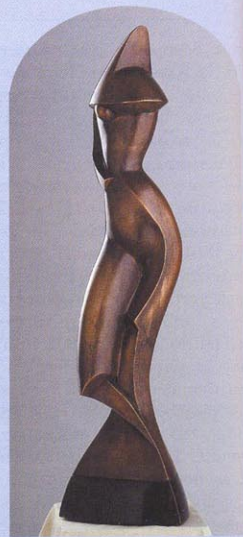
Илл. 5 К.Рейхель. Портрет Г.А.Морозовой. 1807(?) г.

ской галерее и Государственном Русском музее.

Таким образом, на лондонском аукционе был представлен предмет уникальный и интересный во многих отношениях: качественное произведение художника-миниатюриста, наиболее раннее из известных нам изображений одного из крупнейших российских сановников рубежа XVIII и XIX веков, а также портрет талантливого художника...

Сергей ПОДСТАНИЦКИЙ

Иллюстрации предоставлены автором.



Продаю:

А. Архипенко, 1928 г.
Патинированная бронза,
мексиканский мрамор
(основание), выс. 70 см.

Тел. в Будапеште (Венгрия)
международная линия
+ 3620-313-28-51

E-mail: europasell@chello.hu

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

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

Приглашаем на постоянную работу профессиональных реставраторов-краснодеревщиков. Опыт работы с антикварной мебелью обязателен. Тел. (095) 135-83-40, 8-903-711-83-65. Сергей.

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

Галерея «Гала»

Центральный Дом художника на Крымском Валу, Новые галереи.

Тел (095) 764-83-53, 767-38-13.

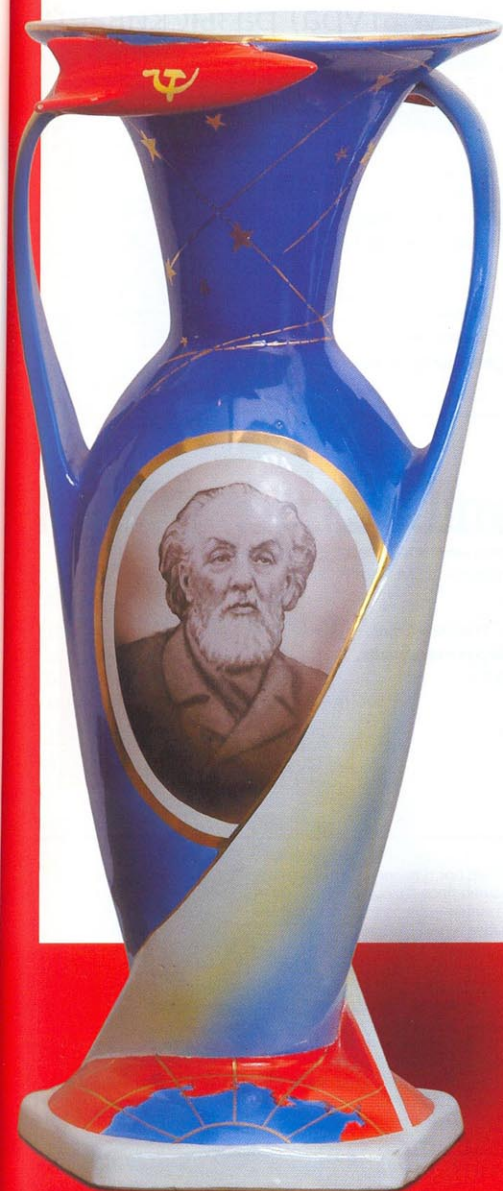
Вазы парные. Гагарин, Циолковский.

Фарфор, надглазурное крыльце, надглазурная роспись, аэрограф, позолота, фотопечать.

Высота 45,6 см. Авторская работа. Экспертиза ВМДПиНИ.

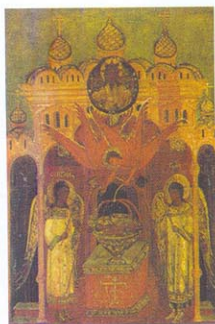
Россия, 1960-е гг.

Цена – договорная.



Управление по сохранению культурных ценностей
Федеральной службы по надзору
за соблюдением законодательства
в сфере массовых коммуникаций и охране
культурного наследия (Росохранкультура) разыскивает

пять икон, включенных в электронную базу культурных ценностей,
как похищенные из государственных музеев:

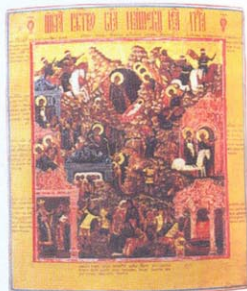


Из музея-заповедника
«Ростовский кремль»
(г. Ростов Ярославской обл.)

**1. Икона «Поклонение
жертве».** XVII в.

Из Музея
Палехского
искусства (г. Палех
Ивановской обл.)

**4. Икона
«Рождество
Христово».** XVII в.



Из Музея истории
г. Казани

**2. Икона «Богоматерь
Казанская».** XIX в.

Из Центрального
выставочного зала
(Манеж, г. Москва)

**5. Икона «Спас
Нерукотворный».**
XIX в.



**3. Икона «Богоматерь
Владимирская».** XVIII в.

В случае поступления на экспертизу, оценку, реставрацию, реализацию предметов, которые могут быть идентифицированы с указанными, необходимо сообщить Управлению по сохранению культурных ценностей Федеральной службы Росохранкультура или в правоохранительные органы.

Управление по сохранению
культурных ценностей — 924-34-58; т/факс 928-57-50.

Можно поставить в известность также местные территориальные органы Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия или органы внутренних дел по месту вашего нахождения.

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

112334, Москва, Скатертный переулок, 15
тел: (095) 737-59-09 E-mail: info@artantique.ru

Art Antik

- широкий спектр услуг в области антиквариата (оценка, покупка, комиссия)
- тематические коллекции
- постоянно обновляемая база
- электронные версии редких книг

Информационные
технологии в антиквариате

www.artantique.ru

Издательство Нумизматическая Литература предлагает

«НУМИЗМАТИКА»

Научно-информационный журнал по проблемам нумизматики, бонистики, фалеристики, медальерного искусства и истории науки

Главный редактор
Каштанова Наталия Юрьевна



Книги по нумизматике, бонистике, истории...
Монографии, сборники, каталоги и пр.

Полный цикл:
ОТ МАКЕТА ДО ТИРАЖА

Вышел в свет нумизматический сборник
«Древности Поволжья и других регионов»
и ряд других изданий.

Готовятся к выпуску до конца 2004 года:
«Труды Международных нумизматических конференций
«Монеты и денежное обращение в Монгольских государствах XIII-XV веков» «Саратов-2001» и «Муром-2003»

Приглашаем к сотрудничеству авторов

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НУМИЗМАТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА»

Адрес для писем: 119021, г. Москва, ул. Тимура Фрунзе, д. 8, кв. 47

E-mail: cashtan1@ru.ru, AragonB@yandex.ru, ppn@zmail.ru

Тел.: (095) 245-1119, 8-926-219-1172 (Каштанова Наталия Юрьевна)

8-916-808-3432 (Бранделис Андрей Игоревич)

Очередной номер журнала
выйдет в ноябре 2004 г.

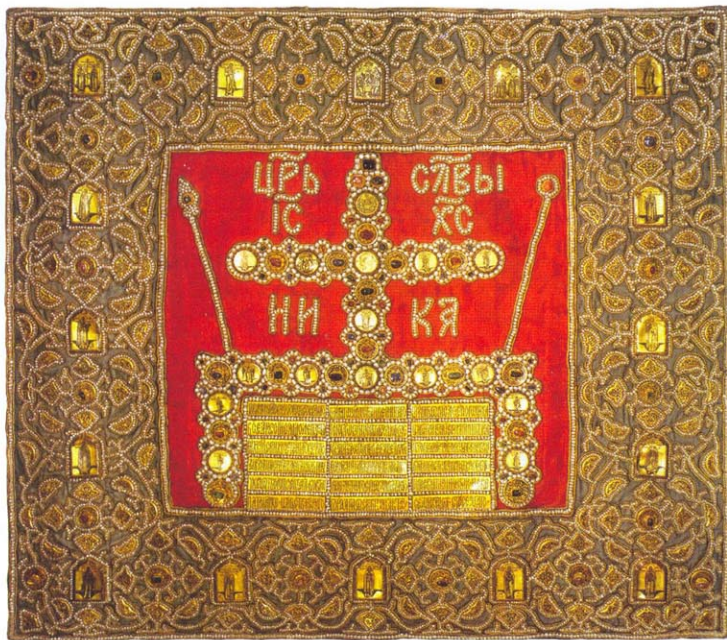


Русское жемчужное шитье

Одно из искусств вышивания — элитарное жемчужное шитье — имеет интереснейшую историю. Отразив вкусы и пристрастия заказчиков и исполнителей, оно вобрало в себя стилевые изменения, присущие определенной эпохе.

При разнообразном использовании жемчуга в русской культуре особенно широко он применялся в церковном искусстве, у которого была своя специфика. Жемчугом украшали иконы и различные литургические пелены, священнические одеяния и митры, драгоценные кресты и панагии. Наиболее выразительные по стилю произведения жемчужного шитья можно наблюдать в церковных облачениях.

Роль жемчуга в драгоценном уборе произведения на протяжении XV—XVI веков была подчиненной. Одинакового размера просверленные жемчужины нанизывались на льняную или шелковую нитку, которая укладывалась «в одну прядь» вокруг драгоценных запонов и камней, по границам срединки и каймы, по контуру вышитых фигур в произведениях лицевого шитья, по основным композиционным линиям орнаментации различных священнических одежд — фелоней, стихарей, поручей, епитрахилей, набедренников, палиц. Жемчужная нить дополнялась серебряным позолоченным, плетенным из золотых или серебряных проволочек шнурком, жгутом или скрученной спиральной канителью. Скрывая одновременно нитяной настил под жемчужинами, их располагали вдоль жемчужной линии. В XVI веке из жемчужных нитей чаще всего выкладывали орнаменты второстепенных частей произведения, создавая травный узор или литургические и вкладные надписи, располагавшиеся на каймах. В роскошной церковной подвесной пелене 1599 года крупным жемчугом обведены все золотые плащички (металлические пластины различной формы), запоны (броши) и драгоценные камни, из которых составлено узорочье каймы и рисунок срединки с Голгофским крестом и вкладной надписью в его подножии. Она была вложена царем Борисом Годуновым в



Пелена «Крест на Голгофе», 1599 г. 105х119 см. СПГИХМЗ.

ее подножии. Она была вложена царем Борисом Годуновым в

Троице-Сергиев монастырь к главной монастырской иконе «Св. Троица» письма Андрея Рублева. В вышитых палице (часть одеяния епископа) и покровице для литургических сосудов, подаренных императрицей Анной Иоанновной в 1734 году, жемчугом скромно украшены только нимбы святых.

С конца XVI века началось стилистическое развитие жемчужного шитья. Но, как правило, оно сохраняло линейный характер понимания жемчужной нити. В XVII веке, после окончания войны с Речью Посполитой и с расширением связей Московской Руси и западных стран, драгоценное шитье стали воспринимать по-новому, что проявилось в иных подходах к орнаментике и характеру шитья. Среди произведений середины и особенно второй половины XVII века выделяется комплекс памятников, выполненных в Кремлевской Царицыной мастерской для московских патриархов Никона, Иоакима и Адриана, для Троице-Сергиева монастыря и ряда других обителей, находившихся под попечением царского дома Романовых. В декоративном решении орнаментики церковных облачений были разработаны новые приемы соединения жемчуга и золотных нитей. Разнообразие золотных материалов от плоской биты (плоская узкая металлическая полоска) до объемных тунцазов (спирально свитые тонкие полоски драгоценного металла различной ширины) и блесток (различной формы тонкие металлические пластинки), применение предварительного настила разной высоты определяли возможности объемного решения вышивки. Стилистические требования такого шитья, привели, по всей

Покровице «Богоматерь Знамение и избранные святые». Первая треть XVIII века. 66x69 см. СПГИХМЗ.



Слева — палица «Воскресение». Первая треть XVIII в. 39,5x39,5 см. СПГИХМЗ.



Опльече фелони. 80—90-е гг. XVII в. 31x80 см. СПГИХМЗ.

Справа — стихарь. Середина XVII в. 145x27x48 см. СПГИХМЗ.



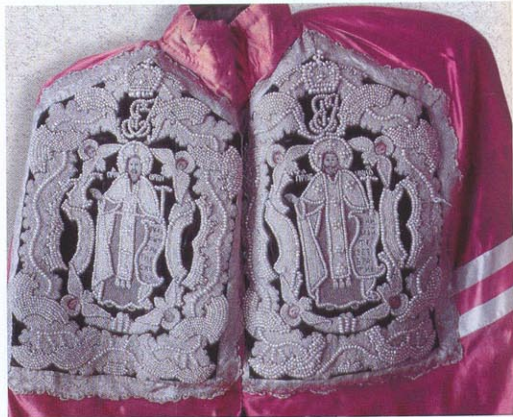
Оплетье фелони 30x89 см. Справа — оплетье стихаря. 25,5x48,0 см. 90-е гг. XVII в. СПГИХМЗ.

видимости, к объемной трактовке жемчужного зерна и нити. В то же время композиционное построение орнамента решалось картинно, а не на раппортном повторе декоративного штампа (звено орнамента). Ведущим мотивом четко выделялся центр, который развивали и одновременно завершали элементы боковых частей.

В жемчужном шитье того времени можно обозначить два направления. Для одного свойственно преобладание жемчуга среди драгоценных материалов шитья. Орнаментация строилась на принципах объемной трактовки жемчуга. Линейность жемчужной нити дополнялась жемчужной плоскостью, форма которой соответствовала растительным мотивам или фигуркам животных. Крупным жемчугом вынмывались конструктивные основные линии узора. Более мелкими зернами заполнялась плоскость натурализованной формы орнаментальной фигуры. При этом сама плоскость набиралась из нитей, низанных жемчужинами одного



размера. Бархатные оплетья фелони (одежда священника) и стихаря (одежда дякона), выполненные в последние годы XVII века для Троице-Сергиева монастыря и переложенные в 1730 году на новые станы из французских штофов с императорского коронационного платья Анны Иоанновны, украшены сплошным жемчужным низанием. Орнаментальная картина из корон помещена в центре растительного узора, побеги с крупными цветами и листьями которого расходятся по всей плоскости детали одеяния. Изображение корон связано с ранним петровским временем, когда начался процесс преобразования Московской Руси в Российскую империю. В жемчужное низание традиционно включены драгоценные камни и запоны. Ткань между объемными деталями была зашита золотыми блестками. Стилиевая характеристика бароккизированной вышивки имеет свои особенности. Объемное решение шитья строится на слаженности, плавности и незавершенности переходов, изменения объе-



Скрижали. 1750-е гг. 43,5x31,5 см. Придворная мастерская. Санкт-Петербург. СПГИХМЗ.
Слева — палица. 1750-е гг. 41x39 см. Придворная мастерская. Санкт-Петербург. СПГИХМЗ.



Оплечье фелони. Вторая половина XVII в. 34x83,5 см. СПГИХМЗ.



Оплечье фелони. Вторая половина XVII в. 31x74 см. СПГИХМЗ.

ма только намечены в пределах каждого элемента. Стилевые качества барокко еще больше проявились в необычайной насыщенности шитья жемчугом и вышивкой всей ткани.

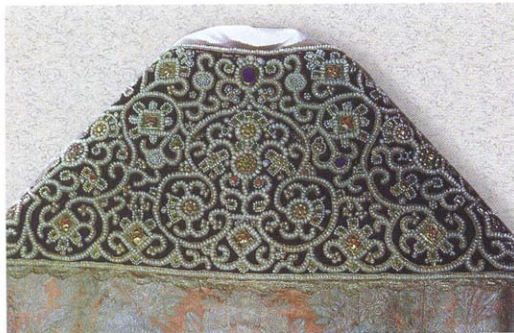
Эта линия жемчужного шитья завершилась в середине XVIII века. Сплошное низание узоров покрывает серебряный глазет епитрахили (часть одеяния священника), палицы и кайму шелковых скрижалей (нашивки на верхней части епископской мантии), созданных из монастырского жемчуга в 1750-е годы в Санкт-Петербурге. Мастера придворной мастерской и заказчик — обитель преподобного Сергия Радонежского — обратились к старым традициям московского шитья. Но для декорирования были использованы орнаментальные мотивы XVIII века. В этих вещах жемчужный узор имитирует плотное золото-серебряное кружево-гипюр: нитями из крупных зерен выложена основная направляющая линия, средним и мелким по величине жемчугом вынызаны две волнообразные прихотливо переплетенные ленты, в которых жемчужные нити уложены в направлении кружевного плетения. На сочетании нитей крупного и мелкого жемчуга строится рисунок крестов, сияний. Барочно-насыщенным предстает жемчужное убранство скрижалей архиерейской мантии с вышитыми фигурами преподобных Сергия и Никона Радонежских, на которых жемчугом расшиты одежды и двойная кайма.

Вторую линию в жемчужном шитье можно назвать золото-жемчужной. При создании узора соединяется богатое и сложное шитье различными золото-серебряными нитями и жемчуг, введенный в отдельные элементы и фигуры. В произведениях XVII века жемчуг служит как бы дополнением, вкраплением в шитье драгоценными нитями. Причем детали, выполненные жемчугом, могли быть вышиты и золотом. Характерны изменения в орнаментике таких одежд. Сначала в узорах светского платья появились изображения корон, геральдических мотивов, фигурок птиц и животных, символических знаков. Во второй половине XVII века эта символика была адаптирована и к церковным одеждам. Впрочем, часто для украшения священнического облачения использовали детали светского платья. Так, например, было выполнено оплечье

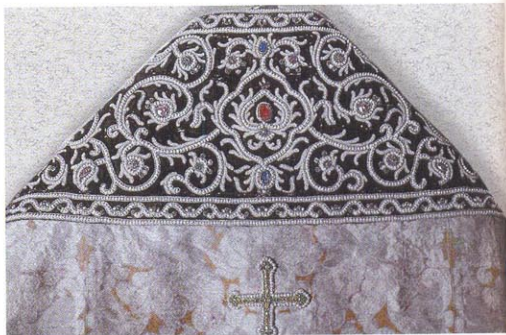
стихара из турецкого золотого бархата, датируемого серединой XVII века. В нем использованы разные орнаментальные детали: с платна вклада С.В.Вольнского и летника вклада протопопа Максима, подаренных Троице-Сергиеву монастырю в 1630—1640-е годы. На



Фрагмент покроя. 1674 г. 57x58 см. СПГИХМЗ.



Оплечье фелони. Начало XVII в. 36x91 см. СПГИХМЗ.



Оплечье фелони. 1700 г. 34x84 см. СПГИХМЗ.



Оплечье фелони. Конец XVII в. 44x87 см. СПГИХМЗ.

оплечьях двух фелоней второй половины XVII столетия из струйчатой итальянской обьяри (разновидность парчи) и золотного атласа с цветочным рисунком орнаментальные картины выполнены разнообразными драгоценными материалами и насыщены символическими знаками, вынизанными жемчугом по форме.

В конце XVII — начале XVIII века традиции этого направления сказались в создании двух фелоней для Троице-Сергиева монастыря. В густом узоре центральной коронарной композиции оплечья, возможно, созданного в Троице-Сергиевом монастыре в 1694—1698 годах, преобладает жемчуг, разная величина которого соответствует тому или иному элементу. В узоре мерцает множество мелких драгоценных камней. Композиция оплечья фелони вклада 1700 года княгини М.М.Шеиной и ее сына построена из цветочных мотивов. Разновеликий жемчуг подобран с чувством рокайльной гармонии: ведущие линии стелющегося узора набраны крупными зернами, нити которого заключены в два ряда золотного шнура, и прорастают тонкими листиками-веточками из двух нитей очень мелких зерен, а завершаются цветками из драгоценных запонов с мелкими камешками, заключенными в жемчужную чашечку. Коронарные мотивы и кресты, собранные в центрическую композицию, украшают многие произведения: поручи на красном и черном бархате, красном атласе. Все они связаны с «московской



Поручи. Конец XVII в. 16x35, 17x33, 15x33. СПГИХМЗ.



Оплечье фелони. 1750-е гг. Придворная мастерская. Санкт-Петербург. 41x80 см. СПГИХМЗ.

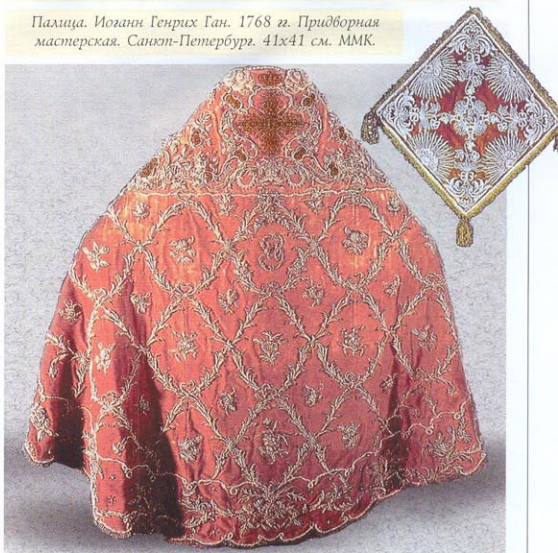
школой» жемчужного низания, принципы которого определяли придворные мастера Оружейной палаты.

В XVIII веке сочетание жемчуга с золотными материалами в шитье получило новую трактовку. В произведениях этого столетия наблюдается преобладание жемчуга, а драгоценные камни применялись в минимальных количествах или совсем отсутствовали в узоре. Чистота стиля выделяет два комплекта одеяний, созданных в 1750—1770-е годы в мастерской придворной цалмейстерской конторы в Санкт-Петербурге по заказу Троице-Сергиевой лавры. Они, можно сказать, свидетельствуют о наивысшей степени развития стиля, связанного с золото-жемчужным шитьем. В первом комплекте — две фелони и стихарь из серебряной с цветочными букетами парчи и голубыми бархатными оплечьями, относящиеся к середине 1750-х годов. В центре жемчужной композиции оплечий латинскими буквами вынизан лаврский вензель «TSL», помещенный в барочный картуш. Второй комплект одеяний, сделанных в 1768—1771 годах придворными мастерами Дарьей Лихновской, Иоганном Ганом и Иоганном Форшем, включает фелонь, саккос (епископское одеяние), эпитрахиль, набедренник, палицу и поручи, подризник (последние четыре одежды относятся к епископскому облачению), сшитые из пунцового бархата и украшенные сложным золото-жемчужным шитьем. В создании этого комплекта, который шили по приказанию Екатерины II, оплатившей работу и подарившей бархат, участвовала архимандрит Лавры Платон Левшин, будущий митрополит Московский. Он подыскивал мастеров, давал распоряжения по доставке лаврского жемчуга и драгоценностей в столицу и принимал одеяния от вышивальщиков. Орнаментальные разработки для вышивки готовили известный синодальный художник А.П.Антропов, живописец строгановской мастерской А.Потапов и лаврский монах Климент. Декор этих одежд выполнен в стилях рококо и раннего классицизма. Для жемчужного шитья часто использовали орнаментику золотной вышивки: сложной формы картуши, закрученные раковины, проросшие пышными листьями извивающиеся побеги, гребешки и морские волны, разнообразные букетики с цветочками или виноградинами, вазоны,

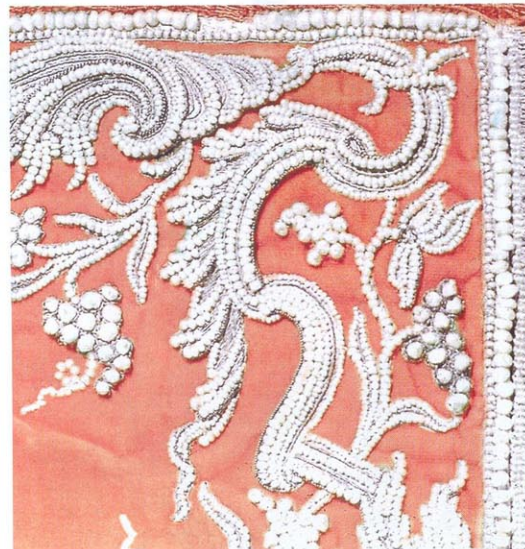


Саккос. Дарья Лихновская. 1770—1771 гг. Придворная мастерская. Санкт-Петербург. 132x59x32 см. СПГИХМЗ.

Палица. Иоганн Генрих Ган. 1768 г. Придворная мастерская. Санкт-Петербург. 41x41 см. ММК.



Фелонь. Дарья Лихновская. 1769—1771 гг. Высота 141 см. Придворная мастерская. Санкт-Петербург. ММК.



Набедренник. Иоганн Форш. 1769 г.
Придворная мастерская. Санкт-Петербург. 84,5x49,5 см. СПГИХМЗ.

перевитые гирлянды и сетки, вензели. Прихотливый сложный рисунок приобретает традиционные кресты и кустодии.

Трактовка жемчужного и золотного шитья характеризуется соподчинением драгоценных материалов. В парчовом комплекте жемчуг — ведущий материал, серебряные блески и канитель подчеркивают жемчужные узоры и дополняют отдельные элементы. Линии крупного жемчуга прорастают и вылетают в детали из мелких жемчужин или серебряных блесков. Рокайльная разреженность жемчужного узора поддержана главными нюансами объемных сочетаний разновеликого жемчуга.

В бархатных пурпурных одеяниях все разнообразие золотые и жемчужные нити неразрывно слиты в построении шитья, жемчужины завершают форму того или иного элемента. Пластическое решение вышивки основывается не только на полном слиянии и взаимопроникновении материалов. Объемное построение каждого элемента включает рельеф шитья золотными нитями различной формы — основы для жемчужин. Жемчужная нить строится тоже объемно, жемчужины набираются по нарастающему и нисходящему размеру зерен, создавая ощущение набухания нити-линии. Причудливое разнообразие шитья золотными и серебряными нитями, постоянная изменчивость трактовки элементов декора и жемчужной нити создают необычайную фантастичность вышивки пуанцового комплекта в целом и каждой его части в отдельности.

Композиционное решение парчовых одежд традиционно: жемчугом вышиты центричные картины только плечей. В отличие от них бархатный комплект одеяний выглядит как ансамбль необычайного орнаментального перелива, заполняющего всю поверхность ткани. Вариантная разработка мотивов узора неисчерпаема: орнамент изменяется в тонких нюансах от прихотливой пышности фелони к более спокойному саккоску, подризнику и поручам, завершаясь в большей рациональности эпитрахили, набедренника и палицы. Стилевой характеристике этих одеяний свойственна та едва уловимая грань перехода от рококо к раннему классицизму, которая известна в искусстве второй половины 1760 — первой половины 1770-х годов.

В жемчужном шитье XVIII века можно выделить две «школы» — петербургскую и московскую. Такое деление документально подтверждается местом исполнения и отдельных предметов. В отличие от петербургских вышивальщиц московские мастерицы сохранили традиции плоскостного низания, пристрастие к контурному, линейному вышиванию жемчужной нитью. Так, в Москве в 1740-х выполнялись скрижалки мантии, в 1743 — поручи на алом бархате, фелонь — в 1758—1759 годах. Для них свойственны упрощенность в передаче рисунка, однообразие жемчужного набора равными зернами, преобладание контурной укладки жемчужной нити.

Жемчужное шитье конца XVIII века приобрело новые стилевые особенности. В нем отразилась сложная художественная ситуация последнего десятилетия, когда определяющая классицистическая направ-



ленность в развитии искусства дополнялась идеями обращения к русской традиции. Среди памятников того времени выделяются три произведения — две индитии (одеяния из ткани с вышивкой, полагавшиеся на престол и на жертвенник в алтаре храма) 1795 и 1796 годов и плащаница (символический покров на гроб Иисуса Христа, выносимый в храм на Страстной неделе) 1798 года. По распоряжению митрополита Платона их вышивали в Троицкой обители мастерицы П.Я.Шатилова и Н.Е.Баскакова по рисункам лаврского живописца Игнатия Басова. В них вновь были соединены лицевое и жемчужное шитье. В одежде на жертвенник и плащанице лицевое шитье предстает ведущим изобразительным мотивом в композиционном построении; жемчуг применен как драгоценное обрамление с оглядкой на средневековую традицию. Однако жемчужная нить чаще всего набрана в соответствии с барочными приемами. Но низание зерен по нисходящей величине более сглажено. Построение же жемчужной плоскости полностью повторяет систему сплошного застила элементов, свойственную шитью конца XVII века.

Стилистически выразительна индития на престол, в которой обилие драгоценных камней, древних черенных и эмалевых дробниц заключено в мощном жемчужном украшении. Барочная насыщенность в ней проявилась и в прямом заимствовании отдельных жемчужных мотивов из произведений середины XVIII века. Вот почему работы конца столетия воспринимаются как напоминание или воспоминание о былом величии жемчужных риз.

Искусство вышивания XIX века тоже не обошлось без жемчуга. Но здесь уже сказалось воздействие эстетических требований романтизма и историзма. В цер-



ковной жизни России культивировалось нестяжательство прославленных христианских подвижников, в том числе и аскетизм представительной стороны в жизни церкви. Идеалы простоты и скромности импортировали вкусам высокопоставленных иерархов. В прикладном искусстве происходила замена драгоценных материалов на искусственные, широко распростра-



Индитии на престол. 1796 г. Н.Е.Баскакова, П.Я.Шатилова по рисунку И.Басова. Троице-Сергиева лавра. 105x85x93 см. СПГИХМЗ.



Одежда на жертвенник. 1795 г. Н.Е.Басакова, П.Я.Шатилова по рисунку И.Басова. Троице-Сергиева лавра. 103x99 см. СПГИХМЗ.

ненными стали хрустальное и цветное стекло, стразы, искусственный жемчуг, бисер, стекларус, перламутр. Новые материалы наряду с природными драгоценностями воспринимались практически одинаково. Ими воссоздавали старинные вещи, копируя самые значительные памятники прошлого.

Творческое наследие Средневековья в первой половине XIX века воспринималось через призму романтически эмоциональных настроений, что было свойственно и церковному искусству. Среди сохранившихся вышитых драгоценными материалами

Плащаница «Оплакивание Христа». 1795 г. П.Я.Шатилова по рисунку И.Басова. Троице-Сергиева лавра. 147x200 см. СПГИХМЗ.



Покровец «Положение во гроб». 1835 г. 54,5x75,5 см. СПГИХМЗ.

литургических предметов доминируют покровцы. В них часто повторяли традиционные композиции, помещая в середине изображение восьми- или четырехконечного креста, а на кайме — надписи или цветочные узоры. Не была утрачена и традиция сюжетного изображения на середине в окружении орнаментальной каймы, превращенной в цветочную гирлянду или венок. Драгоценные золотые, жемчужные и разнообразные шелковые нити в руках мастериц становились реалистически трактованными литургическими знаками. Виноградные лозы символизировали кровь Христову, пшеничные колосья были символом преломленного хлеба, пышные розы означали богородичные цветы и так далее. Тем самым символический смысл средника дополнялся символической флоральной узором каймы.

Для романтической традиции характерны и пышность барокко, получившего в XIX столетии название «второго барокко», и простота и немногословность самых древних памятников. Жемчугом преимущественно



акцентировали основные узлы композиции, смысловые детали. Его применяли и для низания плоскости того или иного мотива, и для набора линии-нити при шитье слов, инициалов, элементов растительного узора. Но используя разновеликий жемчуг, игнорировали прием контрастности зерен в одной нити. Бароккизованность просматривалась скорее в рельефности деталей, особо подчеркнутых жемчужными прядями. Тем не менее прием соединения и взаимодействия золотых и жемчужных нитей не потерял своей привлекательности в шитье XIX столетия. Мастера в новой художественной ситуации не просто копировали древние памятники, а сознательно использовали древние приемы работы, выверенные веками. Часто в одном произведении можно видеть разнообразные технические приемы, опирающиеся на древние образцы и традиционные способы низания всех предшествующих эпох.

Оксана ЗАРИЦКАЯ

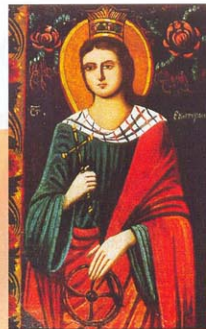
Иллюстрации предоставлены автором.

Антикварный дом Салон-Арт XXI век

Москва, ул. Неглинная, д. 14. Вход с Сандуновского пер.
Тел/факс: (095) 783-0764, (095) 783-0765
Ежедневно с 11⁰⁰ до 20⁰⁰, воскресенье с 11⁰⁰ до 18⁰⁰



Донской казачий
иконостас.
Середина XIX века.
Холст, масло.
10 полотен.



Проведена
профессиональная
реставрация,
количество
живописных утрат
незначительно.
Принадлежит
Антикварному дому
«Салон-Арт XXI век»



Бисерная мозаика Коралловой фабрики

Появившаяся во второй половине XVIII века мода на изделия в классическом стиле стала причиной исчезновения уникального по технологии производства бисерных мозаик — Коралловой фабрики. Никогда и нигде больше оно не возобновлялось. На антикварном рынке изделия этой мануфактуры почти не встречаются.

В городе Брауншвейг (Нижняя Саксония) в 1755—1772 годах работало предприятие, основанное «художественным ремесленником и предпринимателем» Иоганном Михаэлем ван Зеловым, вероятно, выходцем из Голландии. Немецкие исследователи Э.Холм и Г.Э.Пазаурек (E. Holm «Glasperlen. Mythos, Schmuck und Spielereien aus fünf Jahrtausenden.» München, 1984, s. 17, 66—75. G.E. Pazaurek «Glasperlen und Perlenarbeiten aus alter und neuer Zeit.» Darmstadt, 1911, s. 2, 4, 12—16) называют это предприятие мастерской, мануфактурой или Коралловой фабрикой.

Под «кораллами» сначала подразумевались появившиеся в период барокко подделки из стеклянных бус, когда вместо натуральных кораллов брали окрашенное в красный цвет стекло с наполнением воском (для прочности). Затем «кораллами» вообще стали называть большую группу стеклянного бисера. В конце XVIII века немецкий художник И.Ф.Нетто в «Руководстве по вышивке для дам» советовал использовать красные, похожие на рубин кораллы, очевидно — прозрачные, и матовые, выдутые красные стеклянные кораллы. Все «кораллы» были сделаны из стекла, а чтобы «заглушить» его блеск, в расплавленную стекломассу добавлялась костная зола животных.

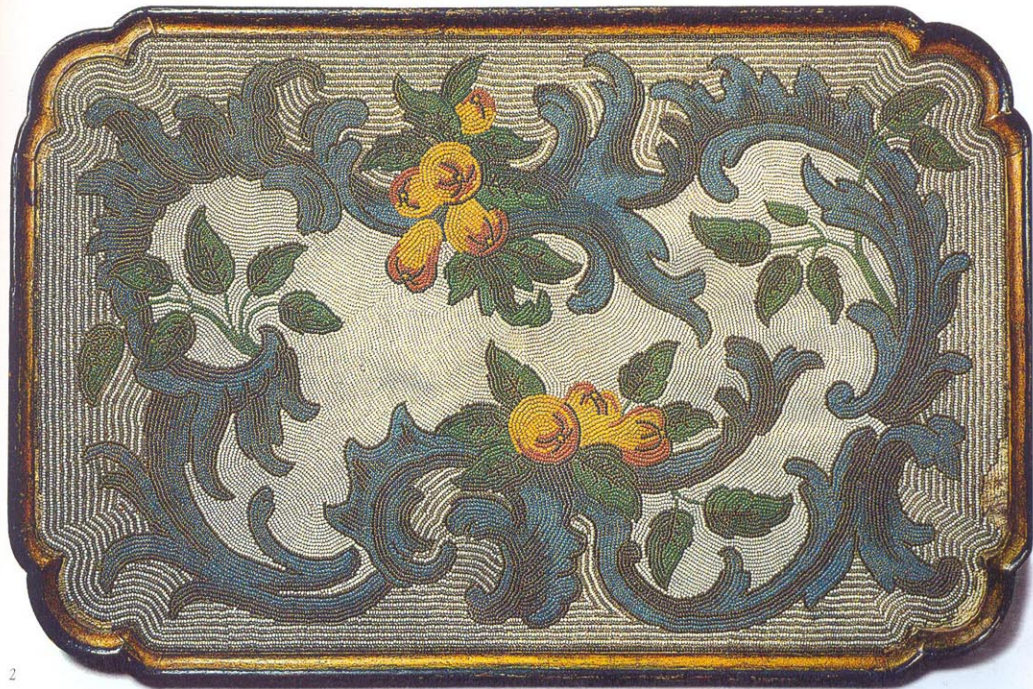
По данным Г.Э.Пазаурека, «кораллы» относятся к группе пустотелого бисера, который выдувался из предварительно вытянутых стеклянных трубочек при помощи стеклодувной горелки, с внутренним наполнением — воском, краской или же без наполнения. В то же время про-

дукция фабрики И.М. ван Зелова отделялась в основном непрозрачным, глухим круглым «шмельцем» чаще всего небесно-голубого, зеленого и черного цветов. Классификация бисера раньше соблюдалась не очень строго, и такие термины, как «шмельц» и «кораллы», в более поздних немецких источниках использовались как для пустотелых, выдутых, так и для массивных бусин. По классификации же Г.Э.Пазаурека, «шмельц» относится к



1

1, 2. Декоративный стол. Ван Зелов. Брауншвейг. 1755—1772 гг. Государственный музей керамики и усадеб Куксво 18 века. Общий вид, столешница.



2

группе бисера, получаемого из предварительно вытянутых трубочек, которые во времена ван Зелова раскалывались на отдельные кусочки или эти кусочки «отщипывались» специальными инструментами. Позднее, около 1782 года, трубочки разрезались на вертикально вращающихся кругах-дисках, а после 1890 года — при помощи машины типа гильотины, на которой можно было одновременно разрубить целый пучок трубочек. Полученные цилиндрики затем нагревали, оплавляли, чтобы округлить, то есть сгладить острые края, сначала — в горшках, потом — в тиглях (медных ковшах), а с 1817 года — в непрерывно вращающихся механических металлических барабанах. Слово «шмельц» произошло от немецкого глагола «schmelzen» — «плавить».

На Коралловой фабрике изготавливались и отделялись мозаикой из этого бисера в основном предметы мебели: бюро, шкафчики, столики-приставки (консоли), ломберные и декоративные столики, а также небольшие декоративно-прикладные вещицы — различные вазы, коробики, тарелки, банки, пивные кружки и скульптурки животных и птиц, чаще всего попугаев.

И.М. ван Зелов называл эти работы своим авторским, личным изобретением. На деревянную основу, которая использовалась чаще всего, хотя встречаются металлические и глиняные поверхности, наклеивалось льняное полотно, затем наносилась специальная мастика серовато-белого цвета. Она постепенно затвердевала, и в эту, пока еще мягкую, клейкую массу вдавливались нити с нанизанным на них крупным прозрачным и раз-

ноцветным непрозрачным бисером, предварительно уложенные на образец. Эта технология, разработанная ван Зеловым, берет свое начало, по мнению Г.Э.Пазаурека, от мозаичного искусства ренессансных протого, украшенных раковинами, как, например, в Мюнхенской резиденции.

Для художественно-стилистического решения мозаик фабрики И.М. ван Зелова характерны определенные закономерности. В их декоре четко прослеживаются черты стиля рококо — динамичный рисунок, крупные цветовые пятна, яркая, сочная красочная гамма. Наиболее распространенные мотивы: рокайльные завитки, растительные орнаменты, в том числе — ветви с листьями и плодами (например, на столике из собрания графов Шереметевых, который экспонируется во дворце Государственного музея керамики и усадьбы Кусково XVIII века), дворцы и регулярные парки, попугаи, «китайский» стиль — шинуазри.

При сравнении столика с аналогами фабрики ван Зелова обращают на себя внимание несколько отличительных признаков, свойственных столешницам данного производства, — в их общей форме, характере композиции мозаики, проработке отдельных элементов.

Углы прямоугольных столешниц имеют характерное трехлопастное закругление. По всему периметру тянется повторяющий форму бортика полосатый бордюр, образованный чередующимися рядами прозрачного и молочно-белого бисера.

Основные орнаментальные мотивы — завитки, ли-

стя, лобети и прочее — «оконтурены» бисером темных, реже светлых тонов. В этом художественном приеме, несомненно, чувствуется сходство с бисерно-стеклярусными вышивками второй половины XVIII века.

Мозаичные картины римского и флорентийского типа в своем развитии были тесно связаны с живописью. А их декоративные узоры также обнаруживают родство с орнаментикой тканей и вышивок.

Характер расположения бисерин тесно связан с технологическими особенностями мозаики данного типа, когда отдельные элементы узора заполняются снизками бисера (определенным количеством бисеринок, нанизанных на одну нить), выложенными рядами по форме рисунка. По внешнему виду такие мозаичные работы более всего похожи на вышивки «в прикреп». В них бисер, нанизанный на одну нить, пришивался к холсту другой нитью небольшими поперечными стежками. Этот прием был типичен для западноевропейских вышивок второй половины XVII — XVIII века и русских — второй половины XVIII века, создававшихся под их влиянием.

Небольшая цветовая гамма мозаики в целом определялась небогатым ассортиментом выпускаемого в то время бисера. Но при этом мозаики получались очень

яркими, красочными из-за цветового и тонового контраста, когда отдельные фрагменты заполнялись бисером всего двух, реже — трех сильно отличавшихся тонов или даже разных цветов. Для бисерного шитья первой половины XIX века характерны уже обширнейшая цветовая палитра и тончайшая градация полутонов при передаче светотени. Это придает изделиям фабрики ван Зелова большую декоративность по сравнению с мозаиками римского типа второй половины XVIII века, тоже набравшимися из мелких кусочков, но, по сути, имитировавшими живопись.

Фон, занимающий достаточно большую часть в центре композиции, как правило, был молочно-белого цвета, а не черным, как на столешницах флорентийских мозаик середины XVIII века, например, из собрания Эрмитажа. Эта особенность мозаик ван Зелова также роднит их с бисерно-стеклярусными вышивками стиля рококо, выполнявшимися преимущественно на светлом фоне — перламутрово-опаловом, серебристом и молочно-белом.

В целом бисерные мозаики своим внешним видом более всего подходят на современные им вышивки, поскольку именно технология вышивки оказала на эту мозаику значительно больше влияния, чем технологии других мозаик.

Прогноз И.М. ван Зелова, что изделия его фабрики при повседневном использовании будут долговечны, оправдался только в отношении бисера. Когда деревянная основа не подвергается большому температурно-влажностным перепадам, он держится хорошо. Но, в частности, столы оказались чисто декоративными, их деревянные части растрескивались, ломались, и многие из них были со временем утрачены.

В 1773 году фабрика закрылась из-за плохого сбыта; по-видимому, это было связано с тем, что в моду начинали постепенно входить изделия классического стиля. Производство таких бисерных мозаик никогда и нигде больше не возобновлялось, они даже в Европе считаются редкими и почти не встречаются на антикварном рынке.

Ирина МЕРКУАОВА

Иллюстрации предоставлены Государственным музеем керамики и усадьбой Кусково XVIII века.



3. Ломберный стол. Ван Зелов. Брауншвейг. 1755—1772 гг.

Магазин художественных изделий Крафта, Гамбург.

Столешница. В улах — обальные улубления для фишек.

4. Столешница. Ван Зелов. Брауншвейг. 1760 г.

Музей искусства и ремесла, Гамбург.



Собрание монет Великого князя Георгия Михайловича

Подарочное репринтное издание в одиннадцати томах

Оригинальное издание «Собрания монет Великого князя Георгия Михайловича» было предпринято в конце XIX века по личному указанию Великого князя. В 13 томах, большую часть которых занимают разновидности монет, содержится полное описание уникальной по своей полноте коллекции российских монет имперского периода, начиная с правления Петра Великого и вплоть до времени издания. В книге приводятся подробные сведения по всем выпускам русских монет, включая год, место чеканки, объем выпуска, отличительные особенности и даже полную информацию о лигатуре каждого выпуска.

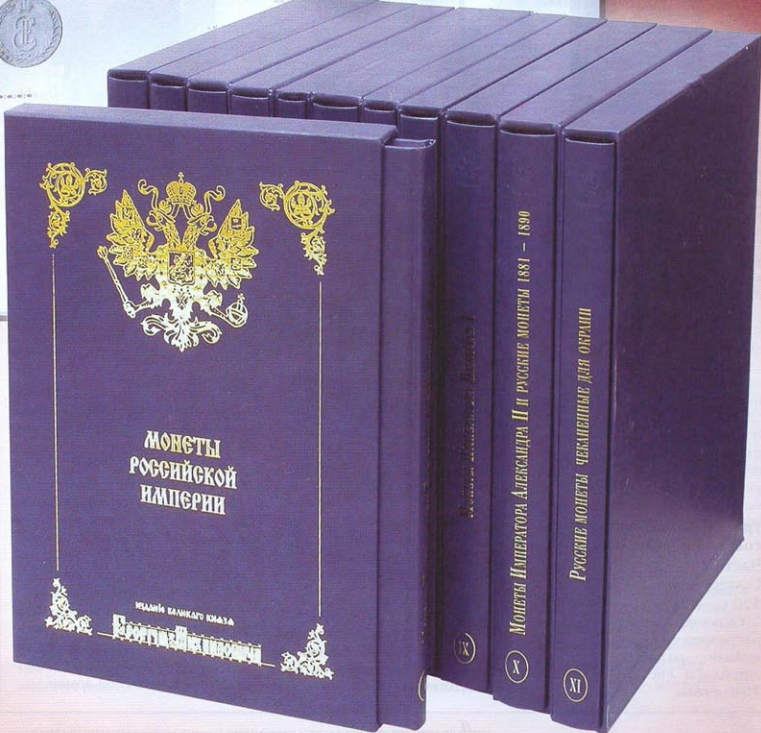
Собрание было издано небольшим тиражом (несколько сотен экземпляров) — и с тех пор является, безусловно, наиболее авторитетным источником по русской нумизматике. Все последующие публикации по этой теме ссылались на Собрание, но ни одно из них не смогло ни превзойти его по

полноте и глубине охвата материала, ни потеснить с позиции главного референтивного издания по русским монетам. В настоящее время оригинальное Собрание является исключительным раритетом, стоимость полного комплекта достигает 100 000 долларов.

Настоящее издание представляет собой полное, без каких-либо купюр факсимильное воспроизведение оригинального Собрания. Тома I и II, а также том «Монеты царствования Императора Александра II» и том «Русские монеты 1881 — 1890 гг.» объединены в целях более связного изложения материала. Из каждой указанной пары томов один содержит таблицы, иллюстрирующие другую. Высококачественная полиграфия воссоздает все особенности оригинального издания, каждый том поставляется в подарочном футляре с золотым тиснением.

Специальное предложение для корпоративных клиентов

Приобретая пять или более комплектов «Собрания...», вы получаете бесплатную годовую подписку на журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования».



Золотое тиснение
на книгах и футлярах.
Мелованная бумага.
Формат 250x350 мм.
Цена: 18 000 рублей.

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



А. Володин, Н. Мерлав.
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.



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 столетия». Издание Великого князя Николая Михайловича».



Д.И. Петер.
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.
Наградные знаки России/ Badges of Russia.

Москва—Петербург, двухтомник. 9603 руб.
Все тексты на двух языках: русском и английском.

Сотни цветных фотографий знаков.

1-й 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-й 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 по советской фалеристике посвящена знакам ГТО, значкам «Ворошиловский стрелок», значкам ПВХО и ПВО, а также значкам и почетным знакам общества Красного Креста. Это первая в отечественной фалеристике попытка дать полный свод значков оборонных обществ СССР с 1925 по 1981 год, включая разнovidности и крайне редкие знаки. Фотокаталог снабжен специальными таблицами, описывающими каждый знак. Впервые представлены реальные цены внутреннего рынка на эти знаки.



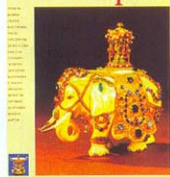
Боевые награды Германии 1933—1945.
2002 г., 160 с., 350 руб.

В книге подробно рассматриваются награжденная 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

Антиквариат



Самая полная история антиквариата

Х. Малахью.
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.



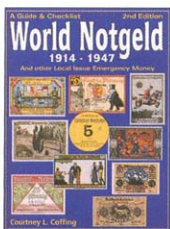
Уральский фотокаталог советской фалеристики. Часть 2.
Екатеринбург, 2003 г., 120 с., 400 руб.

Основной материал данной части каталога посвящен дальнейшему развитию советской наградной системы в 1930—1940-е годы.



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.



World Notgeld 1914—1947. A Guide & Checklist.

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

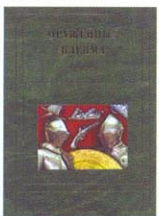
Каталог-определитель для бонистов. Исследуются все заменители банкнот за период между мировыми войнами.



В.В.Узденков. Монеты России.

2004 г. 500 с., ил. 500 руб. Издание третье.

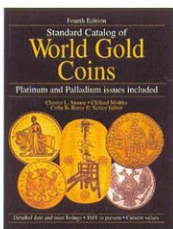
Книга посвящена монетам императорского периода и имеет целью не только дать их перечень, систематизацию и описание, но и возможно полнее показать весь комплекс вопросов, связанных с производством и обращением этих монет, с их воздействием на экономику и общественно-политическую жизнь России.



Трубников Б.Г. Оружие и вооружение. Энциклопедия.

2004 г. 480 с., ил. 218 x 298 мм. Тираж 500 экз. 1350 руб.

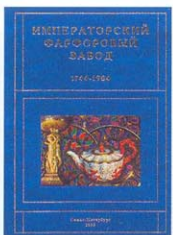
Полный свод клейм, ставящихся на оружие и защитном вооружении. Для антикваров, оружейников, историков, коллекционеров и всех интересующихся оружием и военным делом.



Standard Catalog of World Gold Coins.

Каталог золотых монет мира. На англ. языке. 1101 с., ил., Издательство Krauze. 3 000 руб.

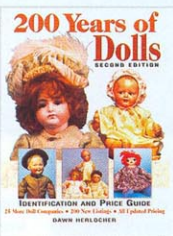
В каталоге представлены золотые монеты, начиная с европейских чеканки 1601 года и заканчивая последними знаками независимого Узбекистана.



Императорский фарфоровый завод 1744—1904.

2003 г., тираж — 500 экз., 366 с. + 31 с. приложений и 51 с. алф. указателя. 4 000 руб.

Иллюстрированная история завода и созданных на нем шедевров. Вклады с цветными фотографиями. В приложениях приводятся документы завода: ведомости, счета, реестры, регистры и т.п.



200 Years of Dolls. Dawn Helocher. Second Edition.

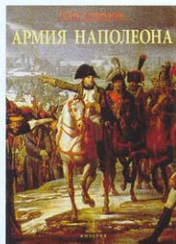
2002 г., 352 с., илл., 900 р. 200 лет кукол. Второе издание. Каталог-справочник на английском языке.



С.С.Шишков. Награды России:

1698—1917. Справочник в 3-х томах. Альбомный формат, суперобложка. Том 1. 320 с., шв. ил. Том 2. 452 с., шв. ил. Том 3. 408 с., шв. 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 холдном оружии.



О.Соколов. Армия Наполеона.

Санкт-Петербург, 1999 г., 586 с., илл. 1500 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. Орден 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, 248-6295,

а также на нашем сайте www.uuu.ru

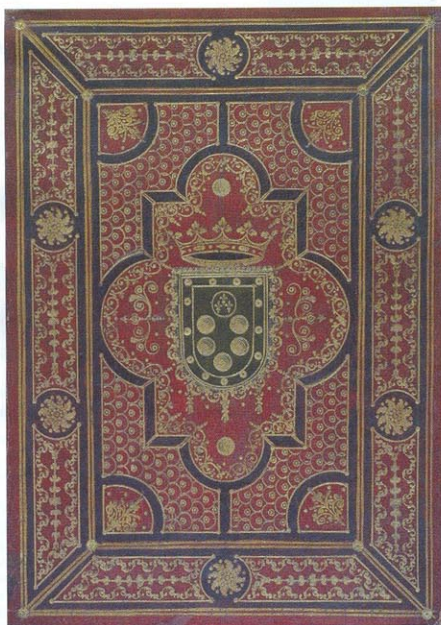
Экслибрисы и суперэкслибрисы — пристрастие библиофилов

Самый распространенный и самый древний книжный знак — экслибрис — известен еще со времен существования книги в форме кожаных или папирусных свитков. Есть он и в рукописных книгах.

Первый печатный экслибрис появился в Германии между 1470 и 1480 годами и сделал его неизвестный художник-гравер для монаха Ганса Кнабенберга. Это былксилографический знак, раскрашенный вручную, по характеру — предметный: на нем изображен еж, бегущий по траве и откусывающий головки цветов. Символика экслибриса проста: у этого монаха было прозвище «Иглер», а «Игель» в переводе с немецкого — «ёж», и чтобы все было понятно, сюжет сопровождала пояснительная надпись: «Ганс Иглер, чтоб тебя поцеловал ёж». Так что экслибрис мог быть и шуточным.

Самый старый печатный экслибрис с сохранившейся рукописной датой «1491» принадлежал Гансу Разу из Кёстера. Первая же печатная дата — 1498 год — появилась в экслибрисе базельского епископа Теламония Лимбергера. В этом книжном знаке соединены два типа экслибриса — геральдический и портретный: на нем изображены и герб, и владелец книги, преклонивший колени перед своим святым патроном, как это часто делалось в живописи или в посвяжительных миниатюрах рукописных книг.

С тех пор экслибрис чаще всего



Итальянский переплет XVI в. с суперэкслибрисом семьи Медичи.

представляла собой листок с гравюрой (ксилографией, гравюрой на меди, офортom, торцовой гравюрой на дереве, позднее — хромолитографией и фотопечатью), где было указано имя владельца книги. Самые древние геральдические экслибрисы — с гербами владельцев, их девиза-

ми или какими-либо сентенциями, обычно на латинском языке; герб охраняли львы, химеры, единороги, поддерживали амурь. Кроме геральдических экслибрисов использовались портретные — с изображением владельцев и предметами-атрибутами, указывавшими на их профессию или черты характера. Как правило, такие знаки были наполнены разными символами, иногда на них изображали церкви, города, в которых жили владельцы книг, их замки и т.д. В XVII веке экслибрисы были уже широко распространены и зачастую не подписывались. На нескольких квадратных сантиметрах бумаги художники создавали настоящие произведения искусства, наглядно отражавшие вкусы владельцев экслибрисов, их характеры. Были и довольно простые экслибрисы — в виде монограмм владельцев или же художественных вензелей с их инициалами, либо указывалась только фамилия владельца с добавлением сакраментального «Из книги».

Известны и рукописные экслибрисы, порой весьма забавные, сделанные как будто от имени книги, например, экслибрис голландского библиофила XVII века: «Sum Petri Scriverii» — «Я Питера Скриверия».

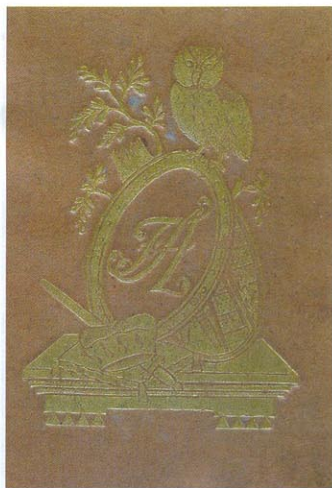


Живописный суперэкслибрис Саксонских курфюрстов на обрете книги.

Разновидность экслибриса — суперэкслибрис. В буквальном переводе «super ex libris» («super» — латыни — «сверху») это означает, что он вынесен на внешние стороны переплетных крышек, то есть на то, что мы и подразумеваем под словом переплет, реже — на его корешок или обрез книги в виде живописи по обрзу. Естественно, он должен был отличаться от обычного экслибриса. Чаще всего это тиснение — блинтовое (слепое), золотое, реже серебряное; бывали случаи, когда их дополнительно раскрашивали масляными или темперными красками.

Суперэкслибрисы ближе всего к геральдическому экслибрису — это в основном гербы владельцев, причем совсем не обязательно только дворянские. Так, для суперэкслибриса Папы Римского обычно характерны атрибуты власти — папская тиара, крест. Если же это был суперэкслибрис епископа — то епископская mitra, если кардинала — то кардинальская шляпа и т.д. Суперэкслибрисы государей, к примеру, саксонских курфюрстов, имели как государственный герб, так и их личные дворянские гербы. Были и совсем простые знаки, состоявшие всего лишь из инициалов, как например, «МА» — Марии-Антуанетты, жены короля Франции Людовика XVI.

В суперэкслибрисах даже такие инициалы заключались в овалы, картуши с пышным декором, акцентируя тем самым внимание на монограмме. Иногда в них помещали бандероль — ленту с надписью: это могли быть девиз владельца, название монастыря, университета, города, библиотеки, которым принадлежала книга. Но суперэкслибрисы имели книги не только королей, пап и герцогов. В эпоху изготовления индивидуальных переплетов суперэкслибрисы заказывали себе и мелкие дворяне, и простые бюргеры. В этих случаях в них могли появляться изображения либо любимого здания владельца, либо Святого, именем которого был назван этот человек. И, конечно же, элемент эмблематы: символический аспект суперэкслибриса был очень важен — расшифровка символов, в них заключенных, очень занимательна. Например, суперэкслибрис Саксонского курфюрста Августа (1750—1827) представляет собой изображение символа мудрости — совы, сидящей на овале с его инициалами «FA» («Fürst August»). Под овалом — изображение королевской регалии — короны и меча — символа военной доблести, что свидетельствует: владетель этого суперэкслибриса не только мудрый государь, но и отважный воин. В других случаях можно най-



Суперэкслибрис Саксонского курфюрста Августа.

ти масонские знаки — циркуль и угольник, указывающие на увлечение владельца, и т.д.

В суперэкслибрисах встречались и своеобразные выгравированные надписи на латинском языке. Так, Альбрехт Дюрер, внесший свой вклад в историю книжного знака (до наших дней дошло 13 вариантов экслибрисов его работы), впервые ввел в экслибрис Вилибальда Пирк-



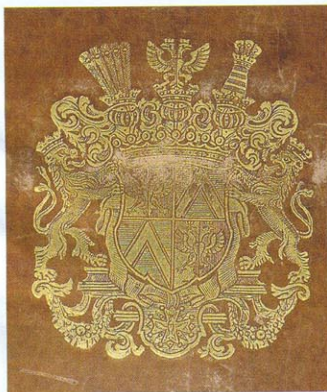
Суперэкслибрис Папы Римского.



Суперэкслибрис с масонскими знаками.



Немецкий переплет с инициалами владельца «IWF» и датой «1589».



Суперэкслибрисы Саксонских курфюрстов.



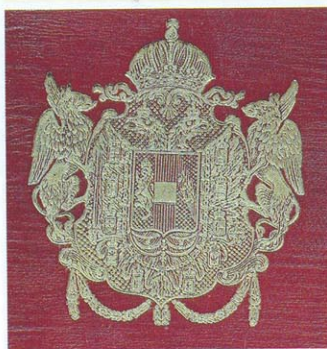
Суперэкслибрис французского короля Людовика XV.

геймера — бургомистра Нюрнберга, талантливого литератора и известного библиофила, обладавшего крупнейшей для своего времени библиотекой — надпись: «Себе и друзьям». Такой текстовой знак пришелся по душе многим библиофилам. Подобные суперэкслибрисы встречаются в знаменитых французских переплетах

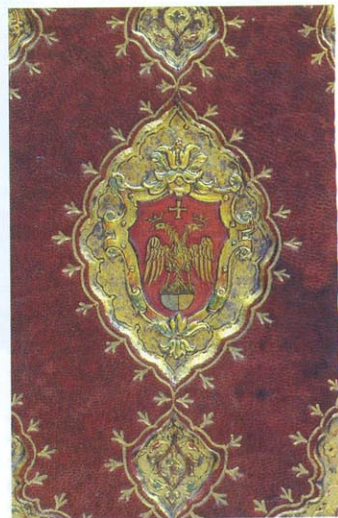
XVI века, сделанных для Жана Гролье, в них есть надпись: «Jo. Grolerii et amicorum» — «Жана Гролье и его друзей». Есть книги с аналогичной надписью: «Thomas. Maioli et amicorum» — «Тома Майоли и его друзей». Тома Майоли был главным секретарем Катерины Медичи, казначеем Франции, но его имя обесмер-



Суперэкслибрис на итальянском переплете XVI в.



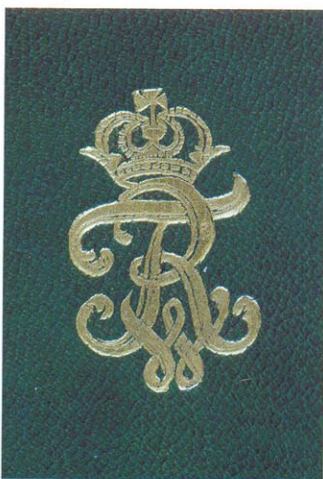
Суперэкслибрис, охраняемый крылатыми львами.



Суперэкслибрис на венецианском переплете XVI в.



Животный суперэкслибрис на итальянском переплете XVI в. с инициалами владельца «G.P.»



Вензельный суперэкслибрис.

тели переплеты анонимного мастера, сделанные по его заказу около 1560 года, с его суперэкслибрисом, вошедшие в историю французского художественного переплета.

Суперэкслибрисы органично вписываются в общий декор переплета, сочетаясь с тиснением, его украшающим, становясь главной, цен-

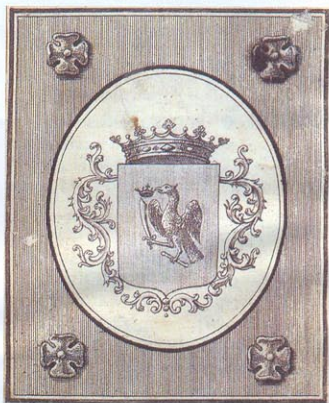
тральной частью украшения крышек, ведь в основном их помещали в середине; остальной декор только акцентирует на нем внимание, обрамляет его. Но экслибрис мог быть и единственным украшением переплета, сделанным как тиснением, так и живописью или вышивкой, если переплет был из бархата или шелка.

Существует еще один редкий вид суперэкслибриса — так называемый экдоно (от латинского «ex dono» — «из даров»). И хотя переплет украшали суперэкслибрисом с монограммой человека, которому предназначалась в дар книга, сделана эта монограмма была по заказу других людей.

Тогда как печатные экслибрисы в Европе появились в конце XV века, в России их стали использовать только в XVIII веке — в эпоху Петра I. Одним из самых ранних русских экслибрисов считается знак князя Дмитрия Михайловича Голицына, сподвижника Петра. Но большинство владельцев библиотек XVIII—XIX веков довольствовались простыми книжными ярлыками с надписями типа: «библиотека», «из библиотеки», «из книг». В этой связи для повседневной практической работы по атрибуции русских экслибрисов можно порекомендовать труд В.А.Верещагина «Русский

книжный знак», где достаточно обстоятельно описаны все типы существующих в России книжных знаков. Другое незаменимое пособие для детального ознакомления с отечественными экслибрисами — труд У.Г.Иваска «Описание русских книжных знаков».

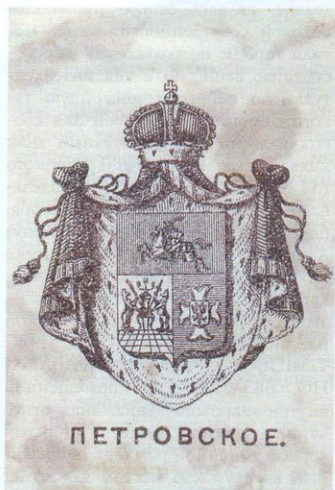
К наиболее ранним русским гербовым книжным знакам относится гравированный экслибрис XVIII столетия Петра Ивановича Ляпунова: на щите, увенчанном



Экслибрис Петра Ивановича Ляпунова (?). Грав. резц. XVIII в.



Суперэкслибрис на итальянском переплете XVIII в.



Экслибрис библиотеки кн. Голицыных имени «Петровское» Звенигородского уезда Московской губернии. Грав. резц. XIX в.



Экслибрис гр. Алексея Андреевича Аракчеева (1769—1834). Грав. резц. XIX в.

дворянской короной, изображен орел, держащий в правой лапе меч, а в левой — брусок; над мечом видна корона, на экслибрисе нет никаких надписей. Подобные «немые» экслибрисы определяются по изображению герба, описание которого можно найти в «Общем гербовнике дворянских родов» (СПб., 1799). Несомненно, геральдические знаки безо всяких подписей интересны и в бытовом, и в генеалогическом смысле. Но они ничего не говорят о характере библиотеки и ее владельце, являясь скорее признаком

родовой собственности. Книгу метили гербом не только как дорогостоящую вещь, но и как интеллектуальную ценность, достойную такого отличия. Характерен для своего времени и библиотечный знак князя Петра Никитича Трубецкого (1724—1791), мецената и владельца известной библиотеки, сенатора, почетного члена Императорской Академии наук, помощника И.И.Бецкого по управлению Канцелярии строений. Его экслибрис — это княжеский герб с латинской надписью «NEC TEMERE, NEC TIMIDE» — «ЦЕЛЕНАПРАВЛЕННО, БЕЗ СТРАХА», помещенный внутри лаврового венка. Знак отпечатан на белом фоне, в простой черной линейной рамке, с оставленным сверху слева местом для номера книги. Внизу — латинская аббревиатура имени владельца: «P.P.T.». Исследователь книжных знаков В.Я.Адарюков относил экс-

либрис князя Трубецкого к «весьма ранним» и «трудно находимым».

С исторической точки зрения интересен экслибрис графа Алексея Андреевича Аракчеева с девизом «БЕЗ ЛЕСТИ ПРЕДАН». На экслибрисе нарисован щит, поддерживаемый с правой стороны единорогом. У Аракчеева было два варианта книжных знаков, на втором — единорог заменен гвардейцем, к тому же видны различия в изображении двуглавого орла на щите и в размещении пушки и ядер. Причем под щитом, рядом с единорогом, помещены три белых креста, уподобленных георгиевским, чего нет на позднем экслибрисе. Первый вариант со-



Фундаментальной Библиотеки Нижегородской Графа Аракчеева Военной Гимназии.

Книжный ярлык Нижегородской графа Аракчеева военной гимназии. Бумага, печать. XIX в.

ответствует (за исключением крестов) изображению герба рода Аракчеева. Второй же, более поздний вариант перешел в книжный штамп Новгородского кадетского корпуса. После смерти графа, не имевшего наследников, Николай I решил передать вымороченное имение — село Грузино — Новгородскому кадетскому корпусу, чтобы доходы от него шли на воспитание юношества. Вместе со всем имуществом корпусу досталась часть библиотеки (правда, многие книги были растасканы и распроданы на рынках Санкт-Петербурга). Позже кадетский корпус был реорганизован в Нижегородскую военную гимназию, у которой был свой экслибрис. Поэтому на одной книге можно встретить три знака.

Особенность, характерную только для экслибрисов, мы видим на знаке графа Д.Н.Толстого-Знаменского — писателя-археолога, губернатора Рязани, Калуги, Воронежа,



Экслибрис гр. Дмитрия Николаевича Толстого-Знаменского (1806—1884). Литография. XIX в.

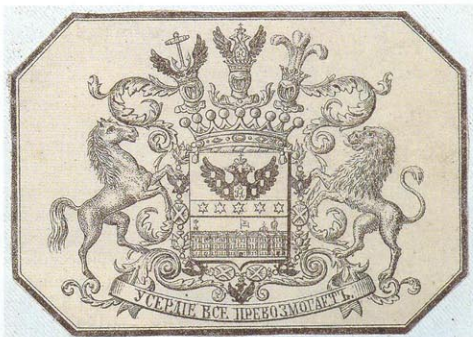
директора департамента исполнительной полиции, председателя Общества истории и древностей российских (1876—1879). На его экслибрисе, кроме родового герба и девиза, есть надпись: «БИБЛИОТЕКИ ГРАФА Д.Н.ТОЛСТОГО. №...» То есть этот знак, в отличие от геральдических экслибрисов без надписей, приобрел уже все характерные черты именно КНИЖНОГО ЗНАКА, который принадлежит лишь БИБЛИОТЕКЕ владельца и не может наклеиваться на какой-либо другой предмет. Книжный знак Д.Н.Толстого

исполнен в первой половине XIX века в литографии F.Davignon. К слову, исследователи русского экслибриса установили: большинство знаков — иностранного происхождения, то есть они нарисованы, гравированы, литографированы за границей. Такая же тенденция прослеживается и на книгах второй половины XIX столетия.

Очень красив литографированный знак библиотеки Генерального штаба с изображением государственного герба России и надписью: «БИБЛИОТЕКА ГЕНЕРАЛЬНОГО ШТАБА». Знак отличается изяществом рисунка и проработкой деталей. Наряду с гербовыми экслибрисами в первой половине XIX века широкое распространение получили так называемые книжные ярлыки и штампы со словами: «БИБЛИОТЕКА...», «ИЗ БИБЛИОТЕКИ...» На некоторых ярлыках указывается «зла...», «шкаф...», «полка...», «№...», «отдел...», «место...»



Экслибрис Алексея Сергеевича Суворина (1834—1912).
Бумага, печать. XIX в.



Экслибрис гр. Константина Петровича Клеймихеля
(1840 — не ранее 1909). Офорт. XIX в.

Во второй половине XIX века особенно популярными были ТЕКСТОВЫЕ КНИЖНЫЕ ЗНАКИ. Таковы экслибрисы, например, Александринского сиротского кадетского корпуса и Александровского военного училища, историка Степана Васильевича Ешевского, графа Виктора Никитича Панина, нумизмата Федора Николаевича Панова, графа Алексея Александровича Бобринского, известного издателя и книготорговца Алексея Сергеевича Суворина и др.

Вместе с тем в то время использовался и гербовый экслибрис с надписями. Сохранились издания с известным литографированным книжным знаком князя Семена Михайло-

вича Воронцова (1823—1882), генерал-адъютанта, археолога. Он владел пятью библиотеками — в Одессе, Петербурге, Москве, Алушке и Мошнах (Киевской губ.). Петербургская библиотека насчитывала 12 тысяч томов самого разного содержания. В основном они были собраны русским послом в Венеции и Лондоне графом Семеном Романовичем Воронцовым (1744—1832), после смерти которого перешли сначала к его сыну, а потом — к внуку, князю С.М.Воронцову. В 1897 году библиотеку приобрел петербургский книготорговец-антиквар В.И.Клочков. Экслибрис С.М.Воронцова — гербовый с девизом «SEMPER IMMOTA FIDES» — «ВСЕГДА НЕИЗМЕНЕН В ВЕРНОСТИ» и текстом «Библиотека князя Воронцова... С.Петербургский дом».

Подобные текстовые экслибрисы четко указывают на то, кому принадлежала книга. Но во второй половине XIX столетия сохранялись и «немые» гербовые знаки. Например, экслибрис егермейстера Двора графа Константина Петровича Клеймихеля с девизом «Усердие все превозмогает». Библиотека собиралась при его отце — государственном деятеле Петре Андреевиче Клеймихеле. Ее купил собиратель И.В.Столяров, а позже приобрел известный букинист Ф.Г.Шилов.

Другая разновидность экслибрисов — «вензельные» знаки. На них изображены сложное переплетенные монограммы из двух или трех букв. К этому типу относится книжный ярлык императора Александра III:



Экслибрис императора Александра III
(1845—1894). Грав. на стали. XIX в.

на фоне облака, в сиянии — императорская корона, под ней — вензель императора. Художественные достоинства подобных экслибрисов не бесспорны. Так, У.Г.Иваск считал, что библиотечные знаки особ императорской фамилии отличаются «оригинальностью, простотой и в то же время величественным видом». По мнению же В.Я.Адарюкова, «за весьма малым исключением, их нельзя признать изящными». Для нас важно другое: благодаря личности владельца многие экслибрисы можно отнести к числу редких и наиболее ценных.

Безусловно, интересен декоративный книжный знак Александра Александровича Половцева — сенатора, нумизмата, одного из учредителей и председателя Русского Исторического общества. Под его наблюдением был издан ряд томов «Сбор-



Лит. Б 3 № 22

Экслибрис кн. Семена Михайловича
Воронцова (1823—1882).
Ксилография. XIX в.



Экслибрис Александра Александровича Половцева (1832—1909).
Литография. 1900-е гг.

ника Императорского Русского Исторического общества» и знаменитый «Русский биографический словарь». В 1869 году он был избран почетным членом Императорской Академии художеств, а в 1883 году — Императорской Академии наук. Его библиотека состояла преимущественно из книг исторического содержания. Часть ее была передана Рисовальному училищу барона Штигаица, а остальное продано. Экслибрис А.А.Половцева



Экслибрис Николая Козьмича Синягина (1874—1912).
Литография. Около 1900 г.

выполнен академиком гравирования В.В.Матэ в технике офорта.

Другой наглядный пример — декоративный экслибрис купца, петербургского библиофила и коллекционера Николая Козьмича Синягина (1874—1912). По свидетельству известного букиниста и собирателя Ф.Г.Шилова, «на букинистическом горизонте» Н.К.Синягин появился в 1900 году. Он собирал книги по истории Отечественной войны 1812 года, изданные на русском и французском языках, а также все, что касалось России. В течение 10—15 лет ему удалось создать прекрасное собрание книг, брошюр, гравюр, литографий и рисунков с видами русских городов, монастырей, церквей, сцен-

ками быта русского народа. Н.К.Синягин также собрал первые издания всех классиков, иллюстрированные издания, народные сказки и песни. После смерти отца, хлеботорговца, Синягин получил большое наследство и прекратил торговые дела. Весь свой досуг он посвящал собиранию книг. Многие из них были переплетены Шмеелем и его учеником Соколовым. Скончался Синягин в психиатрической больнице. Его библиотека перешла к брату, который продал ее П.В.Губару. Отдельные листы с видами городов, главным образом Петербурга, Губар продал Центральному комитету государственных библиотек, который приобрел их для Государственной публичной библиотеки. Затем Губар продал музею города описание монастырей и церквей. Немало книг купила Вашингтонская библиотека. В течение мно-



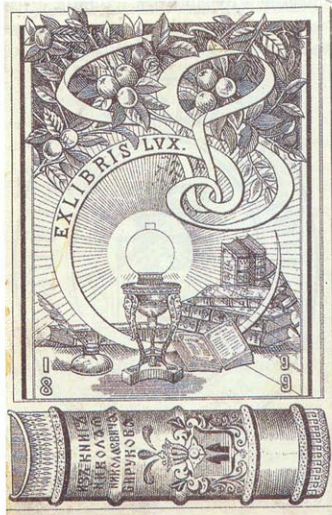
Экслибрис «Севастопольской офицерской библиотеки». Грав. резц., офорт. XIX в.

ный отдел. Морские офицеры активно пользовались литературой — в документах ревизии библиотеки 1841 года отмечалось, что книги по «истории, географии, путешествиям, словесности и чтению близки к своему уничтожению».

На библиотечном знаке А.П.Бахрушина изображен раскрытый сви-

тых лет Губар распродал библиотеку Н.К.Синягина в открытом им магазине «Антиквариат».

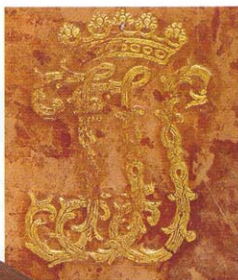
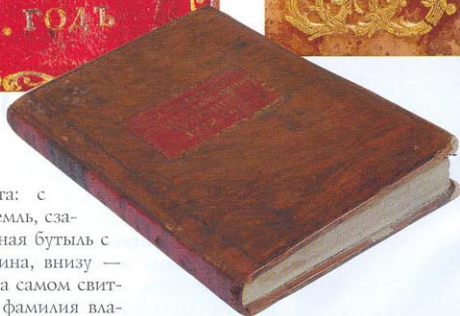
Особая разновидность экслибрисов — сюжетные книжные знаки. К первой половине XIX столетия относится сюжетный экслибрис Севастопольской офицерской библиотеки с изображением старинного корабля, якоря, венка из дубовых и лавровых листьев и двух Андреевских флагов. Севастопольская офицерская морская библиотека была основана в 1821 году. Ее учредителем выступил адмирал А.С.Грейг, а устройтелем — адмирал М.П.Лазарев. В библиотеке хранились книги по медицине, истории, географии, русской литературе, богословию, юридическим наукам и др. Существовал в ней и иностран-



Экслибрис Николая Николаевича Бирюкова (1874—1921). Грав. резц. XIX в.



Суперэкслибрис Ивана Ивановича Шувалова (1727—1797). Тиснение золотом на коже. XVIII в.



Суперэкслибрис купца Пушкина. Тиснение золотом на коже. XVIII в.

ток старого документа: с правой стороны — Кремль, слева — складень, старинная бутылка с гербом, такая же братина, внизу — две открытые книги. На самом свитке — имя, отчество и фамилия владельца. Экслибрис А.П.Бахрушина рисовал московский художник Федор Бурхгарт, а гравирован и напечатан он был в Париже в 1898 году.

Изучая книжные знаки, нельзя не заметить заимствований. Таков, например, экслибрис товарища прокурора Московского суда Н.Н.Бирукова с изображением фруктового дерева (скорее, традиционного «древа познания добра и зла»), нескольких старинных фолиантов и лампы. На

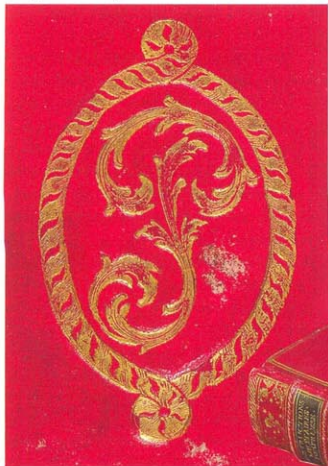
корешке одной из книг изображен герб Бирукова и надпись «Из книг Николая Николаевича Бирукова». Простое сравнение изображений показывает, что этот знак заимствован практически полностью: он сделан по экслибрису miss Ethel Selina Clulow, работы Eduard Slocombe.

Пример гербового суперэкслибриса — золототисненый знак основателя Академии художеств и Московского университета И.И.Шувалова (1727—1797). Он относится ко второй половине XVIII века и выглядит так: на передней крышке переплета — вензель «И.Ш», на задней крышке — щит с изображением единорога и родовым девизом «PROVIDENTIA DUCES» — «ПРОВИДЕНИЕМ ВЕДОМЫЙ». Еще в 1902 году в декабрьской книжке «Антиквара» этот суперэкслибрис был опубликован как неизвестный. Атри-

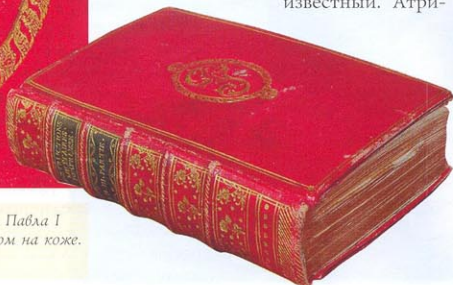
бутировал его исследователь книги В.К.Лукомский.

На переплетных крышках можно встретить и своеобразные «текстовые» суперэкслибрисы. Например, на «Месяцеслове на лето от Рождества Христова 1778...» мы видим красивую сафьяновую вставку, где в рамке вытиснен текст с обозначением имени владельца и датой, по-видимому, покупки книги: «СЕЙ КАЛЕНДАРЬ ПРИНАДЛЕЖИТ КУПЦУ ПУШКИНУ 1778 годъ».

Надо сказать, что не только экслибрисы, суперэкслибрисы и экзодно свидетельствуют о пребывании книги в чьей-то библиотеке. Немаловажно и то, какой стала книга, побывавшая в руках читателей. Это владельческие рукописные пометы в тексте — говорящие о глубоком прочтении текста, когда читатель покрывал своими рукописными заметками экземпляр, полемизируя с автором или солидаризируясь с ним. Эти заметки придают особую ценность книге, делая ее уникальной, особенно если они сделаны знаменитым человеком. Так что будьте внимательны, листая старую книгу, испещренную пометами. Может быть, до вас она была собственностью кого-то из великих, и у вас в руках — его автограф.



Суперэкслибрис императора Павла I (1754—1801). Тиснение золотом на коже. До 1796 г.



Татьяна ДОЛГОДРОВА,
Ирина ФОМИНА
Фото Игоря НАРИЖНОГО.

Итальянская скульптура из камня в интерьере

Мы продолжаем цикл бесед с экспертом в области дизайна, арт-директором архитектурного бюро Il Centro Nuovo Ольгой ВОЛОБАЕВОЙ. Если в прошлый раз речь шла о предметах восточного искусства в интерьере, то сегодня мы поговорим о родной для Il Centro Nuovo итальянской скульптуре. («Il Centro Nuovo» в переводе с итальянского — «Новый центр»).

— Ольга Алексеевна, в последнее время мы наблюдаем всплеск интереса к архитектуре русской усадьбы. Этому явлению посвящено много публикаций в прессе, выставок, проектов известных зодчих. Но вот о скульптуре как о неотъемлемой части декорирования богатых усадеб мы слышим мало. Почему так происходит?

— Дело в том, что создание высококлассной скульптуры требует в первую очередь сложившихся эстетических и ремесленных (технологических) традиций, которые обычно передаются от отца к сыну, а также платежеспособного и, я бы сказала, осмысленного спроса. Ни того ни другого в нашей стране долго не было. Ситуация кардинально изменилась два года назад. В то время появились, с одной стороны, предложения качественных копий и антиквариата с Запада и из Петербурга, а с другой стороны — очень разборчивые клиенты, которые строили себе уже третью или пятую усадьбу и хотели сделать ее наполнение предметами искусства гармоничной с фасадом.

— Каким вы считаете место скульптуры в современной классической усадьбе?

— Для того чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к истории русской усадьбы XVIII—XX веков. Крупные и среднепоместные усадебные комплексы, вроде подмосковных Кускова, Останкина, Архангельского, в XVIII столетии строили как русские интерпретации европейских стандартов. Наи-

более богатые владельцы таких усадеб для украшения самых представительных мест своих парков и домов могли позволить себе ввозить скульптуру, в первую очередь из Италии, известной мраморными каменоломнями, а также мастерами. Сейчас эту скульптуру можно увидеть в Эрмитаже и ГМИИ им. Пушкина. Другие же заказывали талантливым русским мастерам делать копии.

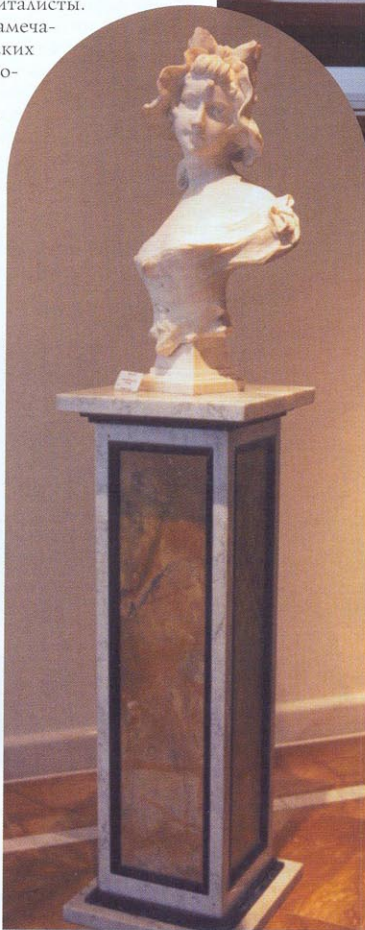
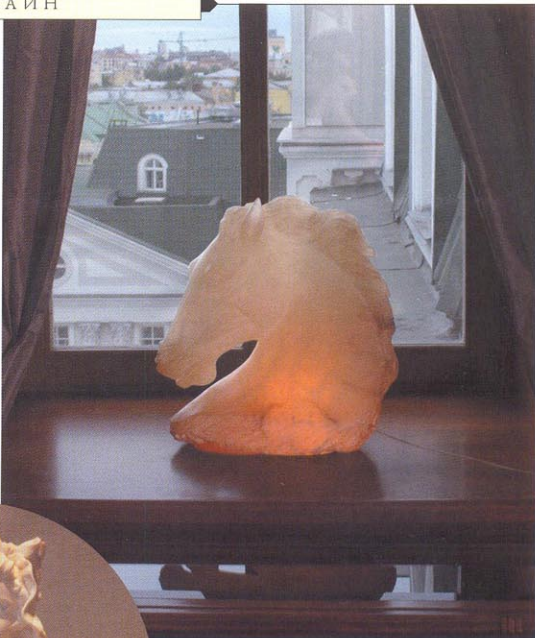
К концу XIX века вследствие крестьянской реформы произошел упадок помещичьей культуры и угасание многих знаменитых усадеб. В начале XX века появились новые дворянские усадьбы, которые оформляли в так называемом неоклассическом стиле — транскрипции русского классицизма второй половины XVIII — начала XIX века. Всплеск интереса к античности истории русской художественной культуры получил название Серебряного века. Интересно, что такие усадьбы заказывали как придворные, так и новые русские — капиталисты.

Революция перечеркнула это замечательное развитие неоклассических усадеб, но, как известно, в истории все повторяется.

И вот уже новые чиновники и новые русские капиталисты начала следующего века, порой ничего не знающие о своих предшественниках, движутся по тому же проторенному «неоклассическому» пути. Неслучайно именно в этом году реконструирован особнячок в неоклассическом стиле баронессы Майендорф в Барвихе, построенный архитектором Бойцовым в начале XX века!

Итак, представим неоклассическую усадьбу некоего современного аристократа из Санкт-Петербурга. Это парк размером 0,5—1 га и дом размером 700—3000 кв. м.

Фасады готовы, ландшафтная архитектура готова... А что отсутствует? Посмотрите на Кусково и Архангельское... Конечно, это белые античные красавицы и красавцы — Венеры и Аполлоны. Но если приобрести копии где-нибудь на МКАД по 200 долларов за штуку, то роскошная усадьба приобретет вид парка им. Горького советских времен. Поэтому разборчивые хозяева обращаются, как и века назад, к совершенству итальянской скульптуры и приобретают ее: 2—3 — для



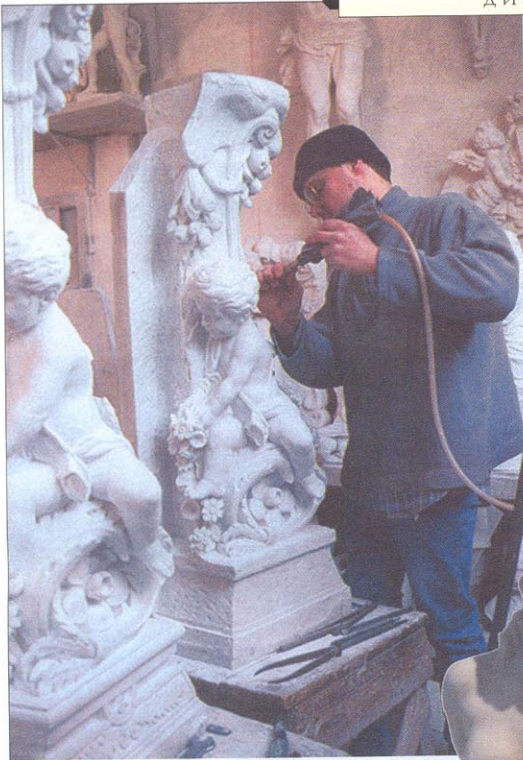
парка и 1—2 — для гостиных зон дома.

— Как изготавливают скульптуру в Италии?

— Сегодня, в начале XXI столетия, классическую скульптуру в Италии называют умирающим искусством. Это связано в первую очередь с тем, что молодые мастера не горят желанием идти по стопам своих учителей и месяцами создавать одну скульптуру.

Возьмем конкретный пример. В Centro Nuovo эксклюзивно представляет в России фирму Leonardo Caminetti, которая известна своими скульптурами и каминными со скульптурными композициями. Она находится в местечке, которое веками славилось мастерами, делавшими из камня, добываемого в местной каменоломне, и из каррарского мрамора настоящие шедевры. Так вот, если еще век назад в этом месте трудились десятки талантливых скульпторов с целыми школами учеников, то сегодня их остались единицы. Например, в Leonardo Caminetti скульптуры высшего класса вяют только сам хозяин фирмы и один старый мастер, которому уже за семьдесят...

Естественно, скульптур туристического уровня и скульптур-подде-



лок (их можно легко определить, постучав и услышав пустотелый звук) выпускается множество, но установить их на вилле уважающий себя хозяин не всегда решится.

— А каковы сюжеты скульптур?

— Как и в русской усадьбе, в основном это реплики произведений трех периодов: античности, Возрождения и маньеризма. Здесь следует отметить, что именно итальянские скульпторы благодаря своему таланту и умению могут в мраморе отобразить совершенство и красоту античной Венеры, легкость движения танцующей цыганки или холодный взгляд императора Августа, в то время как в репликах мастеров северных стран такие сюжеты выглядят пошлово.

— Ваши итальянские ваятели изготавливают скульптуры для конкретных интерьеров или вы вписываете в интерьер уже имеющиеся произведения?

— Теоретически первый вариант предпочтительнее. Но в реальной жизни получается по-другому — наши заказчики не желают ждать месяцами, а покупают то, на что они могут полюбоваться в Москве. Поэтому мы прогнозируем ситуацию с нашими проектами и на свой страх и риск заказываем и выкупаем самые выдающиеся произведения, представляя их клиентам в нашей студии, расположенной в доме Оперного искусства на Остоженке. Бывает ведь что заказ могут исполнять и полгода, а случись что с мастером — заказы и вовсе перестают выполняться...

— В каких еще регионах Италии живут традиции мастеров скульптуры?

— Конечно, небольшие студии, работающие в основном с мрамором, можно встретить по всей Италии, особенно много их на севере. Но они специализируются, как правило, на работах среднего класса. Другой интересной меккой для архитектора по интерьерам является тосканский город древних этрусков — Вольтерра, расположенный на высокоом плато и славящийся месторождением алебаstra. Светильники из алебаstra, свечящиеся изнутри, в форме бюстов и лошадиных голов являются прекрасным наполнением гостиных.





— Как я понимаю, вы предлагаете включить итальянскую скульптуру в ландшафт парков и интерьеры вилл новых русских. Но не будет ли она смотреться таким анахронизмом на фоне нынешней жизни — с СВЧ-печами, плазменными панелями и системами кондиционирования?

— Основная задача архитектурного бюро как раз в том, чтобы создать гармоничную среду обитания хозяев, а не набор разноречивых и нестыкующихся между собой предметов коллекционирования. Включение итальянской скульптуры предполагает и мраморные полы с рисунком, сочетающимся со скульп-

турой, и классические каминные, переключаются с ней. Что касается плазменных панелей, есть разные способы их спрятать. Например, в некоторых случаях мы применяем очень хитрое изобретение одной швейцарской фирмы, которая прячет плазменную панель... прямо в камине! Когда нужно использовать камин, панель уезжает вверх. Таким образом, классический интерьер остается как бы не тронутым временем и, как и века назад, удивляет хозяев и гостей классическим совершенством. Ведь неслучайно в начале прошлого века люди обратились к неоклассицизму — совершеннее его в эстетическом плане человечество пока ничего не придумало...

Фаянс Тверских заводов XIX века

Тверские фаянсовые фабрики сыграли немалую роль в становлении российского керамического рынка. Их возникновение на территории Тверской губернии не было случайным.

Здесь были залежи качественной глины, в избытке — топливо, дешевые рабочие руки. Удобные водные и сухопутные пути связывали эти места с двумя столицами. Самым знаменитым из тверских предприятий, безусловно, была фабрика Ауэрбахов в Корчевском уезде (1809—1870 гг.). Ее история известна специалистам и коллекционерам во всей полноте. В собраниях музеев, частных коллекциях и антикварных магазинах Москвы и Санкт-Петербурга встречаются изделия и других фабрик, существовавших в XIX веке в том же уезде. Например, небольшая фабрика в селе Городище Вышневолоцкого уезда принадлежала местному помещику Ширококову. Судя по марке, у владельца были компаньоны — Дипедри и Борисов. А.Б.Селиванов в монографии «Фарфор и фаянс Российской империи. Описание фабрик и заводов с указанием фабричных клейм» рассказывает, что, по сведениям за 1845 год, здесь были два муфеля для обжига расписных изделий и 4 горна для обжига «белая». Глину мастера использовали местную (цветную), а также привозили из Глухова (эту лучшую глину использовали многие частные фарфоро-фаянсовые фабрики России). На производстве в Городище работали до 40 человек. Готовой продукцией торговали в двух столицах и на многочисленных ярмарках Российской империи.

В монографии «Старый русский фаянс» Е.А.Бубнова пишет, что фабрика работала с 1844 по 1854 год. Однако К.И.Счетчиков в статье «Тверской фаянс XIX века» уточняет, что «пришедший в упадок завод был



уничтожен уже в 1847 г.» (эти данные он взял из сборника «О состоянии промышленности Тверской губернии за 1850 год», 1851). Сохранившиеся до наших дней изделия этого производства во всей полноте отражают разнообразные вкусы покупателей «эпохи историзма». Четыре замечательные декоративные тарелки, выполненные из бланжевой массы фаянса, декорированы в технике монохромного печатного рисунка с ручной дорисовкой. На двух декоративных тарелках — изображение известного Каменноостровского дворца. Он строился под наблюдением Ю.Фельтена с 1776 года (автор проекта неизвестен), заканчивал строительство в 1781 году уже Джакомо Кваренги.

В 1800 году дворец частично перестроил Винченцо Бренна. К дворцу вел многопролетный деревянный мост, сооруженный в 1811—1813 годах по проекту Августа Бетанкура.

Первая тарелка выполнена из бланжевой массы нежного лимонно-желтого цвета (илл. 1), имеет тестовую марку: «Ширококова и компания» и черную печатную: «Ф.Б. Ширококова. Дипедри. Барисова. в Городище». Форма тарелки (плоское дно, неширокий, чуть вогнутый борт) характерна для английских изделий 1810—1820-х годов. Изображение помещено в круг на зеркале. Вокруг него оставлено широкое поле. По борту дана гирлянда из крупных узнаваемых цве-

1. Тарелка с изображением Каменноостровского дворца. 1844—1854 гг. Завод Ширококова, Дипедри, Борисова. Фаянс, печатный рисунок, роспись. Диаметр 24,6 см. ГМК.

тов (мак, роза, примула, вьюнок), тоже исполненная в технике черного печатного рисунка. Образцом для центрального изображения послужила гравюра «Вид дворца Каменного острова с дачи графа Строганова» Степана Филипповича Галактионова (1778—1854) в 1806—1807 годах, под № 22, по оригиналу картины Семена Федоровича Щедрина (1745—1804) «Вид на Каменноостровский дворец через Большую Невку со стороны Строгановой дачи» (1803 г.). Эта гравюра, как указывает Г.Н.Комелова, входила в известную серию видов окрестностей Петербурга начала XIX века, которую исполнили крупнейшие мастера Академии художеств в 1800—1813 годы в специально для этого созданной гравировальной палате. Из 23 листов 21 воспроизводит известные виды Павловска, Гатчины, Петербурга с картин С.Ф.Щедрина. После его смерти работами руководил Игнатий Клаубер, возглавлявший с 1796 по 1817 год гравировальный класс Академии художеств. Виды дворца на Каменном острове и виды дачи Строганова в Старой деревне были выполнены по желанию президента Академии художеств А.С.Строганова под №№ 20—22.

С большим мастерством граверы воспроизвели картины С.Ф.Щедрина с их несколько условной, канонической композицией, своеобразно сочетающей декоративные и видовые моменты, и сумели уловить и блестяще передать ту особую поэтичность и идилличность, которые присущи его живописным полотнам. Гравюры более «классицистичны», по сравнению с оригиналами. Все листы отличает большая собранность и обобщенность, значительно четче ощущаются уравновешенность и замкнутость композиции. При перенесении на предмет центральная часть изображенной гравюры вписывалась в круг. При сопоставлении изображений на гравюре и на зеркале тарелки обнаруживается, что на первом плане предмета повторены не все многочисленные персонажи, которые есть на гравюре Галактионова. На дне помещены тестовая марка «Широбоков и компания», цифра «10» и черная печатная виньетка с надписью «Ф.Б.Широбоков, Дипедри и Барисова».

На второй декоративной тарелке, в круге, — тоже центральная часть, но уже другой гравюры (№ 21) из этой же серии — «Вид дворца Каменноостровского со стороны Невки», исполненной Андреем Григорьевичем Ухтомским (1771—1852) по оригиналу С.Ф.Щедрина «Вид на Каменноостровский дворец и плашкоутный мост через Большую Невку со стороны Строгановской набережной» (1800 г.). Как и в первом случае, на фаянсовом предмете (илл. 2) персонажи изображены по-другому. Например, на гравюре сидящий мужчина у костра соседствует со стоящим крестьянином, опирающимся на бочку. На тарелке же крестьянин помещен в центре, на первом плане пейзажа. Орнамент борта носит «ковровый» характер, взят с английского оригинала 30—40-х годов XIX века и заполняет весь борт и часть зеркала предмета. Декоративный эффект построен на сочетании нежного бледно-коричневого фона изделия и тонкого, безупречного, словно кружевного, печатного рисунка. На дне — те-



2. Тарелка с изображением Каменноостровского дворца. 1844—1854 гг. Завод Широбокова, Дипедри, Барисова. Фаянс, печатный рисунок, роспись. Диаметр 26,6 см. ГМК.

стовая марка «Широбокова Дипедри и Борисовъ» и цифра «10». Их дополняет печатная виньетка «Ф.К.Широбокова Дипедри и Борисовъ».

Третья тарелка повторяет форму второй (глубокая, с широким бортом), выполнена она из бланжевого фаянса такого же тона (илл. 3) На зеркале —



3. Тарелка с изображением памятника Петру I. 1844—1854 гг. Завод Широбокова, Дипедри, Барисова. Фаянс, печатный рисунок, роспись. Диаметр 26,0 см. ГМК.

редкое изображение памятника Петру I, слева, в глубине, видно изображение собора Святого Исаакия Далматского, построенного по проекту Антонио Ринальди (1710—1794). Вид на площадь дан от Невы. Судя по летним костюмам персонажей, их головным уборам, другим деталям, графический или живописный оригинал, положенный в основу печатного рисунка на тарелке, относится к 1800—1820 годам. Умелая расстановка гуляющих прохожих, торговцев, проезжающих карет с горожанами на первом плане подчеркивает масштабность и классицистическую четкость зданий и памятника на площади. Пышная гирлянда, обрамляющая изображение, взята с английского образца. Подобное сочетание разных стилей в одном предмете характерно для изделий эпохи историзма.

Последняя тарелка (илл. 4) ближе к первой по форме и цвету массы. На зеркале помещено изображение знаменитого Таврического дворца, построенного по проекту И.Е.Старова в 1783—1789 годах для Г.А.Потемкина. Известно, что после его смерти во дворце жила Екатерина II, позднее — Александр I. В эпоху Павла I здесь размещался конногвардейский полк, здание было основательно разграблено и частично разрушено. В 1802—1804 годах дворец восстанавливал Луиджи Руска. Созданный в черте города архитектурно-парковый ансамбль стал эталоном для современников и вызывал всеобщее восхищение. Невысокое, широко раскинувшееся здание с большим куполом помещено на зеркале тарелки на втором плане. Строгие формы изящного строения дополняют и еще более подчеркивают окружающий прекрасный пейзаж, созданный английским паркостроителем Вильямом Гульдом. На первом плане изображен искусствен-

ный пруд с берегами затейливых очертаний, слева — остров с холмом. Парк, как известно, был недоступен широкой публике, поэтому на первом плане мы видим, вероятно, придворных в нарядных одеждах, характерных для Петербурга 1810—1820-х годов. В частности, прогуливающиеся дамы одеты в модные платья — шмизы, на головах шляпы — «шугэ», слева от них — военный в форме конногвардейца, рядом — мужчина во фраке и невысоком цилиндре с круглыми, чуть загнутыми полями. В целом изображение прекрасно передает красоту парково-архитектурного ансамбля и романтическое восприятие природы, ее гармоничные взаимоотношения с человеком. Здесь сохранены традиционные черты классицистического пейзажа с «кулисами»; впрочем «условность» избранной природы постепенно уступает место изображению конкретного, естественного ландшафта. По неширокому борту декоративной тарелки размещен очень изысканный орнамент в английском стиле. На дне изделия — марка в тесте «Ф.Широбокова» и цифра «10». В собрании Государственного музея им. А.С.Пушкина в Москве хранится замечательная гуашь из коллекции П.В.Губара, выполненная неизвестным мастером в 1800—1810 годах, под названием «Вид Таврического дворца со стороны сада», в основном совпадающая с изображением на последней тарелке (полностью — ландшафт и левая фигура).

На заводе Широбокова повторяли модные европейские оригиналы. Так, на тарелке, выполненной из белого фаянса, мы видим сюжеты из французских басен. На дне изделия — марка в тесте «Широбокова» и «10».

В середине XIX века в России по-прежнему были модными предметы, выполненные в «стиле Веджвуда». Например, небольшая цилиндрическая кружка декорирована белыми рельефными изображениями муз и виноградной лозы, напоминающими знаменитые английские оригиналы, так называемые «jasper ware». Или круглое блюдо (37,4 см) из столового сервиза с изображением сцены охоты на оленя в технике черного печатного рисунка. По его борту — крупная гирлянда из плодов и листьев. На дне — двойная марка: в тесте — «Широбоков и компания» и черная виньетка с надписью «Ф.К.Широбокова Дипедри Борисовъ въ Городищѣ».

На фабрике Широбокова выпускали вазы и чайные сервизы, декорированные яркой надглазурной кистевой росписью, и чашки с блюдцами, выполненные в технике «мраморной» массы в желто-коричневых и зеленых тонах. Таким образом, на фабрике Широбокова в селе Городище выпускали декоративные тарелки и кружки, вазы, столовые и чайные сервизы из бланжевого, белого, мраморного фаянса, декорированные печатным рисунком, рельефными изображениями и резе — надглазурной ручной росписью и позолотой.

Фаянсовая фабрика Широбокова была коммерческим предприятием. Здесь производили те предметы, которые пользовались спросом покупателей 1840-х годов, поэтому делали точные копии иностранных ори-



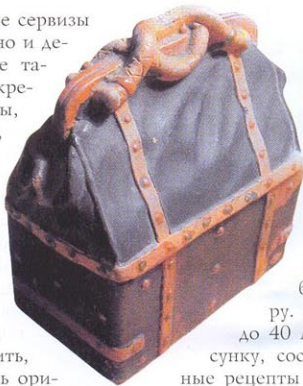
4. Тарелка с изображением Таврического дворца. 1844—1854 гг. Завод Широбокова, Дипедри, Борисова. Фаянс, печатный рисунок, роспись. Диаметр 23,5 см. ГМК.

гиналов, выпускали не только столовые сервизы (их делали традиционно из фаянса), но и декоративные предметы: вазы, видовые тарелки (с видами Петербурга и его окрестностей). Интересно, что гравюры, изображенные на фаянсе этого завода, украшали модный дорогой фарфор ИФЗ и частных заводов Батенина, Гарднера и др. уже в первой половине XIX века. Возможно, фаянсовые тарелки фабрики Широбокова, украшавшие интерьеры домов провинциальных городов и многочисленных усадеб, были памятными сувенирами, привезенными их владельцами из путешествий. Можно предположить, что в имении Широбокова находились оригинальные гравюры или литографии, широко выпускавшиеся в 1820—1830-х годах обществом поощрения художников, издательством Плюшара и др., которые и были воспроизведены на керамических изделиях.

В том же Вышневолоцком уезде Тверской губернии, в деревне Чернятка, с 1860 по 1879 год работало небольшое предприятие, которым владел помещик Н.А.Гужов. Садовые горшки, кухонную посуду (ее покрывали гончарной поливой), вазочки и фигуры делали из красной глины. Были и изделия из терракоты: сохранилась небольшая терракотовая шкатулка в виде сундучка (11 см) (илл. 5). На дне, в тесте, — марка: два круга и подпись «ГУЖЕВА». Такая же марка есть и на настольном украшении. На овальном постаменте изображены девочка-крестьянка с корзиной и мальчик-горожанин. За их спинами — пенек, полый внутри, который мог служить отверстием для ручек или карандашей.

Лепщиком на фабрике Гужева был талантливый скульптор-самоучка Николай Васильевич Анненский. Он происходил из крестьян деревни Быстригино Весьегонского уезда. Произведения фабрики были представлены на Всероссийской выставке в Петербурге в 1870 году, где 19-летний мастер получил «одобрение».

В собрании известного московского коллекционера А.В.Морозова находились четыре работы, изготовленные в 1870-е годы на заводе Гужева в технике терракоты с надглазурной росписью. Первая работа (24,2 см) носит название «Крестьянка с цветком», вторая (настольное украшение, 22 см) — «Французский чистильщик сапог». Они представляют собой определенные обобщенные типы, выполненные в реалистической манере. Так, на крестьянке этнографически точно воспроизведен костюм, а у чистильщика акцентированы дыра на башмаке, заплатки на штанах и блузе. Два других настольных предмета близки между собой, и их, по всей вероятности, можно отнести к изделиям Анненского. На первом из них (22 см) изображены военные разведчики («пластуны»), на постаменте — название «Секрет». Второе представляет собой довольно фривольное изображение двух купающихся и молодого мужчины (16 см), «трактованное с



5. Шкатулка с крышечкой.
1860—1879 гг. Завод Н.А.Гужева.
Терракота, роспись. Высота 11 см. ГМК.

тем простодушным юмором и простова-там, но выразительным мастерством, что так характерно для русского мастера — самоучки».

В 1879 году фабрику Гужева приобрел керамист Семен Иванович Масленников. В следующем году здесь начали делать майолику: садовые вазы, блюда, декоративные тарелки, скульптуру. Фабрикант открыл школу, где учились до 40 местных крестьян, и сам обучал их рисунку, составлению массы, росписи. Разнообразные рецепты глазурей разработал Василий Иванович Жуков. Фабричных лепщиков обучал Н.В.Анненский. На предприятии в это время работали от 150 до 200 человек. Годовой доход составлял более 100 тысяч рублей. Фабрика с успехом участвовала во всероссийских выставках, однако из-за пожара в 1884 году она закрылась.

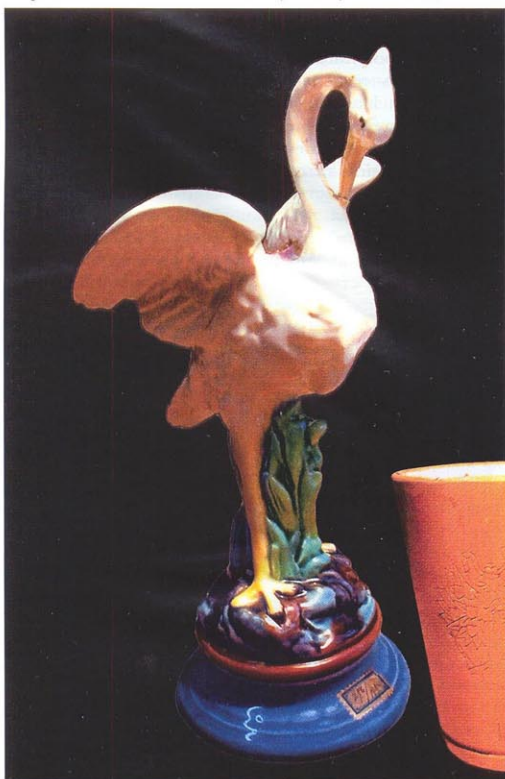
Вот что писали об изделиях фабрики, представленных на Всероссийской выставке 1882 года в Москве: «Объиг весь горновой и совершенно удовлетворяет требованию. Изделия господина Масленникова свидетельствуют о большой его талантливости и любви к делу, только его настойчивому труду можно приписать успех, который в такое короткое время достиг экспонент». Следует отметить, что майолика в 80—90-е годы XIX века была необыкновенно модным европейским материалом, который в больших количествах возвезли в Россию. Декоративные изделия из майолики в «русском стиле» делали в керамической мастерской Строгановского училища технического рисования в Москве. Замечательным центром по изготовлению декоративных изделий из майолики был керамический завод «Абрамцево», принадлежавший С.И.Мамонтову. Производство находилось на Бутырьках в Москве, здесь работали замечательные художники и скульпторы: Голловин, Врубель, Матвеев, Андреев, Ефимов. С 1885 года майолику делали и на фабриках М.С.Кузнецова.

Во второй половине XIX века влияние «ретроспективных» стилей сказывается не только в заимствовании отдельных элементов декора. Мода требует максимально точного повторения какого-либо знаменитого памятника. Имитируется или просто копируется керамика Бернара Паалисси — знаменитого керамиста Франции эпохи Возрождения второй половины XVI века. Его увлечение керамикой с рельефными мифологическими и библейскими сюжетами, или так называемыми «сельскими глинами», началось во Франции в 1840-е годы. Шарль Ависсо в Туре, Жорж Пуаль и Варбизе в Париже, фабрика Минтона в Англии, фабрика Мафре в Португалии выпускали изделия в «стиле Паалисси». На фабриках «Арабия» — в Финляндии и Масленникова — в России тоже производили такие изделия: большие и миниатюрные блюда. Сам материал этих изделий — другого качества, изменены цвета



6. Лоток. 1879—1880 гг. Завод С.И.Масленникова. Майолика, цветные поливы. Высота 7,5 см. ГМК.

полив (светлые и холодные тона, разнообразные оттенки); растения, рыбы, змеи, бабочки — типичные для России. На дне у них — цифры «106» и тестовая марка «С.И. Масленникова» (илл. 6). На заводе Мин-



7. Скульптура. 1879—1880 гг. Завод С.И.Масленникова. Майолика, роспись. Высота 21,4 см. ГМК.

тона в Англии, в 1873—1876 годах, по модели Джона Хенка, в довольно натуралистичном виде выпускали небольшие фигуры птиц: аистов с лягушкой и змеей и цапель с рыбой. Обе птицы стоят на одной ноге, на круглом постаменте, с точно изображенной болотной растительностью. Там же в 1871 году сделали высокий кувшин в виде цапли с рыбой в клюве. Все они восходят к скульптуре Иоганна Иоахима Кендлера, выполненной в Мейсене в 1732 году. Однако последняя сделана по гравюре XVII века, изображавшей цаплю с угрем. К этим английским фигуркам птиц близка и скульптура Масленникова (21,4 см) (илл. 7), возможно, изображающая редкую белую цаплю с поднятыми крыльями.

На дне круглого постаamenta, в тесте, — марка «С.Масленникова», цифры «134», буква «П». Но и растительность, и постамент, по сравнению с английским оригиналом, — более обобщенного характера.

Изображение различных болотных трав и цветов на изделиях европейской керамики было необычайно модным в последней трети XIX века. Так, на заводе Масленникова было выполнено кашпо (42 см), поверхность тулова которого состояла из камыша и была украшена рельефными кувшинками. Об определенных успехах предприятия свидетельствует памятный сувенир — стопа с изображением российского герба и датой «1883» (10 см), сделанная по заказу двора для коронации Александра III, проходившей в Москве. На дне — тестовая марка «С.Масленникова» (илл. 8). Можно предположить, что престижный заказ фабрика получила после своего успеха на Всероссийской выставке в Москве 1882 года. На заводе по заказам выполняли изразцовые майоликовые панно: для часовни на Никольской и Плевенской улицах в Москве, для имения Петра Соловова в Кирсановском уезде (сведения приводит Сеиданов по данным, полученным от Масленникова в 1882 году).

Тверские заводы, работавшие рядом с крупной фабрикой Ауэрбахов, перешедшей в 1870 году во владение М.С.Кузнецова, сумели найти свою «нишу» на фаянсовом рынке России. Их история, сведения о владельцах и мастерах, работавших здесь, анализ изделий этих фабрик, характерных для эпохи историзма второй половины XIX века, будут интересны для коллекционеров и музейных хранителей и помогут более полно и ярко представить картину развития российской керамической промышленности в середине и второй половине XIX века.

Ольга НОВИКОВА

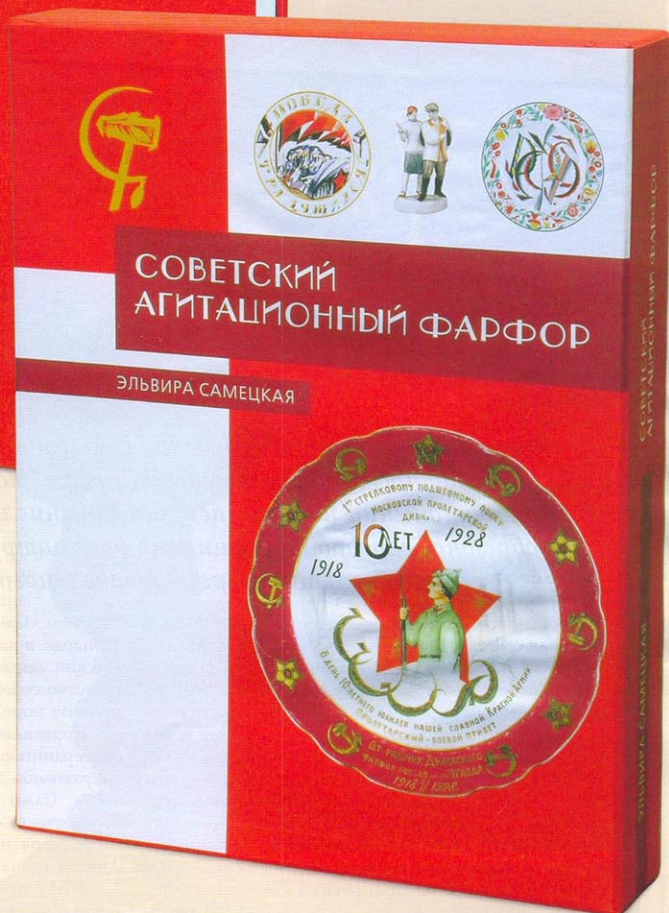
Иллюстрации предоставлены автором.

8. Стопа (коронационная). 1879—1880 гг. Завод С.И.Масленникова. Майолика, цветные поливы, сграффито. Высота 10 см. ГМК.

По вопросам
приобретения
книги обращаться:

тел. (095) 248-6295,
(095) 248-2190
e-mail: sales@uuu.ru

 **СОВЕТСКИЙ
АГИТАЦИОННЫЙ
ФАРФОР**



Эльвира Самецкая
**Советский
агитационный
фарфор**

Справочник-определитель

Футляр. Мелованная бумага
480 с. Формат 250х350.
2 900 руб.

Это издание — своего рода справочное пособие для начинающего коллекционера, молодого специалиста и просто любителя произведений агитационного фарфора. Впервые сделана попытка систематизировать и структурировать огромный материал по этой интереснейшей теме, отражающей

целую эпоху истории нашей страны. 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.

Английское серебро XVI—XVII веков



В европейской культуре в течение столетий фальшивое серебро было символом знатности и родовитости, предметом наследования. Британия в этом отношении не являлась исключением: в английском обществе добротное серебро традиционно рассматривалось показателем основательности, респектабельности и кофорта.

Британское серебро принято считать лучшим в мире. Установленная проба серебра в Англии — 925 (92,5 %) — идеальный сплав, дающий достаточную твердость и высокую степень блеска (континентальная градация серебра могла опускаться до 80 %). Английскую государственную систему контроля за качеством серебра можно назвать одной из самых ранних и наиболее упорядоченных. Она содержит максимально развернутую информацию о металле, производителе и налоговой системе, будучи при этом достаточно краткой. Британский порядок маркировки (клеймения) серебряных изделий остается ясным и понятным во всем мире на протяжении семи столетий.

Еще в 1300 году в Англии впервые был законодательно утвержден порядок апробации и маркировки предметов из драгоценных металлов и определена допустимая норма содержания меди в серебряном сплаве. Она соответствовала 75 частям меди на 925 частей серебра. Только такой металл признавался серебром и имел 925 пробу, что подтверждалось официальным

клеймом. Самым клеймом стало изображение головы леопарда в короне, которое получило название «королевской марки». Считается, что и это клеймо, и такое качество серебра были введены цехом серебряников по приказу короля Иоганна еще в XI—XII веках.

Первая английская серебряная проба была названа «истерлингский стандарт». Со временем это название сократилось до более удобного в произношении «стерлинг». Само слово происходит от наименования «истерлинги» — так называли выходцев из стран Балтийского моря и Ганзейских городов, которые первыми в Англии начали заниматься серебряным производством.

В XVI веке, когда участились случаи подделок серебряных изделий, появилось еще одно клеймо — с фигурой идущего льва. Впоследствии оно стало обозначением гарантии серебряного стандарта (sterling) и заменило марку «голова леопарда». Клеймо с изображением головы леопарда осталось смотровым клеймом лондонских ремесленников. С 1478 года было установлено специальное годовое клеймо: поскольку инспекто-

ра-пробиреры переизбирались ежегодно, в Лондоне для каждого года была определена своя порядковая буква алфавита. Когда алфавитный цикл заканчивался, новый двадцатилетний период начинали с литеры «А», изменив начертание букв или конфигурацию штифта. Для создания более жесткого контроля качества металла в изделиях и выявления недобросовестного ремесленника было введено обязательное клеймо мастера — так называемый именьник.

И в средние века, и в новое время британские ремесленники неохотно вывозили свои произведения на континент. На протяжении XVI—XVII столетий английское серебро не являлось предметом широкой европейской торговли. На континент, в том числе в Россию, английские изделия поступали преимущественно в виде посольских даров и дипломатических подношений правителям. Тем не менее в России работы английских серебряников периода правления королевских династий Тюдоров и Стюартов хранились не только в царской казне. В качестве даров, приношений и пожертвований английские кубки, кружки, блюда, кувшины попадали в состав монастырских ризниц.

Несмотря на индивидуальные особенности каждого изделия, в них отчетливо просматриваются характерные национальные признаки ренессансного искусства времени поздних Тюдоров и ранних Стюартов. Английское серебро обычно отличалось от континентальных изделий своей своеобразной стилистикой. Рубеж XVI и XVII веков — время, когда появились действительно английские, отличные от немецких или голландских, типы изделий и способы их украшения.

В прикладном искусстве Англии распространение стиля Ренессанс началось позднее, чем в странах континентальной Европы. Географическая изолированность и консервативные традиции островной страны предопределили замедленное адаптирование характерных признаков стиля. Заметное влияние на творчество английских серебряников оказали мастера Германии и Нидерландов.

Стиль Ренессанс в английском прикладном искусстве был распространен на протяжении 1520—1620-х годов. Именно это столетие обычно считается периодом расцвета серебряного дела в Англии. Политическая и экономическая стабильность XVI — начала XVII века, тяга английской знати и представителей правящей династии Тюдоров к роскоши, их желание усилить и закрепить величие королевского двора обусловили подъем и процветание этого древнего ремесла. Благоприятное воздействие на развитие серебротеления оказала значительный приток драгоценного металла из новооткрытых американских земель.

Ренессансные произведения британских мастеров отличаются особо логичным и симметричным построением, чистотой форм, подчеркнутым выделением функциональных частей. Английское серебро того времени кажется довольно простым и буржуазным (в прямом смысле слова). Простота и спокойствие форм и контуров в изделиях естественно сочетаются с традиционной британской основательностью и сдержанной нарядностью. Декор произведения подчинен его архитектонике. В композиции и украшении господствует принцип горизонтального членения формы и поясного или центрального распределения орнаментальных узоров. В технике обработки предпочтение отдается литью в сочетании с чеканкой невысокого рельефа и тонкой гравировкой. Устоявшиеся приемы обработки серебра успешно применяются в разнообразных новых формах, привнесенных на остров из континентальной Европы.

В английском серебре второй половины XVI века новые мотивы постепенно вытесняют наработанные средневековые орнаменты, отдельные фрагменты которых стали использовать крайне осторожно. Значительную роль в становлении стилистики британского ренессансного серебра этого периода сыграл великий художник Ганс Гольбейн, который во времена Генриха VIII не только выполнял обязанности придворного живописца, но и делал рисунки для предметов дворцового серебра.

Характерный образец английского ренессансного серебра — кубок 1584—1585-х годов работы лондонского мастера Симеона Брука (Semeone Brooke). В соответствии с установленными правилами он имеет четыре клейма: смотровое Лондона — голова леопарда в короне, контрольное Лондона — идущий лев, именные «SB» — Semeone Brooke, годовое — 1584/1585.

Тыквообразная чаша кубка и ножка в виде древесного ствола имеют немало аналогий и в



Кубок, 1584—1585 гг. Мастер Симеон Брук (Semeone Brooke). Серебро, литье, чеканка, гравировка, резьба, золочение. СПМЗ. Высота 31,0; диаметр чаши 10,5. Вес 738,5. Проба 875.

самой Англии, и на континенте. Считается, что впервые «тыквенные» кубки появились у нюрнбергских серебряников, затем распространились по всей Германии, а позже — и в Англии. В данном случае «тыквенная» форма, заимствованная у немецких мастеров, — наглядный пример национальной интерпретации местными мастерами привнесенной извне формы.

Выдолбленные тыквы использовали в качестве сосудов для хранения и переноски жидкости с античных времен: и во время греческих походов древних римлян, и в период крестовых походов. Природную форму тыквы «*cucurbita langeniaria*» повторяли мастера и в серебряных кубках. Изображения «тыквенных кубков» встречаются в гравюрах А.Дюрера, Г.Брозамера, Г.Зибмахера и других мастеров. В этом кубке заимствованная у немецких мастеров форма хотя и передает конкретный тип, но вместе с тем имеет очевидные отличия.

У немецких «тыквенных» кубков ножка — в виде тонкого дерева, нередко обвитого виноградной лозой или серебряной спиралью. Часто около дерева или прямо на стволе помещали фигурки дровосека или Адама и Евы. По сравнению с немецким кубком ножка английского сосуда отличается тяжеловесными пропорциями и отсутствием фигур, она представляет собой мощный пень с двумя отростками. Благодаря иной ее трактовке и ornamentации английские и немецкие кубки одной формы производят совершенно противоположное впечатление. Обычной изощренности и прихотливости декора немецкого кубка противопоставит лаконичная выразительность и основательность изделия английского мастера.

Кубок украшен тонким гравированным орнаментом, характерным для английского серебра XVI века и состоящим из розеток, четырехлистников и завитков в ремешковых обводках. Заимствованный на континенте бандельверк-орнамент («ленточный», или «ремешковый» узор) из переплетающихся «ремешковых» полос со спуск-фестонами в данном случае обогащен многочисленными цветочными мотивами. Такого рода орнаменты, использовавшиеся в последний период правления Елизаветы и в начале правления Джеймса I, восходящие к печатным образцам Gerard's Herbal (1579), являются типично английскими и мало похожи на узоры, которые выполняли на континенте.

На чаше кубка — гравированные надписи: крупным полууставом — «Кубок боярина конош//его Дмитрия // Ивановича //Годунова», более мелким полууставом, дополняя предыдущий текст, — «данъ княгине Олене Ива//новой пшты из нево на здравие», ниже, менее ис-

кусной гравировкой, — «Кубок отдан Ники//те Васильеви//чу Годунову».

Другой типично островной вариант кубка — с крупной глубокой чашей яйцевидной формы, крепкой ножкой и характерным высоким колоколообразным основанием. Как и предыдущий, кубок имеет четыре клейма: смотровое Лондона — голова леопарда в короне, контрольное Лондона — идущий лев, именные — F.Terry, годовое — 1605—1606.

Такие кубки были распространены на рубеже XVI и XVII веков. У них характерный для своего времени декор: овы в ремешковой обводке, вертикальные полосы «жемчужника», завершающиеся острыми «язычками», гравированные листья аканта на пушированном (канфаренном) фоне. Венец кубка гладкий. Ножка с двумя литыми уплощенными балясинами посередине и пятью перехватами украшена гравированным растительным орнаментом. Высокое круглое основание декорировано чеканным орнаментом из листьев аканта на матовом фоне. По краю основания — две полосы чеканного узора из ов в ремешковой обводке.

Особенности национальной английской ornamentики отчетливо просматриваются в таких произведениях, как рукомойный комплект — кувшин для воды и блюдо, получившее наименование «умывальное». На кувшине есть только годовое клеймо — 1612/1613 (возможно, смотровое и именовое клейма были утрачены во время чинок). На блюде сохранились три марки: смотровое клеймо Лондона — голова леопарда в короне, контрольное Лондона — идущий лев, годовое — 1597/1598.

Согласно существующим представлениям, тип и декор произведенный прикладного искусства естественным образом связаны с бытом своей эпохи, они напрямую зависят от моды и изменчивых вкусов. В Англии в эпоху Ренессанса в светском и церковном серебре появляются новые типы изделий, среди которых весьма популярными становятся богато украшенные рукомойные блюда и кувшины. Обычай при перемене блюд и после еды подавать для мытья рук специальные кувшины с душистой розовой водой был вызван, с одной стороны, отсутствием вилки и необходимостью брать пищу руками, а с другой — более утонченными манерами, по сравнению с предшествующими столетиями.

Рукомойный кувшин — яйцевидной формы, у него высокое круглое, с перехватом основание, узкое горлышко, носик для слива и гладкая S-образная ручка. Он является видоизмененным вариантом антиквизированного сосуда и принадлежит к самому распространенному в позднеелизаветинское время типу подобных изделий. Высокий и изящный сосуд в форме вазы становится известным в главных европейских странах в эпоху Возрождения.

В верхней части корпуса кувшина — полоса чеканного орнамента из овальных



Кубок. 1605—1606 г. Мастер Ф.Терри (F.Terry). Упоминается в 1606—1640 гг. Серебро; литые, чеканка, гравировка, пуширование, золочение. Высота 24,2; диаметр чаши 11,3. Вес 447,3. Пробы 875. СПМЗ.

Рукомойный комплект.

Блюдо-лохань. 1597—1598 гг. Серебро; чеканка, гравировка, пуанцирование, золочение.

Высота 5,5; диаметр 40,2. Вес 1504,5. Проба 925.

Кувшины для воды. 1612—1613 гг. Серебро; чеканка, гравировка, пуанцирование, золочение.

Высота 31,5; диаметр основания 9,5. Вес 784,0. Проба 925. СПМЗ.

медальонов в ремешковой обводке с изображениями морских чудовищ на фоне волн, между медальонами — связи плодов и фруктов. Орнаментальная полоса дополнена тремя чеканными фигурными ленточными спуск-фестонами. Нижние части основания и горлышка украшены узкими полосками чеканного узора из ов в ремешковой обводке. Узкая часть горлышка гравирована орнаментом из стилизованных лавровых листьев. Край носика обрамлен чеканным жгутиком и дополнен двумя ушками по бокам. Около носика — следы чиннок и две поздние вставки серебра. Декор соответствующего кувшину блюда — строгий и сдержанный. Как правило, парные кувшины и блюда украшали однотипным орнаментом, преимущественно на морскую тематику. На блюде узор из «листьев и плодов», ремешковых переплетений и овальных клейм с типично английскими элементами украшения — морскими чудовищами — занимает лишь незначительную часть поверхности, большое пространство — чистая гладь серебра.

Блюдо круглое, глубокое, с выпуклым дном, гладким высоким омбеликом (мишенью) и широким бортом. Выпуклая часть дна украшена чеканным орнаментом из овальных медальонов в ремешковой обводке с изображениями морских чудовищ на фоне волн, между ними — связи плодов и листьев. Марли (пространство между дном и бортом) декорировано чеканными фигурными ленточными спуск-фестонами. Горизонтальный борт расчленен растительным орнаментом и представляет собой шесть овальных медальонов с аналогичными изображениями морских чудовищ, связок плодов и фруктов.

Еще одно подобное блюдо. На лицевой стороне борта — четыре клейма: смотровое Лондона — голова леопарда в короне, контрольное Лондона — идущий лев, годовое — 1613/1614, именное — мастер с монограммой «АТ». Это блюдо в форме квадрифолия с высоким омбеликом и широким бортом, выполненное 16-ю годами позже, ярко контрастирует с блюдом из рукомойного комплекта. Если гладкая поверхность первого напоминает спокойную морскую гладь, то насыщенный многообразный декор второго скорее похож на бушующий и пугающий морской простор.



Поверхность изделия покрыта сплошным чеканным и гравированным узором. Дно блюда и марли украшены чеканкой высокого рельефа с концентричным орнаментом, разделенным на две части узкой полосой «плетеной лентой»: вокруг омбелика — сцены собачьей охоты, по внешнему кругу — медальоны в ремешковой обводке с изображениями тритонов на фоне морских волн, между медальонами — крылатые «змееногие» сирены на фоне узора из завитков и побегов. Широкий борт украшен сплошным волнообразным орнаментом с чеканными изображениями дельфинов, рыб, улиток, раковин. Край борта обрамлен чеканным орнаментом из ов и розеток, гладкий омбелик — двумя рядами аналогичного узора.

В чеканных орнаментах кувшина и обоих блюд тонко использованы сочетания реальных и условных растительных и геометрических мотивов. Морская тематика доминирует: тритоны, гиппокампы, сирены, дельфины, морские драконы и змеи, киты на фоне воанообразных узоров с изображением раковин, улиток и рыб. Иногда эти произведения относили к памятникам так называемого «морского стиля».

Неудивительно, что в прикладном искусстве такой морской державы, как Англия, были весьма распространены элементы декора, связанные с водной стихией. Изображения всяких морских чудовищ, популярных в декоративном искусстве стран Северной Европы в XVI—XVII веках, были навеяны теоретическими концепциями своего времени. Во многих европейских центрах, в том числе и в Англии, была известна книга французского исследователя Амбруаза Паре «Монстры и чудеса». Описания различных чудовищ фигурируют и в трудах английского священника Эдварда Топселла «История четверногих» (1607) и «История змей» (1608).

Истоки изображений морских монстров и рыб на английском серебре часто восходят к нидерландской гравюре. Серебряники использовали заимствования из декоративных обрамлений гравюрных композиций с изображениями морских чудовищ. Изделия с декором



характерной «морской» тематики (мифологические персонажи, волнообразные орнаменты фонов и медальонов в ремешковой обводке) особенно широко были распространены в английском серебре начала XVII века. Фантастические мотивы привносили в благородную сдержанность произведений английских серебряников элементы чисто национальной морской романтики и в то же время особой парадности и подчеркнутой репрезентативности.

Кружка 1670 года работы лондонского мастера с монограммой «AL» с крупным гравированным орнаментом принадлежит к произведениям стиля барокко. Ее цветочный декор отражает одно из ведущих течений английского и европейского художественного оформления серебра середины XVII века. Она цилиндрическая, с крышкой на высоком профилированном основании, гладкой S-образной ручкой, имеет два клейма: смотровое Лондона — голова леопарда в короне и именовое — «AL». Отъем крышки



Блаудо-дохань. 1613—1614 гг. Мастер с монограммой «AT».

Серебро; чеканка, гравировка, пуансирование, золочение. Высота 7,5; диаметр 50,0. Вес 3358,7. Проба 925. СПМЗ. Вверху и внизу — фрагменты.



выполнен в виде литого ролльверк-фестона. На корпусе размещены три крупных медальона с двойным гербом — в центральном овале и архитектурными пейзажами — в боковых, пространство между медальонами заполнено гравированными линиями на высоких стеблях. В нижней части корпуса — растительный орнамент со сценами охоты и пейзажами в вытянутых горизонтальных медальонах. На крышке выгравировано изображение герба в лавровом венке. Следует отметить, что гравированные гербы или инициалы владельца часто были главным, а иногда даже единственным украшением строгих и элегантных предметов английского серебра.

Декор кружки, как и большинства таких английских изделий, представляет собой своеобразное сочетание общеевропейского стиля и национальных черт. В 50—60-е годы XVII столетия сначала в

Голландии, а затем и во всей Европе появилась так называемая «цветочная мода» (от нем. *Blumenmode*).

Это течение захватило и Англию, где такой стиль распространился после Реставрации 1660-х годов вместе с переселением континентальных серебряников, в основном из Нидерландов и Германии. Предметы стали покрывать очень крупным натуралистически трактован-

ным орнаментом из листьев и цветов — лилий, махровых тюльпанов, маков. Насыщенный декор с составными элементами, контуры которых плавно перетекали друг в друга, создавая иллюзию движения, как нельзя лучше отвечал характерному для английского серебра принципу «коврового» заполнения поверхности предмета. Новый подход к орнаменту сказался не только в его укрупнении, но и в подчеркивании самого значимого элемента. Поверхность барочных изделий часто заполнена объединяющим все части одинаковым узором. Это отличает изделия стиля барокко от предметов ренессансного серебра, декор которых разделен на зоны с разными способами орнаментации.

Особенность трактовки английскими серебряниками «цветочной моды» заключается в органичном соединении изображений животных и растительного орнамента. В данном случае цветочный узор дополнен сюжетами на охотничьи темы, гравированными в нижней части корпуса кружки. Миниатюрные изображения объединены своеобразным, соответствующим форме изделия движением по кругу.

Все эти произведения — превосходные образцы искусства английских серебряников, дающие яркое представление об особенностях и достоинствах всемирно известного художественного ремесла. Английские мастера, используя в своем творчестве своеобразные континентальные стилистические черты, создавали сугубо английские произведения — по характеру и по сути. Для британского серебра XVI—XVII столетий характерны естественная гармония, отсутствие какого-либо лишнего украшения и экстравагантности, общий высокий художественный уровень.

Людмила ВОРОНЦОВА

Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Кружка. 1670 г. Мастер с монограммой «AL».
Серебро; литые, гравировка, травление, золочение. Высота 14,5;
диаметр основания 17,0. Вес 1470,6. Проба 875. СПМЗ.



Ювелирное искусство Британии в викторианскую эпоху

С 1837 и до 1901 года законодателем моды в Британии была Первая дама империи — королева Виктория. Она и ее двор формировали вкусы, в том числе и к ювелирным украшениям, для которых были характерны единство и сдержанность. То, что эта тенденция сохранялась до конца ее правления, — явление уникальное.



Оказавшись на троне в восемнадцатилетнем возрасте, юная королева всех потрясла рассудительным умом, твердым характером и чувством достоинства. Во время коронации в 1838 году Виктория надела корону с бриллиантами, рубинами, сапфирами и изумрудами, выполненную по ее заказу. Из них историческое значение имеют сапфир Стюартов,

1. Молодая Александра Виктория. 1897 г. Репродукция из книги «Всемирная иллюстрация».
2. Имперская корона. 1938 г. Репродукция из книги «Весь Лондон». Тауэр, королевская коллекция.

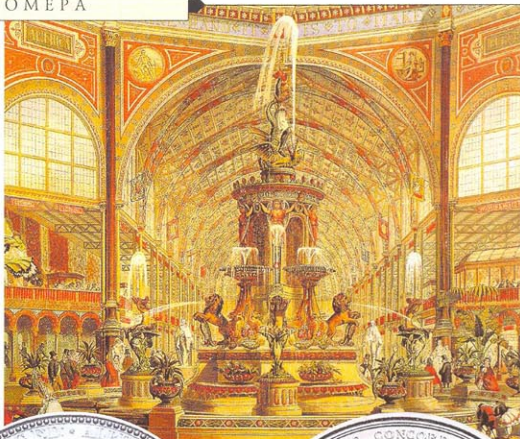
рубин «Черный принц» и «Звезда Африки». Именно эта корона теперь стала имперской: правящие монархи надевают ее по случаю торжественных событий и на открытии заседаний британского парламента.

Виктория с увлечением окунулась в водоворот государственных дел, которыми, впрочем, занималась лишь первую половину дня. Вторую юная королева посвящала спорту, в основном верховой езде, и поздним ве-

черным бадам. Она обожала танцы. Однако же вскоре после того, как Виктория вышла замуж за своего давно обожаемого кузена, принца Френсиса Чарльза Аугустуса Альберта Эммануэля Сакс-Кобургского, жизнь ее изменилась. Сам принц Альберт, женившись и покинув любимую Германию, поставил себя в несколько «странное» положение. Пытаясь помочь супругу почувствовать себя более комфортно, Виктория придумала для него, а потом через парламент легализовала новый титул — принц-консорт, то есть — принц-супруг!

Иностранец, он даже в чуждом ему окружении британских аристократов скоро заставил себя уважать и, будучи человеком значительно более образованным, чем Виктория, стал первым ее помощником и фактическим правителем Британской империи. Общество взирало на них с одобрением. Всем нравился этот брак по любви, эта пара, сочетавшая в себе добродетель и царственность. Надо заметить, что семейная жизнь их родителей вряд ли могла быть для них примером: отец Виктории — герцог Кентский — почти 30 лет изменял жене с любовницей, герцогиня жила с фаворитом. Об этом знали все. Мать Альберта была уличена в супружеской неверности и разведена по суду. Виктория и Альберт как будто решили доказать, что сумеют преодолеть эту плохую наследственность. У них родились девять детей. К середине XIX века британский двор стал просто уникальным — не только его главные лица являли собой образцы добропорядочности, но и остальные придворные стремились соблюдать нормы высокой морали: никаких скандалов, никаких недостойных поступков. Так требовала королева. Под благотворным влиянием обожаемого супруга она объявила о «новой эре» человеческих отношений, при которой отвергались цинизм, хитрость, алчность, другие пороки и провозглашались долг, усердие, нравственность и любовь к домашнему очагу. К слову, даже столы и стулья в королевском дворце удивительным образом приобрели строгие формы. Викторианская эпоха обрела тот известный смысл, который сегодня вкладывают в это название.

Не хватало лишь одного: материального воплощения новых идеалов, чтобы они в зримом величии предстали перед изумленным миром. И принц Альберт придумал, как это осуществить. Он загорелся идеей организации международной выставки, которая по масштабам и размаху превзошла бы все прежнее. На ней должно было быть представлено все, что сделано руками человека: механизмы, товары, произведения декоративно-прикладного искусства. Согласно концепции принца, выставка должна была стать не только полезной и интересной, но и преподавать урок нравственности, пропагандируя общечеловеческие ценности — мир, прогресс и процветание. На полное завершение проекта ушло два года. 1 мая 1851 года при огромном скоплении народа, на фоне ошеломляющего блеска и победоносного энтузиазма королева Виктория открыла в лондонском Гайд-парке Великую выставку промышленности всех наций. Она стала невероятным триумфом принца Альберта — инородца, победившего недоверчивую элиту британского обще-



3. Вид Всемирной выставки 1851 г. «Майоликовый фонтан Митриона». «Иллюстрированные лондонские новости», 1862 г.

4. Медаль-премия Всемирной выставки в Лондоне 1851 г. В. и Л.-Ч.Вайоны. Королевский монетный двор. Бронза, чеканка. На гурте выгравировано: PRESENTATION PRIZE MEDAL OF EXHIBITION GOVERNMENT OF RUSSIA. ГЭ.

На лицевой стороне, под портретами Виктории и Альберта, — замствование у монет древней Греции дельфины и трезубец, которые подчеркивают роль Британии как Владычицы морей. Композиция оборотной стороны — Британия, венчающая Индию, перед фигурами, олицетворяющими Европу, Азию, Африку и Америку, — становится стереотипом для выставок, периодически проводящихся в городах Европы.

ства. Так, в середине XIX века, когда критики вешали о явном упадке искусств, отсутствия красивых вещей и «разгуле» эклектики, королева Виктория и ее муж принц Альберт выступили инициаторами и организаторами выставки. Кроме всего прочего она давала возможность ювелирам многих стран познакомиться друг с другом и обмениваться творческими идеями — событие это, несомненно, повлияло на дальнейшее развитие ювелирного искусства в мире. Именно в то время в Британии возникло «Движение искусств и ремесел» — ювелирное стилевое направление, основанное на изучении и творческом использовании древних национальных мотивов, форм и орнаментаки, объединившее многих талантливых художников-ювелиров этой страны. Его стиль в какой-то момент оказался даже диктующим стилем и на континенте.

Украшения начала викторианского периода выглядели весьма «нарочитыми». Считается, что в это время



5. Кольцо. 1822 г. Желтое золото, железуг, бирюза.
6. Медальон «regard». 1830—1840 гг. Идея: «Вот ключ от моего сердца». Золото, рубин, изумруд, гранат, аметист, рубин, алмаз. Музей Виктории и Альберта.
7. Кольцо «regard» (бзгляд). 1830 г. Золото, рубин, изумруд, гранат, аметист, рубин, алмаз.
8. Серьги. 1850-е гг. Золото, аметисты.
9. Брешь-кулон. 1850-е гг. Золото, аметисты.
10. Кольцо. 1860-е гг. Желтое золото, опал кабашон, бриллианты.
11. Серьги. 1870-е гг. Золото, сердолик.
12. Кольцо «Змея». 1890-е гг. Золото, бриллиант, рубин.

их идеи и образы большей частью заимствовали в Европе и адаптировали к британским вкусам. Однако постепенно стилистика становилась более легкой, открытой, ошутимее сказывалось влияние идей Востока, появилась некоторая угловатость. Примерно до 1850-х годов основная масса украшений выполнялась вручную, но затем их стали вытеснять дешевые тиражированные на станках изделия. Золото использовалось различного качества, в основном 15 карат. Часы в то время носили на золотых цепочках, иногда их украшали эмалью, гравировкой или бриллиантами. Сегодня особенно ценятся украшения, сделанные вручную, именно их коллекционеры ищут в антикварных магазинах и на аукционах. Особый интерес для собирателей представляют сохранившиеся комплекты украшений, если, конечно, они не повреждены и содержатся в оригинальных коробочках изготовителя.

В начале XIX века кольца были самым популярным аксессуаром, дамы стремились надевать их по несколько штук на каждую руку. В то время в их декоре часто использовали природные мотивы, например крошечные листики и цветы из золота разных цветов. Вновь возникший интерес к классическим рисункам способствовал возрождению исторических стилей. Начиная с 1820-х годов кольца стали украшать разными камнями, из начальных букв названий которых складывались различные слова или имена. Королева Виктория особенно любила такие кольца. На одном из них, датированном около 1830 года, камни подобраны в следующем порядке: рубин, изумруд, гранат, аметист, рубин и алмаз — первые буквы их названий образуют слово «regard» (илл. 7). Популярными были слова «dearest», «amore», «souvenir». В тот период камни, как правило, имели глухую закрежку. Нередко для улучшения их цветовых характеристик под них подкладывали цветную фольгу. К середине века уже появилась открытая закрежка в виде крапанов (зубчиков) и орнамент в виде завитков.

Так же популярны были кольца-печатки. Еще со времен Римской империи они были знаком социального статуса аристократов. Оттиски этих колец использовали для заверения письма или документа. Печати обычно вырезали из оникса, гематита, агата, аметиста, цитрина. Дизайн колец с драгоценными камнями был нескольких стандартов. Например, использовали наборы большого количества камней, образовавших геометрические рисунки. Так, тонкая оправка кольца из желтого золота, датированного 1822 годом (илл. 5), декорирована завитками; по краям кольца закреплена бирюза; восемь половинок жемчуга окружают прямоугольную бирюзу, установленную в середине. Такие кольца в первой половине XIX века изготавливали часто, при этом сам дизайн почти не меняли, а камни использовали самые различные. Около 1860-х годов стали популярными кольца с одним кабашоном, окруженным небольшими камнями. В этих изделиях применяли разные комбинации из камней, но чаще всего центральными были опал и бирюза. Типичный пример — кольцо викторианского периода: здесь опал в виде кабашона окружен бриллиантами старой огранки и использовано желтое золото (илл. 10).

В ювелирных украшениях того периода нередко использовался мотив змеи. Еще Георг IV, законодатель моды, любил носить кольца в виде змеи с глазами из рубинов в форме кабашон. Особенно популярными они стали после того, как в 1839 году принц Альберт подарил королеве Виктории обручальное кольцо в виде змеи. Представленное на иллюстрации 12 кольцо, изготовленное примерно в 1890 году, представляет собой двух сплетенных змей. На голове одной — бриллиант, другой — рубин. Кольца с подковой, символизирующей удачу, вошли в моду около 1880 года и у северных викторианцев пользовались большим спросом.

Что касается еще одного вида ювелирных украшений XIX века — серег, то их стилистика напоминала канделябр-«жирандоль». В целом у них был достаточно простой, классический рисунок, и внимание прежде всего обращали на камни, а не на конструкцию серьги. После 1840 года дизайны стали более тяжелыми и декоративными. Серьги удлинились, при их изготовлении начали широко использовать такие материалы, как агат, гагат, черепаховый панцирь, слоновью кость и коралл. В сдержанные 40-е годы XIX столетия в женской прическе волосы спереди от прямого пробора приглаживали к вискам и длинными локнами или гладкими петлями укладывали поверх ушей или опускали вниз на щеки. Иногда их заплетали в косы и петлями укладывали назад, обнажая уши. Этот стиль ассоциировался с молодой королевой Викторией. Узея из волос, по-прежнему создававший впечатление строгости, стали носить ниже обычного, и к 1850 годам он находился почти на затылке. Так удлиненные серьги гармонировали со всем обликом прекрасной строгой дамы.

Образ элегантного джентльмена викторианской эпохи во многом создал принц Альберт. Он оказал сильное влияние на мужскую моду, определив основные тенденции в одежде и аксессуарах: безукоризненность линий и пропорций, сдержанность, скромность и безупречное качество. Эти принципы моды, в том числе и в ювелирном дизайне, стали главными для викторианской эпохи, в консервативных кругах Англии они бытуют до сих пор. В XIX веке мужчины из ювелирных украшений носили не только кольца и крупные часы с цепочками, брелоками, которые свисали из кармана жилета (илл. 17). Для вновь вошедших в обиход запонок использовалось золото или кораллы, галстук иногда украшали булавкой с бриллиантами.

В общем же, после неоклассических форм рубежа XVIII—XIX веков ювелирные украшения начала XIX века представляли собой разнообразную палитру. Стали широко использовать аметисты, гранаты, перидоты, хризопразы, топазы, бирюзу. В золото «уклаивались» камни



13. Кольцо и ожерелье линии «Bulgari». 2004 г.

14. Брошь. 1840 г. Золото, горный хрусталь, хризолиты с подкладкой из цветной фольги.

15. Брошь-кулон. 1840-е гг. Золото, гранаты, бриллианты и эмаль.

16. Брошь. 1850-е гг. Золото, гранаты, бриллианты, оранки «роза».

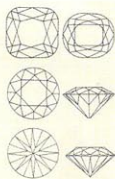
одного цвета или же произвольно выбранных разных цветов. (Нечто подобное, но в современном прочтении, происходит с модой 2004 года — еще недавно хорошим тоном считалось использование в одном украшении камней одного тона, но к весне на прилавках и в каталогах «серьезных» фирм появились украшения с разноцветными камнями. Пример тому — ожерелье и кольцо фирмы «Булгари» (илл. 13). Часто золотые оправы брошей делали из листового золота и гладко полировали (илл. 14—16), отчего они казались массивными и тяжелыми, однако это впечатление было обманчивым, на самом деле украшения, как правило, были очень легкими — на их изготовление шло малое количество золота. К

17. «Альберт» — набор, состоящий из золотой цепочки с пряжкой и часами, назван в честь принца Альберта. Современная копия, имитация 1833 г.



18. Использовавшиеся виды огранки бриллиантов (сверху вниз):

- антик (форма подушки);
- старая (византийская) бриллиантовая огранка;
- современная бриллиантовая огранка.



- Камей: 19. Мужчина в профиль. Конец XIX в. Золото, онисс на сердолике. Вырезанная в Италии камей была оформлена британским ювелиром в золотую раму.
 20. Дебушка в профиль. Конец XIX в. Золото, агат.
 21. Дебушка с цветком. Около 1880-х гг. Золото, агат.
 22. Дебушка. Золото, агат. Вторая половина XIX в.
 23. Голова Юпитера с орлом. Около 1840-х гг. Золото, раковина.

тому же улучшилась техника огранки и закрепки бриллиантов — они стали ярче (илл. 18). Бриллианты закрепляли в серебре или в золоте, чаще — в серебре на золоте. Платину вплоть до XX века не использовали.

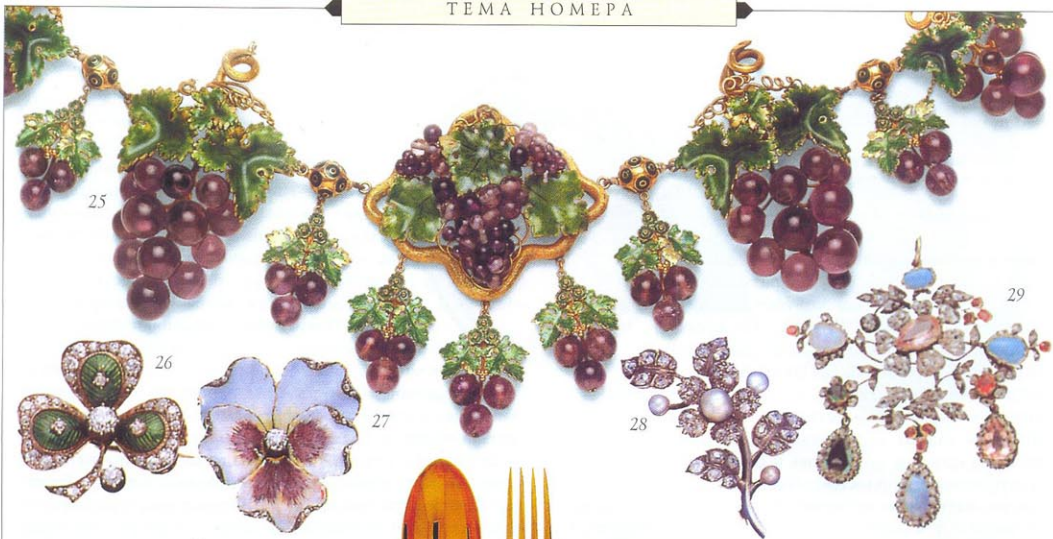
Имперский стиль Наполеона и Жозефины снова открыла моду на многочисленные камни. Лучшие резчики камей жили в Италии. Они применяли большей частью раковины, а из других материалов были, например, онисс и агат. Один из главных показателей мастерства резчика — умение правильно находить и срезать различные цветочные слои в раковине или камне, создавая таким образом цветное изображение. Множество итальянских камей привозили в Англию, где их оправляли уже в соответствии с местными вкусами (илл. 19—23).

До середины XIX века были модными ювелирные украшения в виде маленьких букетов цветов, диадемы в греческом стиле, пояса и браслеты, серги и блестящие ожерелья. Этому способствовали и изменения линий костюма. Будто специально для ожерелий открылся вырез горловины платья — высокий или средней глубины, отделанный воротником-стойкой «Питер Пен» или шемизетками для дневного выхода. В вечерних платьях декольте стали низкими и широкими, почти спускающимися с плеч, с воротниками «берта» (широкие волны кружев), обрамляющими их. Рукава начала 1850-х годов были длиной три четверти, со съемными нижними рукавами из батиста или муслина, собранными на запястьях, что позволяло надевать не один, а несколько браслетов. У дам в вечерних платьях верхняя часть руки была закрыта длинной «бертой», короткими рукавами — «фонариками», оборками или мехкими драпировками, иногда всю руку закрывала широкий, но прозрачный рукав, дававший возможность обзора.

Мода на низкие вырезы платьев повлекла за собой увеличение длины ожерелий. Между нагрудными украшениями и пышными юбками появились широкие пояса, для которых потребовались большие пряжки из драгоценных металлов и камней. В моду вошли спадающие ниже поясов длинные цепи, на которые можно было прикрепить моноколь, бутылочку для духов или маленькую коробочку с губкой, пропитанной ароматическими эссенциями — vinaigrette. Поскольку рукава-буфы были короткими, стало модным покрывать руки, от



24. Портрет Элизабет леди Стюарт де Ротсей (жены британского посла в Париже) и ее дочери. Дж.Хейтер. 1830—1831 гг.



запястья до локтя, большим количеством разных браслетов, в том числе и с камнями. Головы дам того времени часто украшали тюрбаны (илл. 24). Рост романтических настроений общества вызвал интерес к образам и стилевым деталям Средневековья и эпохи Ренессанса, в результате чего к 1850 годам произошло некое эклектическое смешение различных исторических цитат, элементов, надерганных из стилей разных эпох, — то, что искусствоведы сегодня называют стилем «историзм». По общему мнению критиков, в середине XIX века искусство как такового, в том числе национального британского, просто не существовало — все сводилось к неким заимствованиям у прошлого. Ежегодник «Journal of Design» за 1849 год констатировал: «В отношении вкуса не существует общего мнения. В искусстве каждый выбирает свой собственный стиль. Некоторые находят утешение в чисто греческих или строго классических формах. Другим нравится Пьюджин (неоготика — прим. авторов) или что-нибудь антикварное. Третьи склонны подражать современному немецкому стилю или превозносят Ренессанс. Всех объединяет только одно — стремление к подражанию». На наш взгляд, период историзма характерен стремлением изучить историю, стилиобразующие начала и элементы стилей, их архитектонику. Это в полной мере относится и к ювелирному искусству, и именно в этом его прогрессивное значение.

Тогда же в Британии стало модно копировать природные формы — цветы, листья, фрукты; такая тенденция сохранялась в течение следующих десятилетий. «Растительный» стиль имел успех благодаря присущей ему природной привлекательности. Кстати сказать, растительные мотивы и сегодня популярны — нередко их можно обнаружить на современных изделиях. А в XIX веке все поголовно увлекались ботаникой — розы, фуксии, хризантемы и георгины были среди самых модных садовых растений; они, как и многие другие, часто слу-



25. Ожерелье «Виноградные гроздья». 1840—1850-е гг. Листья — золото и эмаль, виноградники — аметист. Музей Виктории и Альберта.
 26. Брошь «Орхидея». Конец XIX в. Золото, эмаль.
 27. Брошь-кулон «Анютини глазки». Конец XIX в. Золото, эмаль.
 28. Брошь «Ветвь с цветком» 1880-е гг. Золото, серебро, бриллианты, жемчуг.
 29. Брошь-кулон. 1840—1850-е гг. Золото, изумруды, опалы, розовый топаз, рубины, бирюза.
 30. Десертный набор. 1890-е гг. Серебро, позолота. Фирма «Эджинтон».



31. Брошь «Букет вионок». 1950-е гг. Золото, бирюза, жемчуг. Музей Виктории и Альберта.
 32. Брошь. Вторая половина XIX в. Золото, бирюза.
 33. Серьги. 1860-е гг. Золото, бирюза.
 34. Браслет. 1860-е гг. Золото, бирюза, кораллы, бриллианты.

35. Камень «Королева Виктория». 1851 г.

Раковина. Маншета — золото и эмаль, королевские регалии — золото, драгоценные камни. Дизайнер Ф. Дафрик, гравер П. Леба. Франция. Музей Виктории и Альберта.



жили мотивами для ювелирных украшений (илл. 25—34). Изображения цветов и растений несли определенный смысл. Так, незабудка подразумевала «верную любовь». Для ее изображения обычно использовали бирюзу. Со временем уже бирюза сама по себе стала символизировать этот цветок. Плюютник означал «верность» и «замужество», папоротник — «очарование» и «искренность», лилия — «возвращение счастья», анютины глазки — «воспоминания и размышления», гвоздика красная — «любовь и обручение», а розовая — «супружескую верность»; колокольчик — «везение и удачу», одуванчик — «горе и страдания», подснежник — «надежду и чистоту», роза, античный символ любви: красная — «любовь небесную», белая — «чистоту и невинность», розовая — «первую любовь»; фиалка — «смирение, добродетель и скромность», хризантема — «страдание и смерть». Такие «цветочные» ювелирные украшения становились трогательными подарками, «говорящими» о тех или иных чувствах. Например, брошь в виде ветки выюнка символизировала «тесную связь» или же, наоборот, — «увядшие надежды». В 1840-е годы принц Альберт подарил королеве Виктории украшение в виде цветов апельсина из белого фарфора, золотых листьев и маленьких зеленых апельсинчиков. В нем символика присутствовала сразу на двух уровнях: апельсиновые цветы говорили, что королева так же свежа, как и прекрасна, а четыре созревающих апельсинчика обозначали ее маленьких детей.

Для имитации природных цветов использовали разные материалы: белые ягоды вырезали из халцедона, красные — из сердолика или коралла, а переплетенные ветви и листья часто делали из цветного или покрытого эмалью золота. Более дорогостоящей альтернативой могло быть украшение всего букета драгоценными

камнями. Множество таких прекрасных сверкающих цветочных украшений было представлено на выставке 1851 года в Лондоне. Она стала исключительным событием — вместе собрались представители изящных искусств Британии и стран, входивших в состав ее империи, а также ювелиры из 34 других государств. Выставку посетили шесть с половиной миллионов человек. Ювелирное искусство было представлено широчайшим рядом стилей и материалов, изделиями сложного, высокого уровня исполнения известных домов и простыми украшениями из морских раковин, сделанных аборигенами острова Тасмания. Фирма «Хант и Роскел» специально для выставки создала букет, в котором было использовано почти 6 000 бриллиантов. Известный французский ювелир Франсуа-Дезире Фроман-Мерис, которому покровительствовали королева Виктория и принц Альберт, выставил большой букет из бриллиантов и рубинов, изображавший розы, розовые бутоны, выюнки и фуксии. Другой французский ювелир — Феликс Дафрик — представил портрет королевы Виктории, сделанный из раковины (илл. 35), где использовал технику *comesso* времен Ренессанса (золото, камни и эмаль накладывались непосредственно на камею).

Северо-восток Англии с IV века известен месторождениями гагата. Черный камень прекрасно подошел для производства четок и распятий. Начиная с VII века основным производителем этих вещей было аббатство Уитби. В 1861 году стали модными траурные украшения из гагата — после смерти принца Альберта королева Виктория, соблюдая траур по мужу, носила гагатные украшения. Аббатство Уитби производило не только церковные предметы — его мастера вырезали также бусы, серьги и браслеты, украшения для волос и кольца-камни. Но необычайно популярным в викторианскую эпоху стал гагат именно в траурных украшениях (илл. 36—39). Сегодня, как показывает антикварный рынок, он утрачивает былую популярность.



36

36. Траурные украшения с жемчугом. Музей Виктории и Альберта.



37

37. Крест в виде роз. Браслет с камешей. 1875 г. Гагат (Jet). Музей Виктории и Альберта.



38

38. Траурное кольцо. Золото. Эмаль. На внутренней стороне кольца — клеймо: центральное — изготовитель или спонсор Йоркской фирмы «Barber, Cattle and North»; слева — клеймо в виде головы короля, под ним — знак оплаты пошлины; справа — буквенное обозначение даты (1831). Музей Виктории и Альберта.



39

39. Браслет с подвесками-медальонами. 1860-е гг. Золото, эмаль, жемчуг, бриллианты. Музей Виктории и Альберта.

В 1863 году архитектор Вильям Берджес сказал: «Только с тех пор, как наши мастера начали копировать прекрасные образцы, найденные в могилах Этрурии и Большой Греции, художник может пройти мимо ювелирного магазина не закрывая глаз». Ювелирные украшения в «археологическом стиле» копировали археологические находки, они примерно с 1860 года и до конца 1880-х пользовались широким спросом. К тому времени уже сложилось искусствоведческое понимание форм и декора древних украшений. Впервые эти сложные золотые орнаменты были собраны, изучены и опубликованы. Они вызвали всеобщее восхищение. Сегодня старания ювелиров аккуратно копировать их могут показаться странными, но в то время этот стиль воспринимался как новаторский. Изделия «повторялись» во всех их технических сложностях, было приложено немало усилий, чтобы возродить забытые древние методы и приемы их изготовления. Самым «неудовимым» оказалась этрусский способ зерни, с помощью которого создавались тонкие текстуры или рисунки путем нанесения крошечных золотых зерен на золотую поверхность без припоя. В XIX веке этот способ мастера так и не освоили, хотя при помощи припоя достигали подобного эффекта. Помимо этрусских и греческих, другие цивилизации, такие, как Ассирия и Египет, тоже вдохновляли художников. А изданное в 1848 году иллюстрированное описание раскопок в Ниневии сэра Остина Генри Лэйарда стало важным источником новых идей для ювелиров. Так, на выставке 1851 года две лондонские фирмы — «Хант и Роскел» и «Гаррард и К°» — выставили работы в ассирийском стиле.

Изделия из серебра, как правило, снабжали клеймом — для точного определения времени и места их изготовления. До XIX века серебро считалось привилегией аристократов. По количеству, разнообразию и качеству, прежде всего столовых серебряных предметов, можно было судить о благосостоянии владельца, его положении в обществе. Высокий статус этого металла сохранился до 1870 года, когда в штате Невада, США, были открыты его многочисленные залежи. С тех пор цены на серебро значительно снизились.

В начале викторианской эпохи был достигнут большой прогресс в технике электрогальваники. Серьезная заслуга в этом принадлежит фирме «Элкингтон и К°». Благодаря привлечению к сотрудничеству ученых и дизайнеров, эта фирма смогла предложить серебряную утварь высокого качества и по низким ценам. В 1840—1860-х годах рынок полностью завоевали электрогальванические методы, затем к ним добавился более усовершенствованный метод, применявшийся для создания точных копий известных оригинальных вещей. Фирма «Элкингтон» производила продукцию широкого спектра, в том числе настольную утварь, включая канделябры, кофейники; причем большинство из них — с очень сложным декором. Дизайны многих ранних вещей создавал лондонский мастер Бенджамин Смит, который предпочитал природные мотивы. Другими известными дизайнерами были датский архитектор Бенджамин Шлик, использовавший слепки с произведений классического периода и периода Ренессанса, а также Леонард



41



40

40. Шитт Минтона. 1867 г.
Дизайн А.М.Ладёй для фирмы «Элкингтон». Обязательное клеймо подтверждает, что предмет являлся разрешенной копией оригинала из Музея Виктории и Альберта
41. Кубки. Конец XIX в. Фирма «Элкингтон». Образец ранних декорированных изделий, изготовленных под влиянием французских дизайнеров.

Моррель Ладёй и А.А.Виллумс. В 1853 году Генри Коул, тогдашний директор Департамента науки и искусства (ныне музей Виктории и Альберта в Лондоне), разрешил Элкингтону сделать большое количество копий, как старинных изделий, так и современных серебряных вещей. Элкингтон в качестве базового металла для рядовых изделий использовал никель, а для дорогой утвари предпочитал медь. Дизайн его изделий в то время все же большей частью базировался на образцах Ренессанса и старых французских стилей, с использованием природных мотивов. Интересно, что ведущие британские производители серебра долгое время сотрудничали с французскими дизайнерами.

Основанная в 1804 году лондонская фирма «Ранделл, Бридж энд Ранделл» до 1843 года с гордостью носила почетное звание королевских золотокузнецов, хотя в основном выпускала серебро или изделия с серебряным покрытием. Фирма пользовалась услугами разных дизайнеров, в том числе замечательного английского художника Джона Флэксмана и таких известных производителей серебра викторианского периода, как фирма «Под Сторр и Эдвард Барнард и сыновья». Пол Сторр — один из самых знаменитых серебрянников Англии XIX века. Правда, его самые известные вещи, в неоклассической стилистике и покрытые серебром, он исполнил еще до восхождения Виктории на трон. В 1843 году фирма «Р. энд С.Гаррард» сменила фирму «Ранделл, Бридж энд Ранделл» в обслуживании королевского двора.

В середине столетия серебряную утварь выпускали в основном в стиле неорококо. Вообще причудливый дизайн с историческими отголосками оказался весьма популярным в XIX веке. В то время из Франции пришла волна неоренессанса, что выразилось в создании больших и дорогих изделий. Немного позже, после 1870-х годов, в серебряных изделиях викторианских стилистов отразилось их увлечение японским искусством. Упроще-



42. Чайник. 1879 г.
К.Дрессер.
Серебрение, ручка —
эбеновое дерево.
43. Сахарница с ложечкой.
Около 1875 года.
К.Дрессер. Металл,
серебрение, эбеновое
дерево. Фирма
«Дж.Хакли и Дж.Т.Хис».
Бирмингем.
Музей д'Орсэ, Париж.

ние дизайна, большая функциональность — интеграция формы и функции стали типичными для работ Кристофера Дрессера (илл. 42—43). Ближе к концу века гильдии ремесленников произвели значительное количество всевозможной серебряной утвари и украшений, выполненных в традиционной ручной технике. Однако с развитием электрогальваники (нанесения серебра на медь или никелевый сплав) серебряная посуда стала более доступной широкому слою населения, и это благодаря тому, что во многих случаях использовался сплав «Британия» (Britannia) (сплав олова, сурьмы и меди) как основа для последующего нанесения серебряного покрытия, который похож на сплав олова со свинцом — из него делалась оловянная посуда, но этот был долговечнее и дешевле.

Если не брать во внимание известную линию «Кимрик», выпущенную фирмой «Либерти» на основе кельтских мотивов, а также некоторые стилистические разработки Уильяма Коннела и Кейт Хэррис (William Connell and Kate Harris), трудившихся в фирме «Хаттон» (Huttons), то надо сказать, что в большинстве своем британское столовое серебро стиля модерн продолжало сохранять традиционные формы и орнаменты времен Регентства и правления Георга. В качестве примера влияния другой культуры интересно отметить, что разработанная в тот период стилистика серебряной посуды немецкой фирмы «Kauzer Sohn und W.M.F.», с характерными для нее переплетавшимися абстрактными символами, вдохновила «Либерти» на выпуск серии «Тюдор», в основу которой легли идеи поздней английской готики (илл. 44).

В ювелирном искусстве Британии конца XIX века можно выделить три основных направления. Для представителей привилегированных и богатых кругов общества, предпочитавших носить огромное количество бриллиантовых украшений, изделия выполняли в рамках кон-

сервативного дизайна. По стилю они постепенно сместились от возрожденных мотивов Ренессанса к более легким формам, присущим периодам Людовика XVI и Первой империи — ампиру. Второе направление — использование свободных декоративных форм модерна с цветными камнями и эмалью — для представителей артистичных и прогрессивных кругов. Наконец, третье направление, которое исторически и во многом стилистически совпало с модерном, выразилось в стремлении возродить традиционные ремесла, а также в протесте против широкой механизации производства. Дизайнеры и ремесленники «Движения искусств и ремесел» производили украшения вручную и использовали полудрагоценные камни и эмаль, причем эти изделия и выглядели как сделанные вручную.

«Движение искусств и ремесел» изначально ориентировалось на образы и идеи Средневековья, на отказ от викторианской академической нормативности, на преклонение перед природой, ее простотой и безыскусностью. Один из основателей этого «Движения» — У.Моррис — уверял, что декоративные искусства, восстановленные в соответствии со средневековой традицией, эффективно повлияют на культуру британского общества. «Все, что делается руками, — писал он, — имеет форму либо прекрасную, либо уродливую. Если мастер берет за образец природу, то результат не может не быть прекрасным». Рука мастера должна действовать как сама природа, «пока ткань, чашка или нож не станут выглядеть столь же естественно и столь же привлекательно, как зеленое поле, берег реки или горный хрусталь».

Любопытно отметить, что в викторианскую эпоху средний класс сдерживал прогресс искусства. Его вполне устраивали вещи стили историзм, выразившегося в эклектичном смешении стилевых элементов и образов. По мнению мещанства, возможность за небольшие деньги приобретать товары дешевого машинного производства соответствовала понятию «успешный и богатый» образ жизни. Моррис и его соратники в 1861 го-



44. Конфетница из серии «Тюдор» («Тудрик»). 1903 г.
Олово, вставки из клутового стекла.
Выполнена У.Х.Хэзлером для «Либерти».
45. Ложки. 1901 г. Серебро, эмаль. Дизайнер А.Нокс.

ду основали фирму «Моррис, Маршалл, Фолкнер и К°», значение которой для «Движения искусств и ремесел» оказалось уникальным. С одной стороны, в основу была заложена чистая утопия: они всерьез полагали, что только мастера, занятые ручным трудом, смогут облагородить вкусы викторианского общества и развить эстетическую культуру, вплоть до изменения самого способа производства товаров! С другой же стороны, их упорная работа в заданном направлении привела к тому, что концепция «Движения» поднялась на новый уровень, направила его приверженцев на поиски собственной эстетики, соответствовавшей географии и культуре страны, ментальности ее народа. Необходимо заметить, что одновременно между Британией и континентом, в первую очередь Францией, непрерывно происходил взаимообмен идеями. И все это — на фоне интенсивного проникновения и освоения художественных идей Японии, Китая, Индии.

К концу XIX века британское ювелирное искусство оставалось сдержанным и опиралось на национальные корни — кельтские, древнеирландские и англосаксонские. И если на другой стороне пролива Ла Манш — во Франции — модерн уже стал ярким национальным стилем, направлением ювелирного искусства, впитавшим в себя идеи и образы Востока, то здесь, на островах, его стилистика развивалась на фоне сильного влияния «Движения искусств и ремесел». Пример тому — серебряные украшения Джесси М. Кинг (Jessie M. King) (илл. 46). Здесь совершенно очевидна опора на национальные корни. На древнюю основу как бы надет новый наряд в стиле модерн. При этом кельтские формообразующие элементы тяготеют к симметрии. Однако на симметричную композицию асимметрично наложены детали — а это уже типично для языка модерн. Одновременно ясно просматривается дисциплинирующее влияние стиля «Искусств и ремесел». Представитель Школы Глазго Джесси Кинг для фирмы «Либерти» выполнила ряд прекрасных украшений линии «Кимрик». Ее дизайны выглядят более деликатными и женственными, чем разработки Нокса, о котором будет сказано ниже.

Среди представителей ювелирного искусства Англии того периода почетное место занимает Чарльз Р.Эшби (1863—1942). Последовательный проводник идей Дж.Раскина и У.Морриса, он в 1887 году основал Школу ремесленного мастерства, в 1888 году — Гильдию в лондонском районе Ист-Энд и начал предлагать ювелирные изделия, которые изготавливались под его руководством. Как Эшби и хотел, эти изделия работы ремесленников-самоучек резко отличались от коммерческих ювелирных украшений, производимых в то время на механизированных производствах. В основном его украшения были из серебра, декорированного простыми растительными, спиралевидными или волнообразными узорами (илл. 47—49). Цветные камни и эмали невероятно оживляли изделия. Часто использовались грушеобразные барочные жемчужины и блистер-жемчуг (мабэ), которые были так популярны еще в Средневековье и эпоху Ренессанса. Дизайны архитектора и ювелира Ч.Эшби базировались на древних кельтских мотивах, а



46. Пряжка, кулон, брошь. Начало XX в. Дж. Кинг. Серебро, эмаль.



47. Ожерелье. 1900 г. Ч.Р.Эшби. Серебро, эмаль, бирюза.

48. Пряжка. 1897 г. Ч.Р.Эшби. Серебро, бирюза, хризопразы, лунный камень, жемчуг.

49. Кубок с крышечкой. 1900 г. Дизайн А.Эшби. Серебро, выколотка.

создавались под влиянием стилистики «Движения искусств и ремесел» и европейских идей модерна. Яркий последователь Раскина и Морриса, Эшби был убежден, что «Движение искусств и ремесел», благодаря его тесному контакту с реальной жизнью, имело величайшее эстетическое значение. По его мнению, оно объединяло производителя и потребителя, привносило в современную индустрию творческое начало. Интересно отметить, что, преследуя утопические социалистические идеалы, на практике «Движение» пропагандировало викторианские (!) принципы аккуратности, трудолюбия и самодисциплины. Однако, на наш взгляд, главная его заслуга — в создании реальной стилистической платформы, повывшей на развитие ювелирного искусства.

Следующий важный этап в его развитии связан с деятельностью фирмы «Либерти». Одно это название фактически стало синонимом стилей «Искусство и ремесло» и модерн. Артур Либерти сознательно отошел от стилистики викторианской эпохи, когда привлек к сотрудничеству талантливых британских дизайнеров и ювелиров «новой волны». «Либерти» оказалась в этом смысле пионером, а на рубеже веков фактически контролировала вкусы на Британских островах. Делового успеха и статуса законодателя мод эта фирма достигла благодаря двум составляющим: привлечению большой современной креативной команды и правильной маркетинговой и производственной стратегии и тактике.

Как уже упоминалось, в мае 1899 года Артур Лэйзенби Либерти (Arthur Lasenby Liberty) и Джон Левеллин (John Llewellyn) запустили в производство серию драгоценных украшений и украшений из серебра по уэльским мотивам под общим названием «Кимрик» («Cymric range»). Вначале они ограничились выпуском нескольких наименований изделий — по большей части поясных пряжек и брошей. Однако вскоре ассортимент значительно расширился. Фирма предложила эффектные украшения и, что немаловажно, — по разумной цене.

Это стало результатом правильной организации производства. Изделия демонстрировали стилизаторское использование форм и элементов древнего кельтского искусства, известного извивающимися линиями, узлами и геометрическими переплетениями. Серия «Кимрик» была выполнена в типичной стилистике «Искусств и ремесел». Впрочем, организованное Либерти производство было абсолютно капиталистическим, не мотивированным идеалистическими соображениями. Там, где было возможно, использовалась дешевое машинное производство. Поэтому фирма «Либерти» смогла достичь высокой эффективности за счет низкой себестоимости. Всю ее продукцию производила фирма В.Х.Хейслера (W.H.Heseler) в Бирмингеме. При этом весь диапазон украшений выпускался в едином стиле, по единому стандарту, несмотря на то, что в процессе творчества участвовали многие дизайнеры.

В креативном плане успех проекта «Кимрик» — это прежде всего заслуга главного дизайнера Арчибалда Нокса, которому прекрасно удалась стилизация древних форм (илл. 50, 51). Артуру Либерти удалось привлечь исключительно талантливых дизайнеров из Бирмингема. В то время там выросла целая плеяда молодых звезд — ювелиров и художников при Муниципальной школе искусств: художник Оливер Бейкер, муж и жена Артур и Джорджи Гаскин, Бернард Казнер, Сидни Метъярд и др. В 1887 году в городе была образована Бирмингемская ассоциация ювелиров и серебряников, которая создала свою школу. А затем произошел случай — из тех, что остаются в истории. Один такой произошел в начале века. К Наполеону, гулявшему по Парижу, обратился никому не известный ювелир Мари-Этьен Нито и предложил ему изготовить корону для предстоящей коронации.

50. Серия «Кимрик»: чайный набор. 1903 г. Серебро, вставки из кабошонов.

51. Ваза. 1899 г. Серебро, эмаль, вставки из кабошонов. А.Нокс — для «Либерти».



51



50

Наполеону понравилась смелость мсье Нито, и вскоре он был назначен ювелиром императорского двора, а его мастерская со временем превратилась в знаменитый во всем мире Парижский ювелирный дом «Шашет». Так вот, по просьбе В.Р.Хейслера, секретаря Бирмингемской Ассоциации, Оливер Бейкер сделал рисунки оригинальных изделий, которые так понравились Джону Левеллину, что это привело к многолетней совместной работе фирм Хейслера и Либерти. В итоге, как и Бейкер, с фирмой начали сотрудничать многие студенты и учителя Школы Искусств. Преимуществом украшений «Либерти» была их доступность многим слоям общества. Одним из авторов-ювелиров, сотрудничавших с фирмой, был Фредерик Джеймс Партридж. Его золотые и серебряные украшения отличались гармонией формы и орнамента (илл. 52—53).

Величайшим британским эмальером по праву считается Александр Фишер. Он поднял искусство эмали до высот, которых оно достигало только во времена Ренессанса. Он помог организовать Бирмингемскую Гильдию ремесла, вдохновил на творчество таких известных художников, как Нельсон и Эдит Досон, Фиби Трэквер (илл. 54—57).

Нельзя не упомянуть о Мэй Моррис — дочери Уильяма Морриса, которая родилась через год после основания ее отцом знаменитой фирмы. Она стала важной фигурой в «Движении искусств и ремесел», известным, талантливым ювелиром. Дизайном ювелирных украшений Мэй занялась в конце XIX века — под влиянием бирмингемских ювелиров Артура и Джорджи Гаскин, старых друзей семьи Моррисов. Мэй работала с цветной палитрой полудрагоценных камней. Ее серебряный пояс (илл. 58) демонстрировался на выставке «Искусств и ремесел» 1906 года и был отмечен в обзоре журнала «Студио». На той же выставке был представлен гребень работы Джозефа Ходела — типичный симбиоз стилистики модерна и «Искусств и ремесел», который, кстати, Мэй приобрела для себя (илл. 59).

Обращаясь к своим национальным древним формам и орнаментам украшений и утвари, британские художники-ювелиры глубоко осмысливали их мотивы и, та-



52. Колье «Стрекоза». Около 1900 г. Золото, эмаль, лунный камень. Ф.Дж.Партридж для фирмы «Либерти».

53. Ожерелье. 1903 г. Серебро, эмаль, матэ. Ф.Дж.Партридж.

54. Пояс, выполненный А.Фишером для миссис Эмели Джеймс Хорнмен. 1893—1896 гг. Сталь; спразы; живописная эмаль. На эмалях — сцены из опер Вагнера «Смерть Тристана», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Тристан и Изольда» и др. Музей Виктории и Альберта.

55. Крест. А.Фишер, конец XIX в. Серебро, эмаль.

56. Пряжка «Лебедь». Н. и Э.Досон, 1900 г.

Серебро, живописная эмаль.

57. Пряжка «Цветы и листья». Н. и Э.Досон, 1900 г.

Серебро, живописная эмаль.



54



58



59

58. Пояс. М.Моррис, 1906 г. Серебро, речной жемчуг, гранаты, хризопразы. Музей Виктории и Альберта.
59. Гребень. Дж.Ходел, около 1906 г. Слоновая кость, перламутр, сапфиры, зеленый халцедон, огненный опал, серебро. Музей Виктории и Альберта.

лантаиво стилизуя, передавали свое видение старинных художественных идей, их атмосферу, графические линии, но уже с позиций своего времени. Таким образом, в процессе развития стиля «Движения искусств и ремесел» и стиля модерн формировался британский стиль в единстве с «национальным романтизмом». Приведенные ниже иллюстрации свидетельствуют о том, что английское «Движение искусств и ремесел» и стиль модерн перешагнули рубеж веков. Простота декора, композиционное повторение ранних форм пластически «одеваются» в орнаментальные одежды модерна и одновременно сообщают нам о стилистике «Искусств и ремесел». Следующая работа Эшби полно-



60



61



62



63

60. Кубок с крышкой. Ч.Эшби. Около 1900 г. Серебро, выколотка.
61. Чаша с крышкой и ложкой. Ч.Эшби. Серебро.
62. Ваза. А.Нокс. 1902—1905 гг. Оловянный сплав, эмаль.
63. Ведерко для льда. Линия «Тюдор» («Тудрик»). А.Нокс. 1900 г. Оловянный сплав, эмаль.

стью соответствует стилю модерн (илл. 60). Чаша кубка по верхнему краю украшена растительным орнаментом из листьев. Она словно вырастает из стеблей с цветками. В то же время детали кубка «подчеркивают», что он сделан руками — акцент, указывающий на влияние «Движения искусств и ремесел».

Мода рубежа XIX—XX веков — это мода большого города. В создании и развитии ювелирных стилей Британии в период правления королевы Виктории участвовали многие ювелиры, фирмы и гильдии, архитекторы и художники. Их деятельность, как в калейдоскопе, складывалась в единую цветную картину этого процесса. В любой исторический отрезок времени явления культурного порядка — продукт ментальности, соответствующей конкретному периоду. Вычленим упрощенную группу таких явлений: архитектура — предметы интерьера — одежда — ювелирные украшения — живопись —

графика. Понятие исторического стиля (стиля эпохи) объединяет все эти культурные явления в некое стилистическое целое, которое можно анализировать с учетом известных исторических фактов. На примере исторических архитектурных стилей мы наблюдаем эволюцию образующих стилиевых элементов: округленные формы романского стиля вытягиваются, заостряются, превращаясь в готический. Затем, готические начинают округляться, «кудрявятся» и превращаются в элементы барокко. Убирается симметрия, добавляются ракушечные элементы в орнаменте — и вот уже барокко превратилось в рококо. Во всей этой эволюции присутствует некое успешное логичное развитие. В ювелирном искусстве середины викторианской эпохи

потеря стройных идей классицизма, стремление найти что-то новое выражалось порой в хаотических подборках исторических реплик и цитат — каждый делал то, что хотел: одни развивали археологические стили на основе найденных артефактами украшений, другие обновляли идеи готики, ренессанса. Несмотря на то, что с точки зрения исторического стиля этот период знаменует собой некоторую потерю единого стиля, совершенно очевидно интуитивное желание участников процесса найти новый стилиевой ряд, который всех бы объединил. Происходит осознание идей и концепций восточного искусства. Одновременно усиливается интерес к собственным национальным древним образам и формам. В результате сочетания множества социально-культурных факторов происходит настоящий прорыв — возникновение и последующее развитие нового единого декоративного стиля. К концу XIX века модерн, выросший на почве «Движения искусств и ремесел», превратился в уникальный британский стиль. Возрос спрос на изящные и оригинальные вещи. В последние годы правления королевы Виктории родился новый стиль, ищущий единство выразительности во всех формах искусства и дизайна.

Татьяна ЗУЙКОВА, Александр ПИВОВАРОВ

Иллюстрации изделий из музейных и частных коллекций предоставлены авторами.

Советы коллекционеру

В магазинах и антикварных лавках, расположенных на лондонской улице Портбелло, по субботам и воскресеньям можно обнаружить, кроме всего прочего, и немало вещей викторианской эпохи. Это — безмянные милые серебряные безделушки и авторские произведения, а также ювелирные изделия известных английских фирм. По визитным карточкам — клеймам — можно установить принадлежность и даже авторство понравившейся вещи.

Так, фирма «Эллингтон» использовала сложную систему маркировки. Ранние работы маркировались клеймом «E & C» с короной внутри щита, сюда же добавлялось для удобства маркировки разделенное на три части слово «ELEC» «TRO» «PLATE». В 1841—1842 го-



дах клеймо немного изменилось — появилась еще и дата. Начиная с 1843 года «E M & C» добавлялось к основному клейму в виде трех отдельных частей, таким образом, всего стало четыре клейма. С 1849 года дату стали указывать буквами. Вещи, изготовленные в период с 1842 по 1883 год, имеют еще и клеймо в виде ромба, указывающего на дату регистрации дизайна. Существовало и овальное клеймо, как, например, на обороте «Щита Минтона» (илл. 40) и других разрешенных копиях, подтверждающее, что данный объект является одобренной копией оригинала, принадлежащего Департаменту науки и искусства (ныне Музею Виктории и Альберта). В 1853 году его директор Генри Коул позволил Эллингтону сделать копии старинных и современных изделий, находившихся в национальных коллекциях.

Кристофер Дрессер, шотландский ботаник, дизайнер и писатель, прославился тем, что выполнял дизайны серебряных изделий для различных фирм, в том числе и для «Эллингтон». Его работы нельзя однозначно отнести к «Движению искусств и ремесел», ведь они в основном предназначались для промышленного производства. Вещь без орнамента, со строгим подчинением линии, соподчинением формы и декора — Дрессер всегда ставил в зависимость логическую функцию предмета обихода с его весьма передовым дизайном. Кредо: «Дисциплина формы». Угловые ручки на изделиях Дрессера — из эбенового дерева (илл. 42, 43 — здесь и далее ссылки на иллюстрации в предыдущей статье), в отличие от мастеров «Движения...», выполнявших подобные теплоизоляторы чаще всего из тростника. Этого мастера можно узнать и по отсутствию на его предметах каменных деталей (крышки и

Chr. Dresser

т.п.). На его вещах обычно стояли клеймо фирмы и личное, как подпись, «Chr Dresser».

Фирма «Гаррард и К» («R & S Garrard»), работавшая, как и фирма «Хант и Роске», в археологическом стиле, в XIX веке маркировала изделия клеймом «RG».

RG

Известное клеймо «Чарльз и Джордж Фокс» («Charles and George Fox») — «CF».

CF

Уильям Моррис — английский поэт, писатель, социалист и дизайнер. Его клеймо — в виде молотка над буквой «M».

«Движение искусств и ремесел», система ремесленных гильдий в Бри-



тании разрослась в последние годы викторианской эпохи. Они объединили вместе дизайнеров и ремесленников, которые хотели вручную производить простые формы, дизайном восходящие к Средневековью. В разных гильдиях соответственно состояли разные ремесленники. Гильдия ремесленников «*Artificer's Guild*» была основана **Нельсоном Досоном** и **Эдвардом Спенсером**, одним из основателей «Гильдии века» был **Артур Макмердо**, Бирмингемскую гильдию ремесла помогал организовывать **Александр Фишер** (илл. 54, 55).

«Гильдия ремесла» (1888—1908) была известна производством серебряных вещей, которые делали мастера, раньше не работавшие в этой области. Одним из наиболее плодотворных и влиятельных дизайнеров стал **Чарльз Роберт Эшби**, другим — **Луис Формен Дэй**.

Вещи, производимые фирмой, отличались природным орнаментом в форме отпечатанного — выдавленного штампа или прорезанных цветочков и листьев. Вместо дорогих камней мастера чаще использовали эмаль. За исключением Эшби никто из работников фирмы не имел опыта работы с серебром, и даже у него не было формального образования в этом деле. В это трудно поверить, особенно если принять во внимание ту высокую конкуренцию, которую представляли работники фирмы. Его личное клеймо с 1896 года — «C. R. A», после 1898 года появилось еще и клеймо «G of H Ltd».

**CR
A**

Серебряная утварь раннего периода работы гильдии вообще считается новаторской и для коллекционеров представляет особый интерес. Формы изделий просты, они выглядят сделанными именно вручную. Поверхности мягко обработаны молотком. Это четко видно на металле серебряного кубка и крышки

(илл. 49). Вставки из стекла (прокладки), иногда тонированного, — главная примета подобных изделий. Части зеленого стекла для этого кубка и крышки изготовила лондонская стекольная фирма «Джеймс Пауэлл и сыновья» («James Powell and Sons»). Эшби повторил средневековую форму кубка, а декор типичен для модерна.

Универсальный магазин «Либерти» в Лондоне «Liberty & Co», построенный в 1824 году Эдвином Холлом с сыном, воспроизводит фактурную архитектуру Тюдоров. Многие из художников, принимавших участие в этом проекте, были ключевыми фигурами «Движения искусств и ремесел» и модерна. Преимущество фирмы «Либерти» в том, что ее вещи были доступны многим слоям общества. Фирма существует с 1875 года, основана Артуром Лейзенти Либерти для продажи британских и восточных изделий прикладного искусства и тканей. Позже Либерти занялся также торговлей керамикой, мебелью и металлическими изделиями.

LY&C^o

L & C

CYMRIC

В партнерстве с Хейслером («W H N») в 1899 году «Либерти» выпустила линию серебряных изделий «Кимрик» (илл. 50).

W.H.N

Успех импортных изделий побудил фирму «Либерти» к выпуску серии предметов из олова с чертами собственного стиля, получившей название «Тудрик» («Тюдор»). Их интенсивный выпуск был начат в 1902 году, что отражено в каталогах фирмы. Предметы серии «Тудрик» можно легко узнать благодаря характерным индивидуальным чертам: варьирующимся кельтским формам с цветочными и растительными мотивами (илл. 44, 63).



Коваль. Д. и А. Гаскины. 1913 г.
Золото, бриллианты, опалы,
розовые турмалины,
изумруды, жемчуг.

Среди дизайнеров, привлеченных этой фирмой, самые известные имена викторианской эпохи и последующего рубежа веков — Джорджина и Артур Гаскины, а также Жесси Кинг — шотландский дизайнер керамики и ювелирных изделий, которая в дизайне предпочитала симметрию и поверхности, обработанные молотком. Так, изобра-

JESSIE · M · KING

женные ласточки (илл. 46) свидетельствуют о ее любви к стилизованным птичьим мотивам, а яркая голубовато-зеленая эмаль на стилизованных головках цветов — к растительным.

Арчибальд Нокс — особая фигура, работал на фирме главным дизайнером, его произведения имеют клеймо фирмы «Либерти».

Если на понравившейся вам вещи нет клейма мастера или фирмы, то вы можете определить его принадлежность к определенному времени по некоторым другим признакам.

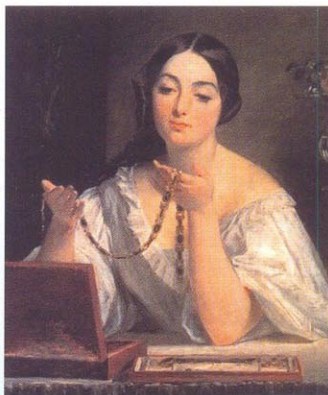
Золотой браслет (1860-е гг.) с бирюзой, кораллами и бриллиантами типичен для стиля середины викторианской эпохи (илл. 34). Кораллы и бриллианты подсвечивают

купол, покрытый бирюзой. Купол отделяется от браслета и превращается в брошь, что тоже типично для британского ювелирного искусства XIX века, поскольку такие многофункциональные украшения любила королева Виктория. Коллекционеру необходимо проверить, не был ли браслет нарощен позднее, так как это нарушает целостность дизайн. Приобретенные травмы на поверхности металла — это знак нормального износа, их, как правило, невозможно реставрировать без нарушения общей картины поверхности металла, особенно в тех местах, где с возрастом появляется патина. К браслету в комплекте полагались золотые кольца с бирюзой и жемчугом, серьги и брошь (илл. 32, 33). Поверхность декорирована популярной в викторианский период техникой скрученных золотых проволочек. Вместо бирюзы могли использовать кораллы и опалы. Выпуклый центр броши — тоже одна из характерных особенностей того периода. Окончания сережек подобны камышам, словно росой покрытым бирюзовыми каплями. Подобный браслет на антикварном рынке может стоить от \$1000 до 3000, приблизительно также колеблется цена на серьги. Можно представить стоимость парюры — всего

комплекта, оформленного в едином художественном ключе. Цены колеблются — чуть меньше, разброс от \$750 до 1500.

Броши (илл. 26—29) в виде разноцветных цветов с разными камнями, по стилю напоминающие цветные украшения XVIII века джардинетто (giardinetto), — более редки, чем бриллиантовые, поэтому они более дороги для коллекционеров. Эмалевые броши-орхидеи были особенно популярны во Франции и в Америке (фирма «Тиффани»). Основа — из массивного золота, на которую укладывается блестящая полупрозрачная эмаль. Цена такого украшения во многом зависит от состояния эмали. Если была проделана реставрационная работа с помощью холодной эмалевой краски, то она будет выделяться тусклыми непрозрачными пятнами. А если эмалевая брошь-кулон, как, например, «Анютини глазки», представлена еще и в оригинальной коробочке, скажем, из зеленого вельвета, то это может повысить ее ценность. Часто подобные броши украшали цветными камнями или бриллиантами.

В Кенсингтонском саду, недалеко от места Великой выставки 1851 года, находится памятник принцу Альберту — непрерывная череда скульптурных изображений в виде горельефа 200 футов длины из 170 мраморных фигур в натуральную величину, 4 колоссальные статуи, оли-



Ч.Р.Лесли. «Туалет».
Картина викторианской эпохи. Молодая женщина, одеваясь, любуется длинным ожерельем, которое она только что доставла из коробки для ювелирных украшений. Плоская коробочка с извлекаемым подносом, возможно, была сделана специально для этого украшения и получена от ювелира при его покупке. Подобная коробочка — тоже предмет для коллекционирования.

цветворяющие великие христианские добродетели и 4 — великие моральные добродетели, 8 бронзовых скульптур, олицетворяющих Астрономию, Химию, Геологию, Геометрию, Риторику, Медицину, Философию и Физиологию. По углам — из белого мрамора олицетворенные 4 континента. В правой руке сидящего Альберта (центральная бронзовая позолоченная фигура) — каталог промышленного экспонатов Международной выставки 1851 года.

После смерти принца Альберта именно королева Виктория ввела моду на траурные украшения. Для них использовали жемчужины, символизирующие слезы, которые, чтобы уменьшить их размер, обычно разрезали пополам и приклеивали или плотно закрепляли. Из материалов была эмаль на золоте, а также использовалась формованный вулканит (черное окаменевшее дерево) джет (jet), переводимый как «гагат», иногда его называют «черным янтарем». Хотя гагат сам по себе и был дешевле, чем золотые траурные украшения с эмалью, тем не менее он считался дорогим материалом, поэтому его отходы при производстве ювелирных украшений и предметов христиан-

ского культа использовали заново. Цвет подобных украшений оказался не очень стойким, под длительным воздействием света джет становится коричневым. Несомненный интерес представляет набор «Альберт» (илл. 17), посвященный принцу и состоящий из золотой цепочки с пряжкой и часами. Пряжка крепилась спереди на поясе, а часы, прикрепленные с другой стороны цепочки, находились в кармане. Для массового производства вместо золота часто использовали медь. На этой цепочке еще прикреплен серебряный коробок для восковых свечек. Подобные коробки могли быть выполнены из различных материалов, у них, как и у кейсов для карт, закругленные края, обязательно — поверхность для зажигания спички и плотная крышка на петлях — предосторожность от возгорания. Слово «vesta» раньше употребляли вместо «match» — спичка, потому что впервые серные спички появились в 1827 году. Традиционно прямоугольные, с закругленными краями, серебряные



Королева Виктория.

коробки могли приобретать самые различные очертания. Подобные вещицы — всегда среди самых популярных у коллекционеров серебряных безделушек викторианской эпохи. Купить такую сегодня может любой человек со средним доходом.

«AP & TZ»



Путешествие в Московию в гравюрах Николааса Витсена

В последние несколько лет на российском антикварном рынке появились гравюры с видами русских городов, которые по пластическому языку и манере исполнения можно поставить в один стилистический ряд.

Отдельные их листы не подписаны, но имеют указание на издателя из Лейдена — Питера Ван дер Аа. Другие же сообщают имя художника — Николааса Витсена (1641—1717). За строчкой «Nicolaas Witsen delineavit» («Николаас Витсен нарисовал») скрывается увлекательная история жизни голландского гражданина, в которой соединились история науки, география, этнография, русско-голландские дипломатические отношения и, конечно, искусство.

Один из показателей растущего интереса к гравюре — тот, что ее все чаще приносят на исследование в экспертные организации. Работа с гравюрами Витсена, проведенная в секторе экспертизы ГосНИИ реставрации, не ограничилась подтверждением времени их создания и авторства. Нам удалось выяснить сложную ис-



торию их создания, а также то, что существует несколько вариантов одних и тех же изображений Московии, сделанных голландским ученым и путешественником.

Впервые гравюры Витсена были включены во французское издание книги Адама Олеария «Описание путешествия в Московию, Тартарию и Персию» в виде отдельных листов, вроде приложения. Рисунки для гравюр русских городов Николаас Витсен сделал во время путешествия в Московию в составе голландского посольства Якоба Бореля в 1664—1665 годах. До этой поездки Витсен изучал математику, астрономию и философию в школе Атеней в Амстердаме, пробовал силы в поэзии, интересовался восточными странами, а также занимался гравированием, что позднее использовал в своих научных исследованиях и кораблестроении. Затем он поступил в Лейденский университет, по окончании которого получил диплом доктора права. Учебу Витсен по традиции завершил путешествием, отправившись на этот раз в Россию. Она предстала перед ним страной, где удивительно смешались культуры европейских и азиатских народов, и оказалось, что это путешествие, которое им рассматривалось не как дипломатическое мероприятие, а как «удовлетворение своего любопытства», в значительной мере определило направление его научной деятельности на всю жизнь. Впоследствии Витсен тринадцать раз избирали бургомистром Амстердама, одиннадцать раз назначали казначеем города, он был депутатом нидерландского парламента, одновременно как ученый продолжая работать в разных областях, а также в качестве одного из управляющих Ост-Индской компании.

Во время путешествия в Россию Витсен вел дневник, в котором подробнейшим образом описывал свой маршрут, дороги, людей, нравы, обычаи, религию, утварь и



Н.Витсен. «Новгород». Гравюра на меди.



Слева — Н.Витсен. «Коломна». Гравюра на меди.
Справа — фрагмент гравюры с подписью.

одежду, а также дела рисунки увиденных городов, например, «Москвы, Новгорода Пскова и многих других примечательных зданий». Известны одиннадцать рисунков акварелью и тушью, хранящихся сегодня в Австрийской национальной библиотеке в Вене. Они не были подписаны автором. Атрибуцию рисунков провел А.Кирпичников, сопоставив их с гравюрами из издания Олеария с подписью «Nicolaas Witsen delineavit», а также на основе упоминаний самого путешественника в дневнике о том, что он рисовал Москву, здания Торжка, некий монастырь у Пскова, другие города, постройки. Из сравнения становится очевидным, что несмотря на то, что в окончательном виде изображения городов обильно украшены значительными пейзажными дополнениями, а также колоритными стаффажными фигурами москвитов в характерных костюмах, документальная основа рисунков, в которых с большой тщательностью зафиксированы все архитектурные особенности русских поселений, не была изменена. Дополнения можно отнести за счет того, что Витсен дорабатывал дорожные зарисовки дома и, возможно, в этой работе ему помогали профессиональные художники.

Дневник путешествия в Московию при жизни автора издан не был, да и сам текст сохранился только благодаря тому, что в конце 1668 или в начале 1669 года Витсен послал его копию французскому ученому и издателю М.Тивено. В 1886 году в Национальной библиотеке в Париже была обнаружена эта копия, сделанная переписчиками с большим количеством ошибок, на которые сетовал сам Витсен, когда посылал дневник Тивено. Местонахождение оригинала дневника неизвестно. Неизвестно также, когда Витсен выполнил гравюры. Через два года после его смерти они вошли в книгу Адама Олеария «Описание путешествия в Московию, Тартарию и Персию», в издания на французском языке, напечатанные в Лейдене в 1719 году. Кроме того, эти же гравюры попали в один из томов престижной серии «Всемирная галерея» (La galerie agréable du Monde. T. 44. Leide, 1724).

В «Описании путешествия в Московию», кроме многочисленных гравюр с рисунков самого Олеария и других художников, помещены восемь гравюр с подписью Витсена — изображения Твери, Торжка, Новгорода, Коломны, Касимова, Мурома, Москвы, Нижнего Новгорода. Без сомнения, все восемь гравюр стилистически и композиционно близки друг другу. И построены по одному принципу. Панорама города разворачивается на дальнем плане — за крепостной стеной встает «лес» церковных куполов и башен. Городское пространство уплотнено — как ряды декораций, одна за другой напластовываются постройки, не лишённые, однако, узнаваемых черт. Все широкое пространство первого и среднего планов занимает изображение рек, обильной растительности, вольно пасущегося скота и — что было, по-видимому, главной занимательной составляющей изображения городов далекой, полудикой страны — москвитов, пеших и конных, в узорчатых кафтанах и отороченных мехом шапках. В верхней части листа, как правило, помещена развешивающаяся лента с названием города и пояснением по-французски (на отдельных гравюрах французские надписи продублированы по-немецки), например: «Новгород — город Московии, столица одноименного княжества».

Все листы выполнены в технике гравюры на металле и напечатаны на тонкой бумаге «верже» с филигранями, «герб города Амстердама» с изображением короны, щита с гербом и фланкирующими его львами на задних лапах. Бумагу с филигранями такого типа (один из датирующих признаков — характерная форма короны) выпускали в широкий временной период — с 1680-х и всю первую половину XVIII века. Оттиски — высокого качества, четкие, с богатой тональной нюансировкой и интенсивным цветом. В нижней части листа помещены подписи «Nicolaas Witsen delineavit», имя издателя и место издания: «A Leide, Chez Pierre vander Aa».

Кроме уже упомянутых, в книгу Олеария были включены шесть гравюр без подписи. На них изображены Саратов и Черный Яр (в орфографии Витсена



Н. Витсен. «Самара». Гравюра на меди.

«Tzornogar») — на одном листе, Самара, Терки («Terki»; нами не идентифицировано современное название города), Астрахань и Царицын. На этих листах стоит лишь гравированная надпись «A Leide, Chez Pierre vander Aa». Но несмотря на то, что они не подписаны, изобразительная манера и пластический язык, композиционное построение и передача пространства говорят о творческом почерке одного и того же автора. Как и в подписанных гравюрах, художник, не пренебрегая достоверностью изображения, кажется, в первую очередь стремился передать своеобразие изображаемого места — и городские постройки, и рельеф местности, и очертания рек, и жителей в диковинных костюмах.

В течение 1719 года «Описание путешествия в Москву» Олеария выходило в свет не один раз. Только в Российской государственной библиотеке хранятся две книги Олеария, изданные в 1719 в Лейдене Питером ван дер Аа, но имеющие определенные различия. Обе книги озаглавлены «Les voyages du sieur Adam Olearius», но у одной из них более развернутое название, мы уже приводили его — «Voyage très curieux et très renommé, faits en Moscovie, Tartarie et Perse» (условно назовем ее «Олеарий» № 1). Книги отличаются и размерами. У «Олеария» № 2 более вытянутый по вертикали формат. Пропорциями, качеством бумаги и отпечатками это издание выгодно отличается от «Олеария» № 1. Гравюры в нем красивого коричневатого оттенка, все листы цельные. В «Олеарии» № 1 отдельные листы — составные, например, «Новгород» — самый большой лист среди прочих. Однако в издание № 1, помимо гравюры с рисунка самого Олеария, на котором изображен Кремль со стороны храма Василия Блаженного, включена гравюра Витсена с изображением Москвы. В «Олеарии» № 2 такая гравюра отсутствует. Текст же книг полностью идентичен. Есть разли-

чия и в рамках одного и того же издания. Например, экземпляр «Олеария» № 1 из Российской государственной библиотеки — размером 32 см по вертикали, а то же издание из Библиотеки Конгресса — 38 см.

Теперь обратимся к маршруту, по которому путешествовало голландское посольство, и сопоставим его с исследуемыми гравюрами. Витсен посетил Новгород, Тверь, Торжок, Муром, Коломну и Москву, что косвенно и подтверждают листы из «Олеария». Москва была конечным пунктом путешествия голландцев. Но среди подписанных листов есть два изображения городов — Касимова и Нижнего Новгорода, до которых Витсен не доехал. Другие шесть городов на гравюрах без подписи тоже не вошли в маршрут Витсена. Больше в России Витсену побывать не довелось. Откуда же среди выполненных им гравюр взялись достоверные и топографически точные изображения поволжских городов, которых он не видел?

Как уже было сказано, путешествие в Россию во многом определило будущую научную деятельность Николааса Витсена. В Москве путешественник начал собирать материал о России и Татарии, под которой он подразумевал пространство всей Северной Азии. Позднее его изыскания были собраны в географической энциклопедии «Северная и Восточная Тартария» («Nojrd en Oost Tartarye», Amsterdam; первое издание — 1692 г., второе, переработанное — 1705 г.), которая фактически была комментарием к ранее составленной чрезвычайно подробной карте под названием «Новая географическая карта Северной и Восточной части Азии и Европы, простирающаяся от Новой Земли до Китая». Именно она положила начало научному изучению Сибири; ее значение для таких наук, как география, этнография, история и другие, просто трудно переоценить.



Н. Витсен. «Касимов». Гравюра на меди.

В предисловии к энциклопедии Витсен писал: «Никогда бы я не посмел взяться за этот труд, если бы в юности не совершил путешествия неподалеку от многих районов, описанных в этом сочинении, и не ознакомился там с их положением как по рассказам свидетелей, так и по сообщениям, присланным мне еще и из других мест... из самой Тартарии, Московии, Астрахани, Сибири, Персии, Грузии, Турции и других мест». Витсен говорит, что он был «неподалеку» от описанных им мест, то есть воочию их все-таки не видел. «Картину мира», в этом случае «Тартарии», он строил на основании данных, почерпнутых из переписки со множеством корреспондентов в разных городах, сбора устных и вещественных материалов, начиная от дневников путешественников, типографских печатных досок с изображением географических карт и заканчивая опросом людей, посетивших те края. Благодаря этому Витсен собрал не только громадный архив, но и большую и разнообразную коллекцию, включавшую минералы, монеты, античную скульптуру, живопись, этнографические предметы, а издание энциклопедии и карты стало достойным завершением всей этой многотрудной работы. Пусть сегодня подобный стиль накопления информации может вызвать ироничное удивление (все-таки Витсен доехал лишь до Москвы!), тем не менее сам факт издания карты и энциклопедии по его значимости современники Витсена сравнивали с открытием Колумбом Нового Света, ведь картами Витсена пользовались мореплаватели на протяжении всего XVIII века.



Н.Витсен. «Муром». Гравюра на меди.

Что касается листов с изображением поволжских городов, то можно предположить, что Витсен выподал рисунки к этим гравюрам, используя собранный им материал, не менее достоверный, чем собственные путевые зарисовки. И при подготовке гравюр к изданию он мог присоединить их к тем, что он сделал по своим натурным рисункам. Подписи Витсена на листах «Касимов» и «Нижний Новгород» косвенно подтверждают это предположение.

Юлия ДЬЯКОНОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

В последние полтора года популярность гравюры как предмета коллекционирования резко возросла, что на антикварном рынке, естественно, изменило и порядок цен на печатную графику в сторону возрастания. Поскольку цены на станковую живопись превысили тот разумный уровень, который позволял рассматривать ее в качестве возможного подарка, ее место заняли гравюры. Разумеется, речь идет не о раритетных и драгоценных оттисках, стоимость которых на мировых аукционах достигает внушительной планки, а о печатной графике широкого производства. Гравюра сочетает в себе разумную цену, соответствующий уровень исполнения и гарантированную «старость», проще говоря, демонстрирует гармоничное соотношение «цена—качество». Кроме этого, не последнюю роль играет и демократичность гравюры, ее «способность» соответствовать любому интересу.

Большую роль в назначении цены на тот или иной лист играет его сюжет. В России гравюры с «русской» тематикой оцениваются приблизительно в два раза дороже, чем эти же гравюры в других странах. И наоборот — во Франции гравюра с видами Парижа будет оценена дороже, чем с видами Каути. В то же время в Москве цены на одни и те же листы могут колебаться с разницей в 200—300 у.е.

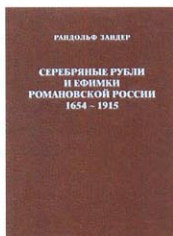
Это нередко зависит от заказчика или статуса человека, которому дарят гравюру, то есть в таком случае объективно стоимость листа может совершенно не зависеть от его качества.

Наравне с гравюрами, издававшимися в виде отдельных листов, на рынке появляется и книжная гравюра. Вырезанные из книг иллюстрации — офорты, резцовые гравюры, миниатюры — давно стали самостоятельным художественным объектом, тем более, что некоторые из них отличаются исключительными художественными достоинствами. Многие гравюры печатались на цельных листах величинной в разворот и вклеивались в книгу посредством «ножки», что позволяет извлечь гравюру из книги без повреждения. Подобное «свободное» существование гравюр — широко распространенное явление. Например, знаменитая карта Москвы, впервые опубликованная в книге Сигизмунда Герберштейна «Записки о московитских делах» в 1556 году и многократно включавшаяся в описания городов различных авторов в XVI—XVII веках, в экспозиции Музея книги Российской государственной библиотеки представлена в виде отдельного листа, происходящего из атласа Георга Брауна «Города земного мира».

Ю.Д.



Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». № 5, 6, 7-8, 9, 10, 11, 12 за 2003 г., 1-2, 3, 4, 5, 6, 7-8, 9 за 2004 г. 180 руб./экз.

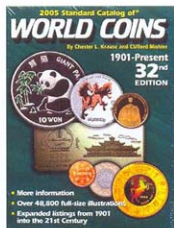


Рандольф Зандер. Серебряные рубли и копейки Романовской России 1654—1915 г. 1998 г., 207 с., илл. 200 руб.



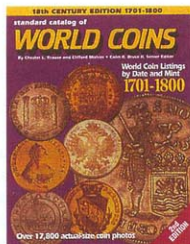
Российские Императорские и Царские Ордена. Автор-составитель С.С.Левин. 2003 г., 160 с., 900 руб.

Книга посвящена коллекции орденов Российской империи XVIII—XIX вв. в собрании Государственного Исторического музея.



2005 Standard Catalog of World Coins. 1901—Present (32nd edition). 1900 руб.

Стандартный каталог монет мира издательства Краузе. Выпуск содержит более 1 миллиона цен и почти 50 тыс. ч/б фотографий аверсов и реверсов монет.



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.



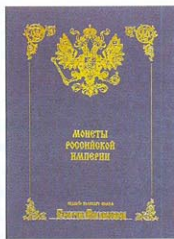
Эльвира Самецкая. Советский агитационный фарфор. 2004 г., 2900 руб.

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 3, 10th edition. 1400 руб.

Новое, 10-е издание наиболее полного справочного издания по современным (с 1961 года) банкнотам мира.



Собрание монет Великого князя Георгия Михайловича в 11-ти тт.

2003 г. Золотое тиснение на книгах и футлярах. 18 000 руб.

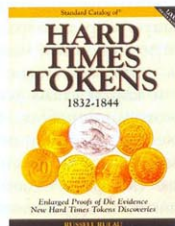
Оригинальное издание Собрания монет Великого князя Георгия Михайловича было предпринято в конце XIX века по личному его указанию. В 13 томах, большую часть которых занимали изображения разновидностей монет, содержалось полное описание уникальной по своей полноте коллекции российских монет имперского 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. Высокая качественная 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 V.Vernon. На англ. языке. 526 с., ил. 1300 руб.

Каталог Вернона по наградам стран мира.



Standard Catalog of Hard Times Tokens 1832—1844. Издательство Краузе. 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 магазинах:

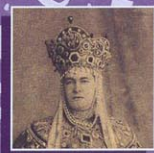
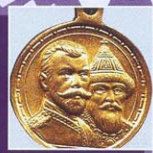
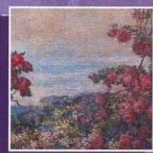
- Московский Дом книги, ул.Новый Арбат, д.8,
- Торговый Дом «Москва», ул.Тверская, д.8,
- Дом Книги «Молодая гвардия», ул. Б.Полянка, д.28,
- «Библио-Глобус», ул. Мясницкая, д.6/3.

В нашем представительстве в Санкт-Петербурге:

Ул. 8-я Советская, д. 6-8 «А», № 5-Н
Тел.: (812) 271-2576

Антиквариат Санкт-Петербурга

- Музеи и выставки
- Ювелирные украшения XIX века из алюминия
- Кресты: атрибуция и датировка
- История императорских поездов России
- Живопись Александры Шнейдер
- Открытки «Костюмированный бал в Зимнем дворце»
- Награды Романовского юбилея



АНТИКВАРНАЯ ФИРМА «ПАНТЕЛЕЙМОНОВСКАЯ»



ПАНТЕЛЕЙМОНОВСКАЯ ООО
ПАНТЕЛЕЙМОНОВСКАЯ ПД

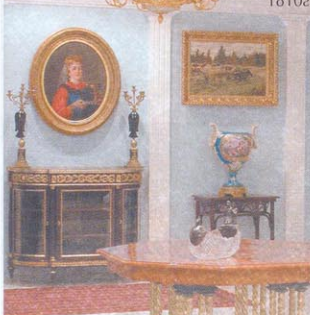
Санкт-Петербург Тел.: (812) 273 8071
ул. Пестеля, 13 (812) 273 8171
ул. Пестеля, 27 (812) 273 2704
e-mail: pestelya13@mail.ru
e-mail: roman-z@mail.ru



А. Орловский. «Башкир на коне»
1810г., смешанная техника, 50х30 см.



К. Коровин.
«Декорации к опере Фауст»
Москва, 1910г., 19 марта,
смешанная техника, 50х70 см.



Б. Кустодиев.
«В мастерской
И.Е. Репина»
На картине изображены в центре
И.И. Бродский,
справа Д.Н. Кардовский слева
на диване
И.С. Куликов.
1899г.
Х., м., 65х88 см.





А. Архипов. «Пейзаж с домом»,
х., м., 65х100 см.



А. Головин. «Пейзаж с собором»,
смешанная техника, 50х65 см.



В. Суриков. «Женщина
за вязанием», х., м., 55х35 см.

Государственный Эрмитаж

3 сентября — 10 октября 2004 года
Рафаэль «Мария с младенцем и Иоанном Крестителем» («Мадонна Альба»)

Выставка, открывшаяся в концертном зале, продолжает серию проектов «Шедьеры музеев мира в Эрмитаже». Национальная художественная галерея (Вашингтон) представляет картину «Мадонна Альба» Рафаэля Санти (1483—1520), созданную в 1510 году. Это замечательное произведение более ста лет хранилось в семье герцогов Альба, откуда и получило свое второе название — «Мадонна Альба». В 1836 году по желанию Николая I картина была куплена для Эрмитажа. В 1931 году «Мадонну Альба» наряду с другими произведениями приобрел американский миллиардер и министр финансов США Эндрю Мэллон. Известно также, что в 1937 году Эндрю Мэллон подарил Национальной художественной галерее (Вашингтон) около 20 картин, в том числе и «Мадонну Альба».

10 сентября — 14 ноября 2004 года
Том Томсон

Александровский зал
 В экспозицию вошло около 60 живописных произведений и эскизов Тома Томсона (1877—1917), оказавшего значительное влияние на развитие канадской пейзажной живописи. Многочисленные полотна и эскизы, созданные художником в 1910-х годах, представлены Художественной галереей Онтарио, Торонто, и Национальной галереей Канады, Оттава.

28 сентября 2004 года — 11 января 2005 года
Искусство вышивальщика
 Дворец Меншикова

Около двухсот изделий итальянских, французских мастеров XVI—XIX веков из коллекции Государственного Эрмитажа познакомят посетителей с искусством вышивки. На выставке представлены великолепные произведения этого уникального вида декоративно-прикладного творчества.

Экспозиция отличается многообразием тем, сюжетов и образов. О мастерстве и выдумке народных умельцев свидетельствуют многочисленные и весьма замысловатые по сложности исполнения вещи: аппликация, рельефная вышивка, ажурная вышивка, ра-



Покров на чашу с причастием с изображением евангелиста Иоанна. Западная Европа, Фландрия (?). Конец XVII — начало XVIII в. 67x66 см.

бота по филе с льняными белыми тканями, цветной шелк, золоченая, серебрёная нить, техника отпеченного золота, животно-й иглой, гладь.

9 октября 2004 года — февраль 2005 года
Польское серебро
 Синяя спальня

Выставка, насчитывающая около восьмидесяти экспонатов из собрания Государственного Эрмитажа, познакомит посетителей с коллекцией серебряных изделий, выполненных польскими мастерами XVII века.



Кубок-кораблик. Гданьск. Мастер Бенедикт Клаузен. 1690-е гг.

Две фляги.

Гданьск. Мастер Наваннелъ Шаублиш. Начало XVIII в. Серебро, литье, чеканка, ковка.



12 октября — 28 ноября 2004 года
Французский рисунок XV—XVI вв.
 Двенадцатиугольный зал

На выставке представлено около восьмидесяти произведений искусства. Основную и наиболее ценную часть эрмитажной коллекции французского рисунка XV—XVI веков составляют иран-дашние портреты, поступившие из собрания бельгийского коллекционера Карла Кобенца. Исключение — два рисунка, происходящие из собрания Екатерины Медичи. Кроме карандашных портретов в экспозиции представ-



Жан Перреаль. Конья. Портрет Жана III д'Альбре. Черный мел, сангина; местами пройден черным мелом в более позднее время. 190x135 мм. Дублирование.



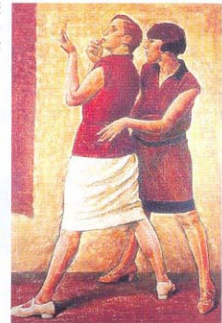
Франсуа Куэз. Портрет Екатерины Медичи. Черный мел, сангина, трюнет белым мелом. 280x198 мм. Дублирование.

лена серия «Пейзажей с мифологическими фигурами» Жана Кузена Младшего, серия листов «Игры для детей» Тома де Ли и две композиции Леонора Тири.

Государственный Русский музей

29 сентября по 6 декабря
«Большая картина»
Корнус Бенуа

Выставка представляет произведения искусства крупных размеров из фондов живописи XVIII—XXI веков, которые очень часто оставались за пределами экспозиций. Десятилетиями эти шедевры хранились на музейных складах, теперь многие из них выставлены впервые. Среди картин — работы К.А.Коровина («Золотой прииск»), К.Е.Маковского («Поцелуйный обряд»), М.Ф.Иванова («На



отдыхе»), И.Е.Кравчковского («Вид на Небу от Адмиралтейства»), В.Г.Тихонова («На полевых работах»).

14 октября по 22 ноября
Вольдемар Матвеев
Корнус Бенуа

Вольдемар Матвеев (1877—1914) — латвийский график, теоретик русского авангарда. Он был одним из основателей общества художников «Союз молодежи», раннего объединения русского авангарда, в который входили почти все его будущие тпаны — Владимир Татлин, Ольга Розанова, Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова. Матвеев решительно ввел в художественный контекст новые сюжеты — перформативную скульптуру и восточную образность, подробно разрабатывая теорию нового искусства, исследовал его пластические принципы, организовывал выставки.

октябрь

Михаил Цыбасов (Петрозаводск)
Строгановский дворец

Михаил Цыбасов — иллюстратор «Калевалы», живописец и график, художник кино, один из первых и любимых учеников П.Н.Филонова, приверженец метода своего учителя. В 1935 году Михаила Цыбасова исключили из Союза художников «за формализм», и вся его дальнейшая творческая деятельность до последних дней жизни была связана с работой в кино: в довоенный период — на киностудии «Ленфильм», после войны — на Ленинградской киностудии научно-популярных фильмов.

16 сентября — 1 декабря
Олег Целков
Мраморный дворец

Олег Целков — известный сегодня всему миру художник — «русский парижанин». В его настоящем всегда находится место прошлому — это как сны, которые живут, а они снова приходят. Олег Целков — певец разочарования, а его картины — словно современный Апокалипсис, символизирующий победу биологической при-



роды человека над духовной. Его картины — застывшие мизансцены в красных, синих, сиреневых, зеленых тонах. Он черпает сюжеты из снов и видений возбужденного сознания, скрывая смысл жуковатых открытий в игре парадоксов: «Коллекционер и коллекция» (2003), «Коллекция» (1991 и 2003), «Маленький во рту большого» (1990) и «Головы во ртах» (1991).

16 сентября — 22 ноября
Николай Загреков: Возвращение в Россию
Корнус Бенуа

Драматическая судьба художника Николая Загрекова в полной мере отразила всю сложность и противоречивость отношений России и Германии в XX веке. Родившись в 1897 году на Волге, в Саратове, он умер в 1992 году в Берлине — столице уже объединенной Германии. Художник пережил революции и Гражданскую войну в России, нацистский режим и суровые послевоенные годы — в Германии.

Творчество Николая Загрекова оставалось совершенно неизвестным на родине художника, несмотря на то, что он был одним из основателей и ярких выразителей направления «новая вещьественность», его картины вызвали горячий интерес у публики и восторженные отзывы критиков в 1920—1930-е годы в Берлине, Париже, Вене.

Государственный музей истории Санкт-Петербурга

3 сентября — 3 декабря 2004 года

«Неизвестный Ленинград.
20 шедевров архитектуры конструктивизма»
Выставка из собрания музея

Открывшаяся в инженерном доме Петропавловской крепости экспозиция посвящена наследию архитектурного модернизма Северной столицы, ленинградского конструктивизма, которое, в отличие от московского направления, мало изучено и практически не известно широкой публике.

В работах «Неизвестный Ленинград» отражены весь диапазон архитектурных поисков 1920 — начала 1930-х годов, представленные и неосуществленные проекты середины 1930-х годов.



История Санкт-Петербурга — Петрограда.
1830-е — 1918.

Так называется экспозиция, открывшаяся в Комендантском доме Петропавловской крепости. Она стала частью основного экспозиционного комплекса музея, посвященного истории города на Неве.



Большинство экспонатов посетители увидят впервые: это уникальные коллекции архитектурных деталей, пишущих и швейных машинок, костюма, мебели, фарфора, рекламных вывесок и товарной упаковки, ранних киноплакатов. Особый интерес представляют знаменитая 16-метровая литография «Невский проспект», выполненная по акварели В.С.Савицкого, автомобиль «Бенц-Вело», банковский депозитный сейф, модель паровоза Царскосельской железной дороги, макет спроектированных конструкций для дома Александровской колонны, фотоаппараты «Цоуд», тахсифом системы Ришара для просмотра стереодиапозитивов, швейные машинки «Зингер и К°», печатные машинки «Mignon» и «Smith premie», изделия известных российских и западноевропейских предприятий: фарфор Императорского фарфорового завода, заводов Гарднера и Ватенина, мебель и другие предметы интерьера фирмы Эмиля Галле, «Братья Тонет» и «Ф.Мельцер и К°».

Ювелирные украшения XIX века из алюминия

Основные металлы известны человеку еще со времен античности. Алюминий же был открыт только в XIX веке. Поначалу новый металл, белый, как серебро, не подверженный влияниям окружающей среды и удивительно легкий, считался одними из самых ценных: его стоимость превышала стоимость золота. Неудивительно, что история использования алюминия начинается с создания ювелирных украшений и декоративных предметов большой ценности.

Сегодня эти ранние изделия из алюминия редки и малоизвестны. Между тем они представлены в коллекциях таких знаменитых музеев, как Музей Виктории и Альберта, Британский музей, Музей д'Орсэ, Музей Куппера и Музей декоративного искусства в Париже. Алюминиевые украшения привлекают внимание и частных зарубежных коллекционеров: одна из самых больших коллекций, насчитывающая более 16 000 предметов, находится во Франции — стране, где этот металл был впервые получен химическим путем.

Первые гранулы алюминия удалось получить немецкому химику по имени Вёлер (Wöhler). Довольно долго этот металл был предметом интереса узкого круга специалистов и не выходил за рамки одной химической лаборатории. И только в 1854 году французский химик Сант Клер Девиль представил комиссии при Парижской научной академии слиток алюминия. Император Наполеон III поощрил ученого, выделив ему бюджет в 30 000 старых франков на создание экспериментальной лаборатории по производству нового металла. Постепенно алюминий из химической лаборатории перешел в мастерские художников, работавших с драгоценными металлами.



В 1855 году этот металл стал одной из главных примечательностей универсальной выставки в Париже. Алюминий и изделия из него были представлены французской и зарубежной публике в центральном павильоне-дворце, который особо охранялся, в витрине, находящейся по соседству с бриллиантами, принадлежавшими французской короне. Алюминиевый слиток соседствовал с аналогичным слитком из серебра. Посетители выставки сравнивали цвет металлов, брали слитки и восхищенно отмечали удивительную легкость нового металла. Наполеон III, не скрывая гордости за открытие, совершенное под его персональным покровительством, называл алюминий «своим металлом» и лично демонстрировал его королеве Виктории и принцу Альберту.

После успешной выставки алюминий официально признают достижением Французской империи. Несколько десятилетий его производили только в этой стране, часть произведенного металла экспортировали в Ан-

*Браслет из алюминия и золота. Арманд Дюфет, около 1860 г.
Коллекция Жана Плато, Институт по истории алюминия.*



глию и другие европейские государства. Постепенно зародилась своеобразная мода на алюминий: этот элитный малоизученный материал применяли только для изготовления предметов искусства. Так, Наполеон III заказал скульптору и ювелиру Онорэ Бурдонкля игрушку в форме скипетра для своего сына, наследного принца. Алюминий здесь соседствовал с золотом, бриллиантами, изумрудами и кораллами. Сейчас она хранится в коллекции потомков императорской семьи.

Во французских коллекциях встречаются также настоящие скульптурные группы, изготовленные в мастерской Кристофля в Париже. Наиболее редкие из них выполнены из чистого алюминия, другие — из сплава алюминия с медью. Цвет последних очень напоминает обычную бронзу или позолоту, поэтому по внешнему виду изделия практически невозможно определить состав сплава.

В середине XIX века для императорской семьи были изготовлены многочисленные сервизы и столовые наборы из алюминия. Как свидетельствуют записки современников Наполеона III, только императорская семья и ее почетные гости пользовались посудой из алюминия — остальные «довольствовались» серебром и золотом. По легенде, Наполеон III даже подарил один из таких столовых наборов из алюминия российскому императорскому двору. Однако в России роскошный подарок французского правителя так и не был обнаружен. Может быть, это дело будущего.

В 1866 году один из главных производителей сплава «бронзы алюминия» Поль Моран встретился с Папой Римским. Ознакомившись с новым сплавом, глава Римской католической церкви дал свое высочайшее дозволение на использование его в изготовлении предметов религиозного культа. Следует отметить, что раньше на это шло только золото и серебро.

И все же чаще всего алюминий был востребован ювелирами. В Англии в 1860-е годы каждая дама, придерживавшаяся моды, должна была иметь хотя бы несколько украшений из алюминия. Во Франции среди первых таких изделий из этого металла известны работы ювелира и скульптора по металлу Онорэ Северина Бурдонкля. Художник неоднократно представлял свои работы на универсальных выставках в Париже. Император Наполеон III, всчески поощрявший использование алюминия, пожаловал мастеру орден Легиона Чести и назначил его членом жюри этого самого престижного конкурса. Из работ Онорэ Северина Бурдонкля, изготовленных в 1855—1860-х годах, до нашего времени сохранились несколько кубков из алюминия, уже упомянутая игрушка принца, а также три браслета, два из которых — в Музее декоративного искусства в Париже. Третий браслет, по свидетельству Генри Вевера, знаменитого ювелира и автора самого полного описания французского ювелирного искусства XVIII—XIX веков,



*Браслет из алюминия и серебра с золотым покрытием.
Фредерик Юлий Мишля, около 1862 г.
Коллекция Жана Плато, Институт по истории алюминия.*

был преподнесен в подарок королеве Виктории. Сегодня местонахождение его неизвестно.

Онорэ Северин Бурдонкль придал браслетам типичные для той эпохи формы, очень напоминающие замысловатые скульптурные композиции. На одном ангелы, цветы и перелетающие ленты обрамляют медальон с инициалами РП. На других художник использовал изображение змеи, ящерицы и гоубей, фигуры ангелов, весьма напоминающие итальянскую скульптуру эпохи Возрождения.

Драгоценные камни, такие, как бриллианты, изумруды и рубины, тоже использовали в ранних украшениях из алюминия. Однако позже, в связи с обесцениванием алюминия, они, как правило были переоформлены в золото, платину или серебро. Теперь алюминиевые изделия с драгоценными камнями — большая редкость, чаще всего они встречаются в описаниях ювелирных украшений, созданных современниками Бурдонкля.

Для ювелирных изделий из алюминия 1854—1860-х годов характерно сочетание золота и алюминия. При этом золото использовалось в качестве второстепенного металла, соединяющего и укрепляющего основные элементы из алюминия. Браслет работы ювелира Арманда Дифэ — яркий тому пример. Алюминиевые бусины крупных размеров соединены золотой цепочкой, фиксирующей каждую из них. Подвеска с медальоном, выполненная в том же стиле, дополняет композицию.



*Браслет из алюминия и серебра с золотым покрытием и рубинами. Виктор Шапран, около 1862 г.
Коллекция Жана Плато, Институт по истории алюминия.*



Браслет из алюминия и металла с золотым покрытием.
Генри Виллемонт, около 1865 г.
Коллекция Жана Плато, Институт по истории алюминия.

Поскольку физические и химические качества алюминия поначалу были мало изучены, ювелиры сами придумывали новые техники по работе с ним. Металл легко поддавался различной технической обработке, его мягкость позволяла делать отпечатки любых узоров, наносить рисунки и придавать изделиям любую форму. Постепенно были освоены сплавы алюминия с другими металлами. Алюминий также покрывали золотом, полировали и придавали ему матовые оттенки.

Трудность заключалась в соединении различных частей украшения — припаивание алюминия к алюминию проводили при помощи других металлов. Чтобы избежать подобных трудностей, ювелиры старались применять механические способы — системы цепочек, скрепок, винтовых соединений, иногда накладные элементы из алюминия фиксировались на другом металле. Такие системы соединения отдельных элементов в ювелирных украшениях 1850—1860-х годов — явный признак наличия алюминия в изделии.

Надо отметить, не все ювелиры были готовы проводить эксперименты с таким дорогостоящим материалом. Многие игнорировали новый металл, выжидая, как будут развиваться его производство, коммерция и мода на алюминий. Некоторые знаменитые ювелиры использовали его наравне с другими металлами, применяя старые технологии и выбирая уже известные формы для изделий из алюминия. Узкий круг малоизвестных сегодня мастеров разрабатывал новые формы и ювелирные техники. Эти ювелиры появились в 1860—1870-х годах, когда новый металл, использовавшийся в изготовлении драгоценных ювелирных изделий, стал дешевле.

Среди таких мастеров видное место занимает парижский ювелир Шарль Генри Виллемонт. До нашего времени сохранились несколько ювелирных изделий, выполненных в 1860-х годах. Сегодня изделия этого мастера находятся в Музее Виктории и Альберта и в частных коллекциях французских и британских ценителей искусства. Все они были идентифицированы по клейму ювелира хранильницей коллекции изделий из металла

Музея декоративного искусства в Париже мадам Эвелин Поссеме. Другие изделия приписываются этому ювелиру на основе анализа форм и гравированного рисунка.

Виллемонт создал особый стиль для украшений из алюминия, его характерными признаками являются несколько массивные округлые формы отдельных элементов композиции, готические растительные мотивы и использование алюминия на фоне позолоченного металла — для создания цветового контраста. Очень часто этот мастер украшал свои изделия оригинальной цепочкой, в которой чередовались звенья из алюминия и золота.

Другой французский ювелир этого периода — Фредерик Юлий Мишиш — тоже создал свой стиль, его характерные отличия — декоративные мотивы в форме звезд. Для цветового контраста и соединения отдельных элементов композиции он использовал позолоченное серебро. Алюминиевые кабошоны, оправленные в позолоченные формы, гравированы легкими линиями. Клеймо этого мастера найдено на двух браслетах одной из частных французских коллекций.

Виктор Шапрон, парижский ювелир, демонстрирует иную манеру работы с алюминием. Он так же, как и другие мастера, для контраста сопоставлял алюминий и позолоченное серебро. Как видно на фотографиях двух браслетов, ему свойственны легкая гравировка с цветочным орнаментом и использование гранатов. Отдельные элементы каждого украшения также соединены при помощи позолоченного серебра.

Авторство многих ювелирных изделий из алюминия, сохранившихся до наших дней, остается неизвестным или неподтвержденным. Так, например, в коллекции Жана Плато есть брошь из алюминия в виде бабочки, датированная ориентировочно 1862-м годом. Анализ клейма показывает, что, вероятнее всего, ее изготовил ювелир Пьер Этьен Лонгпре, однако других сведений, подтверждающих это авторство, сегодня нет. Брошь представляет собой очень сложную для того времени работу, так как отдельные элементы были соединены припаиванием.



Браслет из алюминия и металла с золотым покрытием и гранатами. Виктор Шапрон, около 1865 г.
Коллекция Жана Плато, Институт по истории алюминия.

Со временем алюминий становится дешевым металлом. Если в 1854—1856 годах 1 кг алюминия стоил около 3 000 старых франков, то в 1859 году его цена снизилась до 300—200 старых франков. А в 1860-х годах 1 кг алюминия продавался уже по цене 100 старых франков. Постепенно он начал выходить из моды, носить украшения из этого металла стало признаком бедности или плохого вкуса. Вероятно, поэтому историю алюминия как драгоценного металла быстро забыли, наступила эра его индустриального применения.

Несмотря на обесценивание алюминия, некоторые знаменитые ювелиры продолжали его использовать. Так, в 1899 году Рене Лаик для актрисы Мадам Бартет создал театральную диадему из алюминия, слоновой кости и гранатов. Выполненная в античном стиле, она украшена сценами из жизни куртизанок, а также стилизованными цветами лотоса. Алюминий был выбран из-за его особой легкости, ибо размеры диадемы были 27х37 см. В настоящее время она хранится в коллекции Музея Ламбинет в Версале.

В 1900 году французский ювелир Леон Колон на универсальной выставке в Париже представил бриллиантовую диадему в форме голубиного пера высотой 15 см. Многочисленные бриллианты этого украшения оправлены в алюминий. Художник хотел добиться особенной легкости головного украшения. К тому же, как подчеркивают источники того времени, цвет алюминия, более матовый и нейтральный, чем другие белые металлы, позволял лучше выделить блеск бриллиантов. Диадеме прочли главный приз, но статус члена жюри не позволил Леону Колону участвовать в конкурсе.

Сегодня ранние изделия из алюминия — большая редкость. Многие из них не пережили обесценивания металла и были заменены золотом, серебром и другими благородными металлами и сплавами. Можно также предположить, что многие хранители музеев и владельцы частных коллекций, не зная истории алюминия, даже не подозревают о его наличии в своих экспонатах. Зачастую и специалисты не имеют представления о том, как отличить алюминий от других металлов.

Тем не менее выявить отличия можно. Помимо анализа и сравнения печатей мастеров существует химический способ идентификации алюминия. Такой анализ не портит внешний вид изделия и не требует отдельной пробы с предмета. Для этого необходимы некоторые



Шкатулка из алюминия и серебра с позолотой.
Шарль Жозеф Ренье, около 1862 г. Коллекция
Жана Плато, Институт по истории алюминия.

познания в области элементарной химии. В первую очередь нужно измерить вес изделия: зная, что алюминий значительно легче других металлов, несложно предположить, что эта легкость — показатель наличия алюминия в анализируемом изделии.

В последнее время алюминий вызывает все больший интерес у специалистов. Он стал темой специальной выставки «Aluminum by

design», подготовленной Музеем Карнеги в Питсбурге в 2000 году. Ее экспонаты были собраны из многочисленных музеев и частных коллекций. Выставка побывала в Канаде, США, Англии, Бельгии и Франции. Она помогла приоткрыть некоторые тайны алюминия и представила публике историю ме-



Брошь в виде бабочки из алюминия.
Пьер Этьенн Давид Лонгпре, около 1862 г.
Коллекция Жана Плато, Институт по истории алюминия.

тала через предметы искусства и объекты индустриального производства. Во Франции есть Институт истории алюминия при заводе Пешине, мировом лидере по производству алюминия, не так давно выкупленном канадской группой Алкан. Здесь проводятся научные исследования по разным темам, связанным с историей алюминия. Изучение первых ювелирных украшений из алюминия — одно из направлений работы института.

Елена ДОНДИК

Автор статьи выражает особую благодарность господину **Жану Плато и Институту по изучению алюминия** за предоставленные фотографии и научную поддержку.

◆ ГАЛЕРЕИ ◆



От Ампира до Ар деко

Коллекции антикварных галерей «ГАРМОНИЯ» и «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»

Современный антиктвар, кто он? Коллекционер? Артадилер? Предприниматель? Эксперт? Искусствовед — да, такое тоже бывает. Михаил Сулов — глава фирмы «Петербургский антиктвар» — называет себя «собираателем». Однако же больше всего ему подошел бы статус профессионала, знающего истинную цену вещам, имеющего хороший вкус и активную жизненную позицию. В своих кругах Михаила Сулова знали как компаньона петербургского салона «Ренессанс». В этом году он создал фирму, объединив две галереи: «Гармонию» и «Серебряный век», которые и стали сегодня частью его имиджа.

Известные антикварные галереи «Гармония» и «Серебряный век», расположенные в одном из красивейших мест Петербурга на Моховой улице, имеют свою многолетнюю историю и традиции. Собрание каждой из них формировалось с начала 1990-х годов и включает в себя произведения искусства XVIII — начала XX века. Динамика событий последнего времени поменяла приоритеты, заставила переосмыслить результаты накопленного опыта и подвести некоторые итоги.

Тот образ интерьера, который создавался в галерее «Гармония» в течение семи лет, за последние полгода подвергся кардинальному изменению стиля. Теперь здесь торжествует дух классицизма и ампира, который пришел на смену эклектике и преобразил все вокруг. Новая экспозиция поражает блеском и высоким уровнем представленных в ней произведений. В ее основу легла великолепная коллекция мебели второй половины



XVIII — начала XIX века, предметы декоративно-прикладного искусства и живописи русских художников XIX — XX столетий из личного собрания Михаила Сулова.

Важную роль в формировании экспозиционного пространства галереи играют залы, в пределах которых развивается тот или иной интерьерный мотив: прихожая, гостиная, кабинет, будуар. Благодаря этому создается уникальная возможность подчеркнуть целостность и самодостаточность каждого мебельного гарнитура или даже отдельного предмета в интерьере. Ансамбль большой гостиной заполнен высокохудожественной коллекцией мебели 1810—1820 годов из различных пород красного дерева: два роскошных дивана, книжные шкафы, комод, кресла, круглый обеденный стол, стулья, тумбы, ломберный столик с наборным орнаментом редкой красоты. Каждый предмет обстановки, несмотря на утилитарность назначения и занимаемое им место в гостиной, является оригинальным в своем роде произведением прикладного искусства и элементом данного стиля. Прекрасным образцом классицизма в этом ряду служит бюро, исполненное в традициях К.Меера со свойственным этому мастеру влечением к ясности архитектурных форм и изысканности фанеровки.

В других небольших уютных залах галереи представлена мебель более камерного характера — все из того же красного дерева и высокого качества исполнения. Среди предметов есть уникальная угловая горка в стиле «русский жакоб» XVIII века, несколько книжных шкафов, бюро с пасторальной сценой на крышке, выполненной в технике маркетри 1800-х годов.

Доминантой экспозиции галереи «Гармония» является комплект мебели из карельской березы и тополя, включающий

более тридцати предметов. Составленный из нескольких частей, этот классический гарнитур великолепно организует пространство кабинета, создавая атмосферу гармонии и душевного комфорта.

Даже малая часть этой коллекции могла бы стать гордостью любого музея или дополнить чье-нибудь частное собрание. Сегодня рассматриваются очень интересные предложения от каждой из этих сторон. И это не случайно, ведь любой предмет из этого комплекта привлекает внимание как красотой фактуры и строгостью форм, так и своей историей.

В галерее «Гармония» найдется немало вещей, заслуживающих внимания профессионалов и исследователей. Например, здесь есть превосходная коллекция французской и немецкой бронзы, европейского и русского фарфора.

Неотъемлемая часть интерьера галереи — собрание живописи XVIII—XX веков, отличающееся цельностью и разнообразием представленных здесь авторов. Среди известных имен можно выделить Т.Неффа «Взятие Богоматери на небо» (1858), В.Сурикова «Первый вселенский собор» (1870, бумага, итальянский карандаш), К.Маковского «Восточная женщина» (1880-е), Л.Агаюри «Девушка с кувшином» (1860-е), В.Маковского «В мастерской художника» (1893), С.Жуковского «Парк» (1910), Н.Сапунова «Розы» (1900-е, темпера) и многих других.

Внутренний мир галереи «Гармония» привлекает не только великолепием интерьеров и единством стиля, но и атмосферой гостеприимства и радушия, а также профессиональным подходом к делу ее замечательного творческого коллектива.

Галерея «Серебряный век» является логическим продолжением «Гармонии», как завершение одной эпохи и начало другой. От строгого классицизма мы плавно переходим к искусству второй половины XIX — начала XX века, периоду, отличающемуся разнообразием стилей, к которому сегодня заметно



С.Жуковский. «Парк». 1910 г.
Картон, смешанная техника. 84x111.

возрос интерес среди коллекционеров и антикваров. Вполне очевидно, что в последние пять лет возник повышенный спрос на искусство неоклассицизма, историзма, модерна, ар деко.

В галерее «Серебряный век» есть великолепные образцы каждого из этих направлений.

Европейский модерн представлен столовым гарнитуром из девяти предметов красивой интересной формы и комплектом для гостиной, состоящим из дивана-купе, небольшого овального столика и двух консолей. Традиционным образцом русского модерна служит великолепный буфет из дуба, отличающийся совершенством форм и изысканностью отделки.

Среди осветительных приборов, в большом разнообразии представленных в галерее, выделяется удивительно изящный по композиции торшер «Цапля» (крашенная бронза, Германия). Декоративный мотив в гибких ритмах и изысканных соотношениях линий доведен здесь до эталона красоты.

Большое место в галерее «Серебряный век» отведено прикладному искусству. Особенно многообразно представлено художественное стекло, ставшее богатейшим материалом для воплощения замыслов и фантазий модерна. Здесь можно встретить как одиночную чашку с изысканной ручкой или вазу, так и целый крушонный набор или изысканный сервиз для ликера в стиле ар деко. Особый колорит экспозиции галереи придают оригинальные предметы восточного интерьера: стулья в марокканском стиле, китайский фарфор, японские акварели и многие другие раритетные вещи. И на чем бы ни остановился наш взгляд — изысканной ли безделушке, дорогим мебельным гарнитурам или чайном сервизе — все может быть предметом достойного приобретения.

Выставочное пространство галереи решено в духе старой петербургской квартиры. Сводчатые потолки усмиряют романтическое настроение в залах, где домашний уют соседствует с роскошью светских салонов, где витают образы прошлых столетий.

Наталья ПОПОВА

Фото **Василия РАСПОПОВА**

антикварная галерея
«ГАРМОНИЯ»
101028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., 32
т. (812) 273 66 10,
т./ф. 273 58 63
petersburg.antique@rambler.ru

антикварная галерея
«СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»
101028, Санкт-Петербург,
Моховая ул., 26
т. (812) 273 32 76,
т./ф. 279 51 93
petersburg.antique@rambler.ru

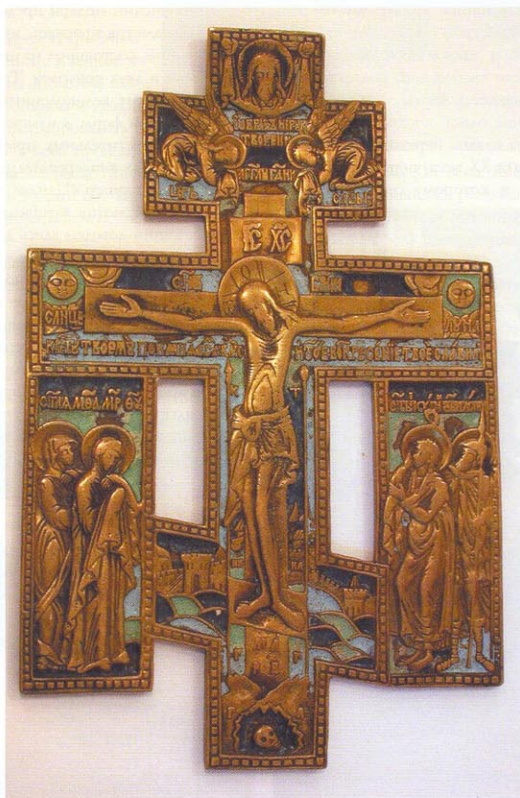


◆ СИМВОЛ ВЕРЫ ◆

Кресты: атрибуция и датировка

Как известно, любая коллекция предполагает некую концепцию, направление, тематику собирания вещей, изучение и систематизацию материала, благодаря чему она принципиально отличается от простого собирательства. Петербуржец Валерий Михайлович Ахунов — обладатель коллекции одного из видов сакральной пластики — христианских крестов.

Знак креста — едва ли не самый древний, таинственный, универсальный символ, который встречается, начиная с палеолита (2 млн. — 10 тыс. л. до н.э.). Вначале его изображение появилось на деревьях, камнях, костях животных. Во времена неолита (VIII — середина I тыс. до н.э.) крест встречается на керамике, монетах, на человеческом теле — в виде татуировки, на рельефах, фасадах и в планах зданий. Ареал бытования креста огромен — это все пять континентов, а символика — самая разнообразная. Установлено, что первоначальный смысл креста связан с дихотомической структурой сознания человека, с осознанием себя центром двух крестообразно пересекающихся линий, а также со структурированием пространства как центр и четыре стороны света. В дальнейшем крест приобретает священный смысл, символизируя божеств и высшие силы природы.



С приходом Новой эры христианский смысл вытесняет все иные значения креста. Его образ проходит долгий путь развития. В раннехристианский катакомбный период изображения креста заменяют прикровенные символы: якорь, рыба, монограммы Иисуса Христа. И лишь с IV века, когда в Римской империи христианство получает статус официальной религии, начинается развитие непосредственно образа самого креста. Этот эволюционный процесс частично можно наблюдать на материалах коллекции Ахунова, где представлены образцы мелкой сакральной пластики от XI до начала XXI века.

В.М.Ахунова всегда интересовал крест в самом широком аспекте — символическом, прикладном, функциональном, но кресты его коллекции — это прежде всего предметы

1. Крест хитовый. XIX век.
6,4х10,5 см.

христианского искусства. «Мы постоянно сталкиваемся... с многочисленными произведениями древнерусского декоративно-прикладного искусства, часто оценивая исключительно художественные достоинства памятников, забывая об их истинном предназначении — быть зримым воплощением библейских событий и церковной истории. Присущая всему русскому православию насыщенность образами и символами, так ярко воплощенная в памятниках архитектуры, монументальной и станковой живописи, нашла свое отражение и в памятниках церковного декоративно-прикладного искусства... В связи с этим необходимо помнить, что сложность и специфика восприятия древнерусского искусства вне зависимости от жанра и вида заключается прежде всего в глубоком понимании литургического характера каждого предмета... воспринимаемом верующим человеком настолько многозначно, что ни одно формальное определение или расшифровка конкретного знака-символа в иерархии религиозных взглядов не может быть полностью истолкована какой-либо категорией исследователей, относящих себя или к искусствоведам, или религиоведам, или богословам», — считает В.М.Ахунов.

Сегодня его коллекция насчитывает более трехсот предметов, преподнесенных ему в дар, приобретенных в антикварных лавках, привезенных из многочисленных поездок по миру. Они привлекают разнообразием форм, материалов, функций, оттенков цвета. Кресты выполнены из меди, бронзы, дерева, пластмассы, гипса, с применением самых разнообразных художественных техник — литья, эмали, черни, штамповки, резьбы по дереву, инкрустации перламутром, чеканки. Можно предположить, что предметы произошли из России, Греции, Индии, Китая, Палестины, Византии.

При исследовании любой коллекции первейшая задача — систематизация и атрибуция предметов. Здесь и возникают трудности: даже основываясь на иконографических признаках, базирясь на источниках других исследователей, вещи сложно точно датировать. Меднолитые кресты, которые составляют большую часть коллекции, зачастую были выполнены по ранним моделям путем изготовления новой формы или с использованием старой формы несколько веков спустя. Исследование затрудняет и то, что неизвестно место археологической находки креста, установить имя автора тоже не представляется возможным. Тем не менее проведенная работа принесла свои результаты.

Кресты коллекции делятся на три группы:

1. Нагрудные — тельники, наперсные и наградные.
2. Напрестольные и кютные.
3. Сувенирные и самодельные.

Первая группа, чрезвычайно насыщенная видами, насчитывает более 20 предметов. Вероятно, крест с рельефными изображениями Христа с четырьмя евангелистами носили на теле (илл. 1). Крест нательный, или тельник, — это принадлежность каждого верующего человека с момента крещения до ухода в мир иной. Он обозначает соединение человека с христианской церковью и является защитой его от всяких невзгод. Нательный крест коллекции — это крест медный, литой, четырехконечный, с расширяющимися прямоугольными



2. Наперсный крест. XVIII в. 11,1х8,0 см.

окончаниями, с прямоугольным средокрестием, петлей, размером 6,0х3,7 см, односторонний. В центре — рельефное изображение распятого Спасителя в нимбе и коллобии. На концах бабок — поясные изображения святых. Все лики стертые. Аналог крестов из собраний белградского и венгерского музеев, вероятно, опиленная створка энколпиона так называемого «сирийского» типа, что были распространены в Подунавье и на Балканах, являвшимися византийскими провинциями. Крест может быть датирован X—XI веками.

Особо стоит выделить створку энколпиона с изображением Богоматери Оранта (илл. 2). Энколпион (ἐγκόπιον) — слово греческое и означает «носимый на груди». Это один из видов наперсных крестов, состоящих из двух створок, с вложением внутрь частицы святых мощей. Подобного рода кресты носили поверх одежды духовенство или князья и знать, они были семейной реликвией. Крест — медный, литой, четырехконечный, с прямоугольными окончаниями, прямоугольным средокрестием, с петлями (наверху одна сломана), размер 5,5х3,5 см. В центре — рельефное изображение Богоматери в мафории. Аналог крестов из собраний белградского и венгерского музеев, а также частного московского собрания. Крест, как и предыдущий, выполнен по образцу провинциального византийского энколпиона

и может быть отнесен к X—XI векам. С предыдущим крестом они составляют две створки энколпиона одного типа, но с разными иконографическими изводами. Встречается вариант Богоматери Оранта с четырьмя святыми на окончаниях креста.

Типичный пример древнерусского энколпиона первой половины XIII века — крест наперсный, медный, литой, четвероконечный, окончания — в виде медальонов с круглыми «слезками», средокрестие — прямоугольное, с неподвижной петлей, размер 6,2x5,3 см, односторонний (илл. 3). По всему краю креста идет рельефный бортик. В центре — рельефное изображение распятого Спасителя в крещатом нимбе, на концах вертикальной бабки — поясные фигуры архангелов, на концах горизонтальной — поясные изображения святых в нимбах. Все лики стерты. Крест — аналог створки энколпиона собрания графа Уварова. Вероятно, и этот крест был переделан из створки энколпиона.

Интересный экземпляр — нательный крест медный, литой, с голубыми эмальями (илл. 4), четырехконечный, с прямоугольными окончаниями, прямоугольным средокрестием, неподвижной петлей, 6,2x4,3 см, двусторонний, по краю креста с обеих сторон — рельефная рамка. На лицевой стороне, в центре — восьмиконечный крест, по бокам креста — копьё и трость, надпись НИКА. В нижней части вертикальной бабки креста — гора Голгофа с черепом Адама. В верхней части вертикальной бабки креста — ЦРЬ СЛАВЫ. На концах горизонтальной бабки креста — ИС ХС; КРЕСТ ХРАМ; КРЕСТ БОЖИИ. На оборотной стороне — текст молитвы. Этот крест знаменателен тем, что именно он положил начало данной коллекции.

В XVII веке появляются кресты так называемого «символического типа», где, как пишет Ю.А.Федоров

в книге «Образ креста. История и символика православных нагрудных крестов» (СПб, 2000), «иконографию на кресте заменяли символические изображения и надписи, выполняющие... задачу по раскрытию догматов церкви». На обороте креста использовались тексты молитв и словословий кресту. Данный крест можно отнести к этому типу. Его аналог — крест с городища Воронич, кресты из литейной мастерской села Красное, крест из частной московской коллекции. В типологии Э.П.Винокуровой такой крест обозначен как тип I, подтип I, вариант 6. Датировать крест коллекции можно XVII—XIX веками, причем более вероятно вторая дата, так как «...кресты с массивным ушком-бусиной, с широким буртом, иногда залитые финифтью, относятся к позднему времени, скорей всего, к XIX веку».

Удивительно красив наперсный крест, медный, литой, с голубыми и зелеными эмальями (илл. 5), четырехконечный, с трехлопастными криновидными окончаниями, прямоугольным средокрестием, неподвижным оголовием, 11,1x8,0 см (с оголовием 12,8x8,0 см), односторонний. В центре изображен распятый Спаситель на восьмиконечном кресте в крещатом нимбе с буквами О ѿ Н. Сбоку от Спасителя — надпись: ЦРЬ СЛАВЫ, ниже — град Иерусалим и гора Голгофа с черепом Адама, неразборчивая подпись. В нижнем окончании вертикальной бабки креста — сюжет на тему разделения воинами риз Христа, по бокам — кресты в круге и надпись: РАЗДЕЛИША РИЗЫ... Далее неразборчиво. В верхнем окончании — Ветхозаветная Троица, внизу — надпись: ИСЬ ХСЬ, наверху надпись неразборчива. В окончаниях горизонтальной бабки креста — предстоящие две Марии и Иоанн Богослов с Лонгином Сотником, надписи неразборчивы. На неподвижном оголовии



3. Нательный крест. XVII—XIX вв. 6,2x4,3 см.

4. Нательный крест. Первая пол. XVIII в. 6,2x5,3 см.

5. Нательный крест. X—XI вв. 6,0x3,7 см.

— Спас Нерукотворный. Крест — аналог крестов из собрания графа Уварова, Санкт-Петербургской духовной академии и частной московской коллекции. Такие кресты датируются XVII веком.

Отдельную подгруппу первой группы коллекции составляют кресты наградные: крест за Севастопольскую битву, офицерский крест за переход через Дунай, а также Георгиевский крест.

Вторая группа — напрестольные и киотные кресты — представлены значительным количеством предметов, из которых мы рассмотрим только три. В коллекции В.М.Ахунова есть несколько удивительных экземпляров старообрядческого лития с эмальями. «Поморские» литые культовые предметы — это особая страница истории русского скульптурного рельефа и прикладного искусства. Вместе с тем этот феномен искусства связан с общим ходом русской истории и внутрицерковных процессов. В результате церковного раскола XVII века поборники старообрядчества вынуждены были бежать на Север, основывали там скиты и общежительства. Самым знаменитым из них было Выго-Лексинское беспоповское общежительство. Позднее старообрядческие общины возникли в Москве — Федосеевское и Филипповское беспоповские согласия, в подмосковном селе Гуслицы — поповское согласие, в Нижнем Новгороде, Саратове, Омске, Томске, Кургане, в селе Красное Костромской области, а также на Урале и в Прибалтике.

В каждом из этих религиозных и художественных центров были свои особенности медного лития. К тому же литые и развивались в особых условиях. «Полиэтика Петра I, ставившая своей целью практическое использование цветного и драгоценного металла для государственных нужд, поставила вне закона этот вид прикладного искусства.» В послепетровское время противоречившие официальным церковным канонам старообрядческие изделия изымались и переплавлялись на церковные нужды, то есть медное художественное производство существовало нелегально.

При атрибуции литого с эмальями креста (илл. 6) по характерным признакам можно предположить место и время его изготовления. Крест этот — восьмиконечный, с прямоугольными окончаниями, прямоугольным средокрестием, размером 27,0х13,5 см — относится к напрестольным, он — двусторонний, с рельефной рамкой, со штриховкой по краю всего креста с обеих сторон. На лицевой стороне, в центре, — рельефное изображение распятого на восьмиконечном кресте Спасителя в крещатом нимбе с монограммами О, Ѡ, Н, с



6. Эноколлон. X—XI вв. 5,5х3,5 см.

повязкой на чреслах, наверху — титло с монограммой ИН ЦИ, выше — ЦРЬ СЛВЫ. В нижнем окончании вертикальной балки креста — град Иерусалим с горой Голгофой, Г Г, М А Р Б и главой Адама, Г А. По бокам от Спасителя — копьё и трость, К Т, надпись НИКА. В верхней части вертикальной балки креста — летящие ангелы в нимбах, СТЫИ АГЛАИ ГДНИ, Дух Святой в виде голубя и Господь Саваоф в нимбе с державой, монограмма ГДЪ САВАОФЪ. В горизонтальной балке креста — солнце, надпись САНЦЕ и луна, надпись ЛУНА, монограмма ІС ХС, СНЪ БЖІИ, молитва КРТУ ТВОЕМУ ПОКЛАНАЕМС ВАКО ІСТОЕ ВСКРСЕНИЕ ТВОЕ САВИМ.

На оборотной стороне — молитва: КРТЬ ХРАНИТЕЛЬ ВСЕЙ ВСЕЛЕННЬИ: КРТЬ КРАСОТА: ЦРКОВНАЯ: КРТЬ: ЦРЕМЪ: ДЕРЖАВА: КРТЬ: ВЕРНЫМ: ОУТВЕРЖЕНИЕ: КРТЬ: АГЛОМ: САВА: КРТЬ: БЕСОМЪ: ІАЗВА: РЕЧЕ: ГДЪ: АЗЖЕ: ТЕРПІА: ѠДІАХЪ: ПОКАЯНИЕ: ВАШЕГО: ІѠБРАЧЕНИЯ: КОМНЕ: ѠЗОЛЬ: ВАШИХЪ: ЗАНЕ: ПРЖДЕ: МОЕГО:

СУДА: МНОГЪ: ПОКАЗАХЪ: ВАМ: ПУТЬ: КОСПАСЕНІЮ: ІѠБРАЗЪ: ДАХЪ: ВАМ: СОБОЮ: МИЛУЯ: ВАСЪ: ДОБРЕ: ВАСЪ: РАДИ: ВПЛОТЬ: ѠБЛЕКОХСА: ВАСЪ: РАДИ: РОЖДАХСА: ВАС: РАДИ: АЛЧЕНЪ: БЫХЪ: ЖЕЛАГА: ВАШЕГО: СПАСЕНИЯ: ВАСЪ: РАДИ: СВЯЗАНЪ: БЫХЪ: ѠБЕЗЪКОННИКЪ: ВАС: РАДИ: ПОРУГАНЪ: БЫХЪ: ВАС: РАДИ: ЗАПЛЕВАН: БЫХЪ.

Этот крест очень похож на изделия Выгорецкой поморской общины, изготовлявшиеся в XVIII — первой половине XIX века. Известно, что после разорения в 1853 году производство культовых литых изделий продолжилось в Москве и опиралось на северные образцы. Поэтому кресты с такими характерными признаками могли быть сделаны и в Москве — в Федосеевской и Филипповской беспоповских общинах в XIX веке. Похожие кресты есть в собрании ЦМИАра, ГМИРиА, упоминаются в публикации О.С.Куколевской, посвященной промыслам в селе Красное Костромской губернии XIX — начала XX века. Однако известно, что для поморских напрестольных крестов характерна монограмма на титле ІС ХС, а не ИНЦИ, противоречащая концепции данной ветви беспоповского старообрядчества. Еще одна характерная особенность — изображение в верхнем окончании Спаса Нерукотворного, а не Саваофа. Судя по этим признакам, крест не является поморским. Он принадлежит к изделиям поповских старообрядческих мастерских, вероятно, подмосковных Гуслицких, и может быть датирован XIX веком.



7. Крест-икона «Патриаршее распятие».
XIX в. 22x14 см.

Очень красив киотный крест, медный, литой, с эмалью (илл. 7). Он — восьмиконечный, с прямоугольными окончатиями, прямоугольным средокрестием и прямоугольными клеймами по бокам, размер его 16,4x10,5 см (16,4x11,0 см по окончанию клейм), он односторонний, по краю креста — рельефная рамка со штриховкой. В центре — изображение распятого на восьмиконечном кресте Спасителя в крещатом нимбе с монограммами О, ω, Н, в титле — ІС ХС, выше — ЦРЬ СЛВЫ. В нижнем окончатии вертикальной балки креста — изображение горы Голгофы и черепа Адама, монограммы МАРБ, ГГ, ГА. По бокам креста — копы и трость, рядом — надпись: НИКА. В верхнем окончатии вертикальной балки креста — летящие ангелы в нимбах, надпись: АГГЛИ ГДНИ и Спас Нерукотворенный на убресе в нимбе, надпись: ІС ХС, ОБРАЗ НЕРУКОТВОРЕННЫЙ. На горизонтальной балке креста — солнце и луна, надпись: СЛНЦЕ и ЛУНА, СНЪ БЖІЙ и мо-

литва: КРЕСТУ ТВОЕМУ ПОКЛАНЯЕМСА ВДЫКО И СТОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ ТВОЕ СЛАВИМ. По бокам креста, в прямоугольных клеймах, предстоящие в нимбах Марфа и Мария с надписями: СТАЯ МАРФА МРӨУ, Иоанн Богослов с Лонгином Сотником и надписями: СТЫИ ЮАН С АОГИН. Такие кресты получили в народе название «кресты с полотенцами», по размеру они относятся к малым киотным. Аналогичные кресты есть в собрании ЦМИАРА и ГМИРиА. Его отличие от предыдущего креста в том, что он относится к «поморскому» типу и может быть датирован XIX веком.

Нельзя не сказать еще об одном удивительном кресте (илл. 8) — медном, литом, с эмалью, сложной формы, в основе представляющем восьмиконечный крест с многочисленными клеймами. Размер его 22,0x14,0 см, крест односторонний, по его краю и всех клейм — рельефная рамка. На лицевой стороне, в центре, — изображение распятого на восьмиконечном кресте Спасителя в крещатом нимбе с монограммами О, ω, Н, с повязкой на чреслах, на титле — монограмма ІС ХС / СНЪ БЖІЙ. Сбоку от Спасителя — копы и процветшая трость, монограммы К Т. В нижнем окончатии вертикальной балки креста — град Иерусалим с горой Голгофой, Г Г и главой Адама, М Л Р Б. В верхней части вертикальной балки креста — летящие ангелы в нимбах, АГГЛИ ГДНИ, ниже — ЦРЬ СЛВЫ и Спас Нерукотворенный на убресе в крещатом нимбе, ОБРАЗ НЕРУКОТВОРЕННИИ, ІС ХС. В горизонтальной балке креста — солнце и луна, монограмма СНЪ БЖІЙ, молитва: КРТУ ТВОЕМУ ПОКЛАНЯЕМСА ВАКО ИСТОЕ ВОСКРЕСЕНИЕ ТВОЕ САВИМ.

По бокам от креста, в прямоугольных клеймах,



8. Напрестольный крест. XIX в. 27x13,5 см.

199034, Санкт-Петербург
6-я линия В.О., 23
Тел. (812) 323 7361

предстоящие две Марии, Иоанн Богослов и Лонгин Сотник, в двух квадратных клеймах, вписанных в круг, — Ветхозаветная Троица и Богоматерь Знамение с монограммами IC XC MP. Внизу — прямоугольные клейма **Успение Богоматери**, надпись сверху стерта, и **Богоявление**, надпись: БОГОЯВЛЕНИЕ ГАД НШЕГО. Над горизонтальной балкой основного креста — Сошествие во ад, надпись сверху полустерта, и — **Вход Господень в Иерусалим**. Наверху, в центре, в клейме с килевидным завершением, — Собор Богоматери, надпись сверху полустерта, а по бокам, в прямоугольных клеймах, — поясные изображения Богоматери с Младенцем, монограммы MP AX, IC XC и Иоанн Предтеча, монограммы — ITЬ Ю ИНН ПРТЧ. Сверху, в завершении этой сложной композиции, — четыре клейма с различными изображениями Богоматери с Младенцем, с монограммами, центральное пятое клеймо обломано.

Такого рода кресты относятся к типу крест-икона «Патриаршее Распятие» (Илл. 7). В данном случае — это малое «Патриаршее Распятие», поскольку праздничных клейм — только пять. В большом «Патриаршем Распятии» праздников двенадцать и более. Такие сложные композиции создавались соединением различных клейм створчатых складней, иконок, образков и отлитием их в одной форме. Подобное комбинирование давало бесконечное число вариантов изделий, отсюда появление оригинальных, нетипичных крестов, к которым относится и наш крест. Судя по монограммам IC XC / СНЪ БЖИЙ, изображению над Распятием Спаса Нерукотворенного, он тоже принадлежит к изделиям беспоповского толка, но судить окончательно о месте и времени создания креста невозможно. Остановимся на формулировке — крест «поморского типа» XIX века.

К третьей группе коллекции относятся кресты **сувенирные** и предположительно **самодельные**. Среди них — выносной, процессионный деревянный крест, который В.М.Ахунов привез из Хургады, а также египетский сувенирный крест типа «анх», приобретенный им в 1998 году в Луксоре (Египет), крест самодельный с предметами для причастия. Эти вещи — своего рода проявления национального колорита, предметы личного христианского благочестия, а также самобытные вещи, несущие отпечаток личности мастера.

Как и любого рода коллекционирование, собирание предметов христианской пластики сопряжено с некоторым риском приобретения подделки. Только очень опытный специалист в этой области может определить с первого взгляда, не изготовлена ли вещь сегодня и не использовались ли методы «состаривания» предмета, как то коррозия или патина. Еще в середине XIX века существовали мастерские, подстаривавшие вещи. Нужно иметь сведения о подобных мастерских. Даже данные спектрального анализа зачастую не могут определить время и место изготовления предмета, так как вполне может быть подобран состав сплава, аналогичный древнему. В таких случаях специалисты советуют выяснить, где раньше находилась вещь, кто владел ею до поступления в продажу.

Дарья АНТИПИНА

Иллюстрации предоставлены автором.



Фигурка Гарднера
Конец XIX века, h = 30 см.



С. Платонов
«Весенний пейзаж»
Конец XIX —
начало XX века
Х., м., 53x26 см.
Экспертиза ГРМ



Часы каминные
«Наполеон в сражении на Аркольском мосту». Мегь, бронза
Середина XIX века
69x42 см.



А. Гурв. «Зимний пейзаж». 1898 г., х., м., 35x48 см. Экспертиза ГРМ

◆ БЫЛОЕ ◆

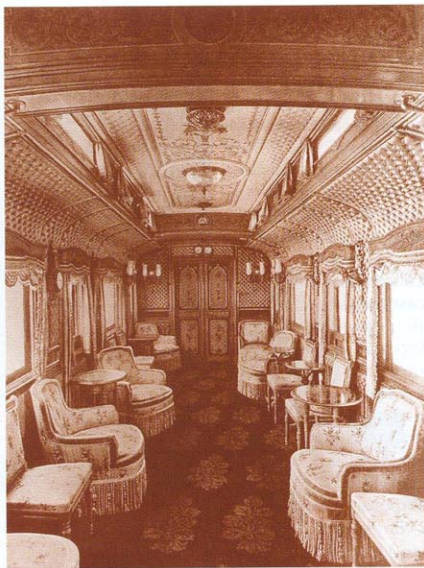
«Вагончик тронется, перрон останется...»

История императорских поездов в России, как и отечественных железных дорог, начала свой отсчет в Петербурге официальным открытием первой в стране Царскосельской железной дороги, соединившей Санкт-Петербург с Царским Селом и Павловском 30 октября (по старому стилю) 1837 года.

Поезд, состоявший из 8 вагонов, в которых находились император Николай I, министры, члены Государственного Совета и дипломаты, проследовал от Санкт-Петербурга до Царского Села, потратив на это 35 минут. Николай I сидел в своем экипаже, поставленном на открытую платформу. Этот поезд изображен на раскрашенной гравюре, которую широко растиражировали на открытках.

Но это еще не был императорский поезд в точном смысле этого слова, хотя император Николай I и открывал в нем движение по железной дороге. Первым императорским поездом стал состав, построенный к открытию движения по Петербурго-Московской железной дороге на Александровском механическом заводе в Санкт-Петербурге (другое название этого самого первого железнодорожного предприятия в России — Главные мастерские Петербурго-Московской, а впоследствии Николаевской железной дороги). Официальное открытие сквозного движения состоялось 1 ноября (по старому стилю) 1851 года. Но императорский поезд начал движение по дороге гораздо раньше.

В 4 часа утра 18 августа (по старому стилю) 1851 года император Николай I отправился в этом поезде из Петербурга в Москву на празднование 25-летия своего коронавания.



Императорский поезд для поездок за границу. Салон.

Поезд состоял из следующих вагонов: собственно императорского вагона (их было построено два, практически одинаковых), свитского, служебного, двух кухонных. Императорский вагон выделялся среди прочих как размерами, так и внутренней отделкой. Его длина составляла 25,247 метра, и покоился он на двух четырехосных тележках, что было крайне необычно для начала XX века, когда в железнодорожную практику только стали входить пассажирские вагоны длиной 20 метров, покоившиеся на двух двухосных тележках. Снаружи вагон был окрашен в голубой цвет. Расположенные с обеих сторон десять окон были увенчаны позолоченными двуглавыми орлами.

Внутри вагона потолок обтянули белым атласом, стены обили стеганным штофом, мебель покрыли малиновым штофом, двери были мозаичной работы. Для обивки стен и мебели пригласили декоратора из Лиона. На столах стояли часы-канделабры из бронзы и севрского фарфора. Свежий воздух доставляли бронзовые вентиляционные трубы с флюгерами и орлами наверху. Нагревательные трубы были замаскированы бронзовыми решетками, которые служили одновременно убранством вагона и не отнимали места.

Впоследствии в этот поезд добавили еще несколько вагонов различного назначения. В процессе эксплуата-

ции некоторые вагоны перестраивали, улучшали их внутреннее убранство и устройство. До 17 октября (по старому стилю) 1888 года, когда произошло известное крушение у станции Борки Курско-Харьково-Азовской железной дороги, в этом поезде Николаевской железной дороги, состоявшем из 10 основных и 3 запасных вагонов, путешествовали по железным дорогам России императоры Николай I, Александр II, Александр III и члены их фамилий.

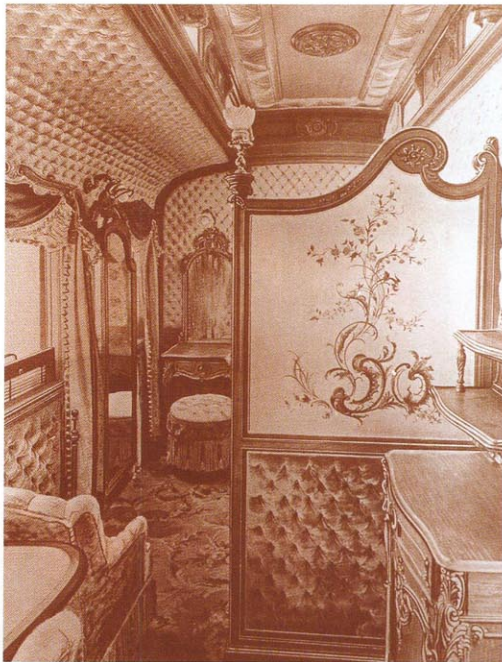
Соединение императорских резиденций в Гатчине, Петергофе, Царском Селе, Павловске с Петербургом железными дорогами способствовало тому, что практически каждая из них (а это были отдельные акционерные общества) имела свой поезд для августейших особ.

Для проезда по заграничным европейским железным дорогам с более узкой колеи, чем у российских, был поезд, составленный из трехосных вагонов, часть которых Министерство путей сообщения приобрело во Франции в начале 70-х годов XIX века.

После крушения императорского поезда в 1888 году проверили состояние всех вагонов императорского парка, в результате чего приняли решение о постройке двух новых поездов: одного — для путешествий по России, другого — для заграничных поездок. Александр III, отклонив предложения иностранных заводов взять на себя их постройку, повелел отдать этот заказ Александровскому механическому заводу Николаевской железной дороги. Поезд для путешествий внутри империи из 10 четырехосных вагонов был построен в 1894—1897 годах.

Заграничный поезд изначально предполагалось строить в Главных мастерских Петербурго-Варшавской железной дороги (в Петербурге). Но через некоторое время решили строить его за границей. Были рассмотрены четыре проекта, представленные иностранными заводами. В одном из них — французской фирмы «Ла Бюир» в Лионе — декоративную часть внутреннего убранства поезда проектировала одна из лучших парижских мебельных фабрик того времени — фирма «Кригер». Ее продукция отличалась чрезвычайным изяществом и роскошью. Однако комиссия, которая рассматривала все эти проекты, заметила, что мозаичные украшения из слоновой кости и черного дерева вряд ли соответствуют характеру внутренней отделки вагонов и нецелесообразны для вагонов поезда, подверженного на ходу тряске и значительным перепадам температуры. Также было высказано мнение о нежелательности передавать постройку императорского поезда иностранным заводам. В итоге решили строить императорский заграничный поезд на Александровском заводе Николаевской дороги, на что и было получено одобрение императора Александра III. Заграничный поезд из 11 четырехосных вагонов был построен в 1891—1894 годах.

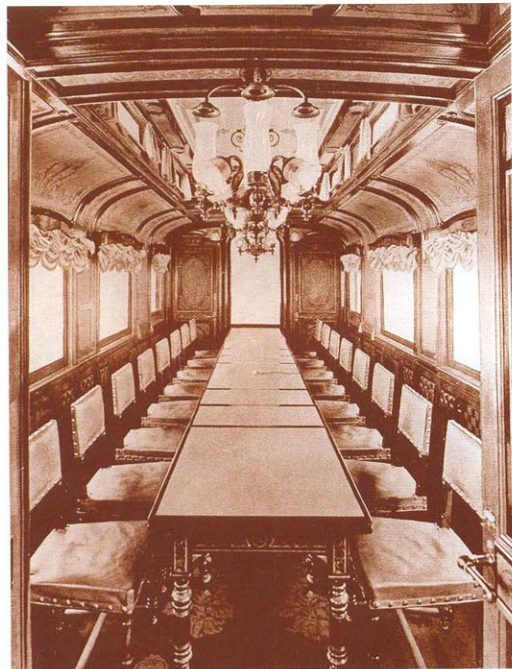
В нем были вагоны: опочивальня, салон-столовая, великокняжеские — мужской и дамский; свитский — для свиты; административный — для администрации поезда и представителей железной дороги, по которой следовал поезд; вагон-кухня; вагон 2-го класса — для дворцовой прислуги; служебный — для технической



Императорский поезд для поездок за границу. Опочивальня.



Императорский поезд для поездок за границу. Опочивальня императрицы.



Императорский поезд для поездок за границу. Столовая.



Императорская комната на Варшавском вокзале.

бригады поезда; два багажных вагона, в одном из которых была электрическая станция с паровым котлом.

Снаружи все вагоны выкрасили в темно-синий цвет. Нижняя часть их кузова до линии подоконников по своему периметру имела проведенную золотом кайму, которая в углах на концах вагона оканчивалась изящным рисунком. Такой же золотой линией были украшены оконные наличники и штабики, прикрывавшие швы филеночного железа выше оконных карнизов. Для покраски использовали лаки и краски извест-

ной английской фирмы «Gobles & Noar». На высоте верхней части окон были установлены позолоченные бронзовые чеканной работы двуглавые орлы. Эти орлы, а также позолоченные бронзовые головки входных поручней были единственными наружными бронзовыми украшениями всех вагонов.

Тележки вагонов были выкрашены в черный цвет с проведением золотой цировки (тонкой линии) по основным линиям контура рамы и ее частей.

Их Императорские Величества занимали вагон-опочивальню, состоявшую из двух кабинетов, каждый с уборной. По концам вагона располагались помещения: одно — для камердинера императора и одно — для камерфрау императрицы. Со стороны одного тамбура было гардеробное отделение, со стороны другого — помещение для котла отопления.

Стены кабинета Его Величества были отделаны кожей темно-фиолетового цвета. Деревянная обкладка стен, оконных карнизов, стенок светового фонаря, наличников и дверей сделаны из красного бука — Александр III предпочитал светлые породы дерева. Потолок в световом фонаре вагона был покрыт шелковой материей, соответствовавшей цвету дерева обкладки. На окнах висели бархатные занавеси с бахромой цвета кожи стен и шелковые светлые шторы. На полу — светло-розовый бархатный ковер с цветами.

Мебель того же красного бука с резьбой, обитая кожей стен, состояла из большого дивана со съемным тюфяком, письменного стола, кресла и мягких табуретов, откидного столика перед диваном. Были предусмотрены два портфеля и корзина для бумаг. На стенах располагались бра электрического освещения и приборы для свечей, щит с градусником, часами и барометром, рукоять тормозного крана — для быстрой остановки поезда и некоторые другие детали. Все из позолоченной бронзы.

Стены кабинета императрицы обили голубой шелковой материей при обкладке из лимонного (сатинового) дерева. Мебель состояла из кровати-гамака, обтянутой материей стен, письменного стола, стула к нему, мягкого кресла и пуфа, туалетного стола с зеркалом, тройного складного трюмо, книжного шкафа с этажеркой, портфеля для бумаг и ширмы у кровати со стороны двери из коридора. Нижнюю часть двери то-



же обилие такой материей, верхняя же представляла собой рамку с натянутым в ней куском светлой шелковой материи, вышитой разноцветными шелками гладью по орнаменту художественного рисунка.

Всю внутреннюю отделку выполнила фирма «Г.Г.Бюхттер». Стоимость работ составила 32 583 рубля.

Стены салона-столовой покрывала шелковая ткань оранжево-розоватого цвета. Потолок светового фонаря был обит светло-сиреневой материей. Отделка — из красного бука. На полу — ковер розоватого оттенка с цветами. На стенах были установлены часы, барометр, приборы для свечного освещения, порт-букеты, в потолке — электрические фонари. Бронза — золоченая. Мебель: диваны, стулья и кушетки — мягкие, обитые светло-розовой материей с букетами цветов по ней и обложенные по контурам темно-зеленым бархатом.

Стены столовой обилие свиной кожей с выжиганием и резьбой по художественному рисунку, панель — шагреновой кожей. Стулья тоже обилие кожей. Обеденный стол состоял из трех отдельных столов с откидными клапанами каждый, отделка — из кавказского ореха. Потолок светового фонаря покрывала светлая материя. Столовую освещали три люстры с приборами свечного и электрического освещения. Вся мебель салона и столовой, двери, оконные карнизы богато украшены инкрустацией из различных пород деревьев: амаринного, клена «птичий глаз», грушевого и др. Современники отмечали, что инкрустация дверных щитов и верхних крышек переносных столов была выполнена столь безукоризненно, что изображаемые цветы и фрукты производили впечатление художественно исполненных акварельных рисунков.

Всю внутреннюю отделку этого вагона выполнила фирма Н.Ф.Свиридова. Стоимость работ составила 58 000 рублей.

К 1917 году железные дороги России располагали самым большим в мире парком императорских поездов, как устаревших на тот момент конструкций, так и самых новейших, которые считались образцом вагоностроения в России того периода. Практически это были дворцы на колесах, особенно поезда последней постройки (1891—1905 годов), в которых были воплощены последние достижения инженерной мысли того времени. Например, в одном из них установили электрический озонатор — новинка технической мысли того времени, ныне, к сожалению, почти полностью забытая. Позже эту идею признали весьма целесообразной и установили еще прибор для озонирования воды.

К сожалению, время не сохранило ни одного вагона из этих поездов. Все оказалось уничтоженным. Как уже упоминалось, история императорских поездов закончилась в революционном 1917 году. Спустя некоторое время они трансформировались в иной тип — так называемые спешпоезда, которые предназначались для новых руководителей нового государства. Но это уже другая история.

Отдельного разговора заслуживают императорские покои или комнаты на вокзалах, которыми пользовались августейшие путешественники во время своих поездок по железным дорогам. Но они тоже не сохранились. Однако в Петербурге, у Витебского вокзала, до наших дней «дожило» здание «станции императорских поездов». Но и в нем не сохранился ни один интерьер, а последние детали внутреннего убранства были уничтожены во время так называемой реконструкции здания в конце 1990-х годов. Каких-либо материалов об императорских комнатах, а тем более об их внутреннем убранстве, нет. Поэтому настоящей сенсацией стало обнаружение на Варшавском вокзале в Петербурге императорской комнаты — одной из первых по времени создания в ряду подобных интерьеров. Но, увы, в конце концов, и эта комната оказалась уничтоженной в 2003 году. Мне удалось сохранить большую часть деревянной отделки, которая стала частью коллекции.

Сергей КИСЕЛЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.

антикварный магазин КОЛЛЕКЦИОНЕР - М

Санкт-Петербург, Лиговский пр., 47

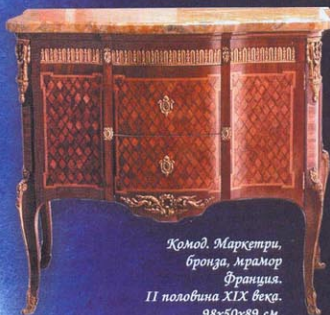
Тел.: (812) 277 10 26, 277 41 51

<http://www.collect-m.spb.ru>

e-mail: zakaz@collect-m.spb.ru



С.М. Жигунев. «Чашепитие».
Х. м. 160х110 см. 1930-е годы.



Колл. Маркетри,
бронза, мрамор
Франция.
II половина XIX века.
98х50х89 см.



Ладья. Хрусталь,
гранение, серебро 84°
IV Яртель. Ях. XX века
Россия. 40х25х29 см.

Александра Шнейдер. Верность цветам и добродетели

*«И ветерком из царства юга
дыханье роз принесено...» —
эти строки относятся
к декоративному панно
«Цветы в Ливадии».*

На огромном живописном панно — белая балюстрада, увитая розами. Гирлянды цветов устремляются вверх и ниспадают душистой волной. Над розовым морем цветов — сияющее ливадийское небо. Эта крупноформатная работа длиной более четырех метров написана Александрой Шнейдер — ярким представителем творческой интеллигенции Серебряного века. Панно называется «Цветы в Ливадии». Возможно, оно создавалось по заказу императорской семьи для Ливадийского дворца.

Панно чудом сохранилось в частном собрании И.Е.Голубцова, бывшего ученика художницы. Созданное еще до октябрьского переворота, оно пережило вместе с городом на Неве блокаду и сохранило красоту чудесного уголка природы такой, какой ее увидела художница. Александра Шнейдер много путешествовала и написала немало прелестных акварелей с видами природы Англии, Италии, острова Капри. Но любимым местом она считала Крым. Ливадия, Харакс, Орианда, Массандра представлялись ей вечнозеленым краем, наполненным ароматом цветущих роз. Свои наиболее удачные произведения А.П.Шнейдер надеяла поэтическими строками.

«И ветерком из царства юга дыханье роз принесено...» — эти стихи в каталоге выставки 1916 года относятся к декоративному панно «Юг». Сохранившаяся на оборотной стороне холста бирка свидетельствует об этом. Вероятнее всего, так ранее называлось панно «Цветы в Ливадии». Эта работа запечатлена на фотографии того времени в мастерской художницы.

По воспоминаниям И.Е.Голубцова, несколько десятилетий хранившего панно в своем доме, сестры Александра и Варвара Шнейдер перед отъездом из Ленинграда в 1928 году продали панно некоему Колбасову. «Бедные же сестры Шнейдер, — пишет он, — по совершенно ясным причинам в конце 20-х годов были репрессированы и выселены из Петербурга куда-то в Сибирь. Перед вынужденным отъездом они приходили... в дом купца Колбасова и просили купить их картины. Некоторые Колбасовы купили. Другие были оставлены им на хранение. За них они должны были выслать деньги сестрам Шнейдер, когда те сообщат им свой сибирский адрес, но мы не получили ни од-



ного письма. Вероятно, сестры погибли довольно быстро в сибирских условиях». По одним сведениям сестры отправлены были в Сибирь, по другим — их последним пристанищем в 1930-х годах стал Саратов.

В истории отечественного изобразительного искусства натюрморту как жанру отведена далеко не ведущая роль.

Короток список русских художников, посвятивших



Мастерская А.П.Шнейдер.
На стене — картина «Цветы в Ливадии».
Журнал «Столица и усадьба». 1917 г.

свою творческую судьбу написанию «мертвой натуры». Тем важнее возродить из небытия забытые имена живописцев и рисовальщиков флоральных сюжетов.

Сейчас произведения А.П.Шнейдер редко встречаются на антикварном рынке России. Однако столетие назад они украшали и собрания рядовых любителей искусства, и элитные коллекции, например княгини М.К.Тенишевой или императора Николая II. Современники художницы

ривая акварели А.П.Шнейдер из коллекции Русского музея, замечаешь, насколько одухотворенными выглядят даже ее ранние натюрморты, созданные в начале 1890-х годов. Вот крупный план раскрытой книги с голубой лентой. Мажорную тональность всей композиции задает изысканно «брошенная» вдоль верхнего горизонтального края ветка с розовыми цветами. На другом листе — плетеный короб, наполненный вишнями. Горка сочных ягод на зеленой



легко узнавали ее акварельные и живописные композиции, появившиеся в 1890 — 1910-х годах на выставках Императорского Общества поощрения художеств, Общества акварелистов, I Дамского художественного кружка и других.

«Снова талантливая художница устроила нам «праздник для глаз» — так начинается статья литератора Ф.Д.Батюшкова, посвященная персональной выставке А.П.Шнейдер в Петрограде в 1916 году. Эта этапная выставка раскрывала все грани таланта мастера. Столичную публику поражаало многообразие и количество представленных произведений. Свыше двухсот тридцати работ, «больших, маленьких и совсем крохотных, не больше дамской брошки», воспевают красоту цветущей флоры. Пионы, ирисы, маки, незабудки, лилии, сирень, колокольчики... и бесконечные розы. «Есть большая правда рисунка в различных очертаниях цветов, художница, видимо, сроднилась с ними, как бы с живыми существами, и индивидуализирует их облик, словно портреты с живых лиц. Ее рисунки надо видеть — их рассказать нельзя». Действительно, рассмат-

А.П.Шнейдер. «Цветы в Ливадии». Начало XX в.
Холст, масло. 137,5x425,5.



А.П.Шнейдер. «Розы».
Журнал «Столица и усадьба». 1917 г.

листве, освещаемая бликами света. Несколько вишен изящно свисают через край открытой крышки. Скучноватый сюжет следующей акварели с видом здания превращается на дальнем плане превращается в своеобразную праздничную открытку благодаря изображению пышного букета цветов на всю высоту листа слева и орнаментально сплетенной из стеблей римской цифры «X» в правом нижнем углу.

Артистизм исполнения и мастерство Александра Шнейдер приобрела в Рисовальной школе Императорского Общества поощрения художеств под руководством Я.Ф.Ционглинского, преподававшего там с 1886 года, затем — в известных парижских мастерских. Высокий художественный уровень ее работ позволял достойно участвовать в Салоне французской столицы, на международных выставках в Мюнхене и Риме. Поднимаясь по ступеням профессиональной карьеры, она всегда чувствовала поддержку и помощь



А.П. Шнейдер. «Корзина с вишнями». 1892 г.
Акварель. 48x60 см. ГРМ.

близкого человека — старшей сестры Варвары Петровны, фрейлины императрицы Александры Федоровны.

В.П.Шнейдер тоже занималась акварельной живописью, но главным ее призванием была организаторская и педагогическая деятельность. Она стала основателем и почитателем открывшейся в 1911 году в Петербурге Школы народного искусства императрицы Александры Федоровны. Сестры Шнейдер давали уроки живописи супруге последнего российского императора и их детям, принимали самое активное участие в работе школы, вели уроки, занимались благотворительностью, не имея особого материального достатка.

С 2003 года восстановлению изначального здания Школы народного искусства с адресом «Набережная канала Грибоедова, дом 2 «А» покровительствует супруга президента России А.Л.Путина.

Благодаря усилиям сестер Шнейдер в 1914 году в Луге открылся филиал Школы с названием «Светелка». Там в годы Первой мировой войны по инициативе педагогического коллектива работала госпиталь. Именно «в пользу» этого лазарета проводила свои персональные выставки А.П.Шнейдер.

«Сестры-акварелистки» пользовались общественным признанием в кругах петербургской интеллигенции на рубеже XIX и XX столетий. На «вторники» в квартиру Шнейдер собирались известные люди столицы из среды художников, писателей и ученых. Н.П.Собко, С.Н.Кондаков, А.Н.Венуа, П.П.Семенов-Тянь-Шанский, Е.М.Бем — лишь некоторые имена в перечне посетителей знаменитой гостиной в доме номер три на Малой Мастерской улице. Сохранился альбом-вопросник с записями гостей, в который занесено за два десятилетия до 1906 года почти восемьдесят фамилий.

Особый интерес для сестер представляли частые беседы с Н.К.Рерихом, который затрагивал нравственно-философские аспекты отечественной культуры. Для молодого художника семья Шнейдер была своеобразным образцом преемственности лучших национальных традиций. Ведь генеалогия этой семьи немецкого происхождения с XVIII века была неразрывно связана с Петербургом. Один из пред-

ков во славу России трудился на поприще градостроения в екатерининскую эпоху. Представитель следующего поколения, дед Александры Петровны и Варвары Петровны, в первой половине XIX века дослужился до статского советника и был награжден несколькими престижными орденами. Его прижизненный портрет и портрет его супруги, выполненные в технике пастели немецким художником К.И.Барду, сейчас находятся в собрании Русского музея. Примечательно, что эта чета согласно своему вероисповеданию была похоронена на Волковом православном кладбище. Александра и Варвара Шнейдер целенаправленно занимались изучением и сохранением русского народного искусства. Они хорошо ориентировались в предметах ремесленного производства, особое внимание уделяли орнаменталистике. Из этнографических экспедиций привезли немало ценных предметов народного творчества, которые легли в основу Музея при Школе народного искусства.

Коллекционирование в жизни сестер Шнейдер играло немаловажную роль. Они были знакомы со многими петербургскими собирателями произведений искусства, давали им необходимые рекомендации и советы. Например, после их ценных консультаций по художественному оформлению вышло в свет издание собирателя и мецената А.А.Боголюбова «Ковры Средней Азии».

Однако живопись, натюрморт как жанр, а еще точнее, изображение цветов было главным призванием Александры Шнейдер. Именно поэтому Академия художеств постоянно вела с художницей переговоры по поводу отбора ее работ для передачи в коллекции музеев разных городов России. Так ее акварели попадали в музеи Елизаветграда (Кировоград), Омска, Харькова.

Художница создавала и заказные живописные произведения, служившие одновременно монументальным оформлением залов. Например, выполнила заказы для усадебных собраний произведений искусства М.М.Скаритиной и Е.А.Балашевой. Известно, что в имение последней в Черкасский уезд Киевской губернии она собиралась поехать сама в 1909 году, чтобы увидеть работы уже «на местах», в интерьерах Мошногогорского дворца.

В октябре 1917 года Александра Шнейдер вместе с З.Е.Серебряковой, А.П.Остроумовой-Лебедевой и О.П.Делла-Вос-Кардовской должна была баллотироваться в академики. Исторический перелом в России коренным образом изменил творческую судьбу художницы. Впереди могло появиться еще множество прелестных и жизнерадостных изображений цветов. Но, к сожалению, творческим планам художницы не суждено было сбыться, а те немногие картины Александры Шнейдер, что дошли до нас, продолжают радовать и восхищать, невольно воскрешая в памяти поэтические строки: «Как хороши, как свежи были розы».

С.В.Кривонденченко,

кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела живописи второй половины XIX — XX веков ГРМ.

Санкт-Петербург, Наличная, 21.
Тел. (812) 355 1010

◆ ФИЛОКАРТИЯ ◆

Приглашение на бал

11 и 13 февраля 1903 года в Зимнем дворце состоялся костюмированный бал. Спустя сто лет Государственный Эрмитаж предоставил возможность всели, кто захочет, «посетить» этот бал.



В Эрмитаже 23 февраля 2003 года открылась выставка «Русский бал», которую сопроводил буклет, выпущенный издательством «Славия». А издательским домом «Русский антиквариат» была подготовлена книга «Костюмированный бал в Зимнем дворце». На выставке можно было рассмотреть костюмы «баловавшихся» членов императорской семьи, а в книге увидеть этих 400 участников бала, прочесть их биографии, а также получить другую интересную информацию. Однако и Эрмитаж, и уважаемый «Русский антиквариат» забыли, а может, и не знали, что в 1903 году, кроме уникального малотиражного альбома, предназначавшегося в основном для участников бала, было еще одно издание, массовым тиражом (не менее 10 тысяч), которое уже тогда пригласило широкие народные массы



ЮЗЬ ИМПЕРАТОРА ГОСУДАРЯ ИМПЕРАТОРЪ НИКОЛАЯ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ И ГОСУДАРЬНИИ ИМПЕРАТРИЦЫ АЛЕКСАНДРЫ ФЕОДОРОВНЫ
LEURS MAJESTÉS IMPÉRIALES L'EMPEREUR NICOLAS ALEXANDROVITCH ET L'IMPÉRATRICE ALEXANDRA FEODOROVNA

на костюмированный бал в Императорский Зимний дворец. Это были открытки. Двенадцать открыток или, как их тогда называли, «открытые письма», были выпущены в серии «Императорская фамилия в исторических нарядах».

Эти открытки на разнообразных темах были изданы в пользу общины Св. Евгении. Среди них, вышедших с 1908 по 1917 год, есть самые разные сюжеты российской действительности того времени. Безусловно, издатели не могли обойти вниманием первых лиц государства Российского. Царская семья представлена во всех ее деяниях — на парадах, выездах, выездах, на пляже в Ливарии; дети, родственники, война, охота. Буквально — семейный альбом в открытках. Наверное, советский историк сказал бы, что открытки были средством укрепления монархических на-



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО ГОСУДАРЬ ИМПЕРАТОРЪ НИКОЛАЙ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ, САМОДЕРЖЕЦЪ ВСЕРОССИЙСКИЙ.
S. A. L. LE GRAND-DUC NICOLAS II. ALEXANDROVITCH.

строений в народе, и отчасти был бы прав. Но так ли это плохо? Англичане, например, до сих пор любят свою королеву.

В этом «семейном альбоме» есть 12 открыток с сюжетами костюмированного бала. Правда, это сюжеты



ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО ВЕЛИКАЯ КНЯГИНЯ МАРΙΑ ПАВЛОВНА.
S. A. L. LA GRANDE-DUCHESSE MARIE PAVLOVNA.

не совсем того самого бала, поскольку снимались они уже позже в мастерских фотографов Буассона и Эггера, Д.Асикритова, Левицкого и других, но участники бала фотографировались в тех же нарядах, которые шились специально для бала по

рисункам великого русского костюмера, художника Александра Яковлевича Головина и его помощников.

Интересен выбор персонажей для открыток.

Во-первых — сам «Его императорское величество государь император Николай Александрович, самодержец всероссийский» (открытка № 360).

Во-вторых — его жена, «Ее императорское величество государыня императрица Александра Федоровна» (открытки № 361).

В-третьих — счастливая семейная пара, «Их императорские величества Государь император Николай Александрович и государыня императрица Александра Федоровна» (открытка № 362).

В-четвертых — наслед-

ник, «Его императорское величество великий князь Михаил Александрович» (открытка № 363) (тогда у царской четы еще не родился сын).

Пятая открытка — два брата: «Его императорское величество государь и великий князь Михаил Александрович» (открытка № 364). Выбор этих пяти сюжетов понятен — первые лица государства.

А по списку остальных открыток уважаемый читатель может попробовать разгадать, что определяло выбор этих, а не других лиц. То ли это внутренний табей о рангах императорской семьи, то ли это те, кого лучше знали и любили широкие народные массы, а может, эстет Александр Николаевич Бенуа выбирал по живописности костюма, что, впрочем, маловероятно.

Открытка № 365 — «Е. И. величество великий князь Михаил Николаевич», двоюродный дедушка императора, почетный председатель Государственного совета.

Открытка № 366 — «Е. И. величество великая княгиня Мария Павловна», жена великого князя Владимира Александровича.

Открытка № 367 — «Е. И. величество Алексей Александрович», дядя императора, главный начальник русского флота.



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ МИХАИЛЬ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ.
S. A. L. LE GRAND-DUC MICHEL ALEXANDROVITCH.



ЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЕЛИЧЕСТВО ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ МИХАИЛЬ НИКОЛАЕВИЧЪ.
S. A. L. LE GRAND-DUC MICHEL NICOLAËVITCH.



Открытка № 368 — «Е. И. высочество великая княжна Елизавета Федоровна в траурном наряде», жена великого князя Сергея Александровича. Она была очень известна и популярна в России благодаря своей попечительной деятельности.

Открытка № 369 — «Е. И. высочество Сергей Александрович», еще один дядя императора, генерал-губернатор Москвы.

Открытка № 370 — «Их императорское высочество великий князь Александр Михайлович и великая княгиня Ксения Александровна», двоюродный дядя императора, в то время был младшим флагманом Балтийского флота, и его жена.

Открытка № 371 — «Его императорское высочество великий князь Георгий Михайлович» — двоюродный дядя царя, в то время управляющий Русским музеем.

Открытка № 723 — «Их императорское высочество великий князь Сергей Александрович и великая княгиня Елизавета Федоровна».

Удивительна пророческая судьба костюма. Единственная женщина в траурном наряде в этой серии открыток — великая княгиня Елизавета Федоровна — потеряет мужа в 1910 году и распустит великокняже-

ский двор, уйдет в монастырь и посвятит себя добрым делам: организации лазаретов, санитарных отрядов, приютов для беженцев. А потом, в 1918 году, будет сброшена в шахту под Алапаевском. А еще позднее станет русской святой. Кто выбрал для нее траурный костюм в 1903-м?

Судьба многих этих открыток трагична, их чаще других уничтожали сами владельцы. За их хранение могли расстрелять, сослать, посадить в тюрьму, и так — на протяжении десятилетий. Эти открытки, сохранившиеся сегодня в единичных экземплярах, — сгустки страха и отваги. Во многих коллекциях эти открытки остались благодаря иностранцам, другие зачастую специально портили, чтобы уменьшить страх и увели-

чить необходимую для хранения отвату. Например, в моей коллекции хранится открытка № 723, у которой прежние владельцы отрезали подписи. На ее обратной стороне сохранилась надпись: «15 февраля 1905», возможно, — это дата покупки открытки теми первыми владельцами, которым так хотелось ее сохранить. Другой оригинальный способ уменьшить страх придумал ху-



дожник Иван Яковлевич Библибин. В его коллекции открытки хранились в черных масках. Черной тушью были закрашены лица и подписи. Видимо, если бы пришли с обыском, Библибин объяснил бы, что ему как художнику необходимы исторические костюмы, а уж кто там в них на открытках — ему, мол, все равно.

Виталий ТРЕТЬЯКОВ

Иллюстрации предоставлены автором.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САД ИСКУССТВ

С.-Петербург, ул. Пионерская, д. 2,
Тел./факс: (812) 233-10-07
www.artgarden.spb.ru
e-mail: ivp@artgarden.spb.ru

**ЗАКАЖИ
СВОЮ ОТКРЫТКУ**
1000 ЭКЗЕМПЛЯРОВ - 3000 РУБЛЕЙ

Награды Романовского юбилея

*Царствование
Николая II
отличилось
большим числом
учрежденных
по различным поводам
медалей и знаков.
Но, пожалуй,
ни одно событие
не было отмечено
таким их количеством,
как 300-летие
дома Романовых.*



В связи с ним были учреждены юбилейные медали, крест и нагрудный знак, а также два знака отличия. И это неудивительно: восшествие на российский престол 21 февраля 1613 года Михаила Романова было не просто возращением новой династии, оно знаменовало прекращение смутного времени, укрепляло надежду на возрождение России после страшного разорения.

Медаль

Юбилейная светло-бронзовая нагрудная медаль «В память 300-летия царствования дома Романовых» была учреждена 21 февраля 1913 года.

Ее проект разработан старшим медальером Санкт-Петербургского монетного двора А.Ф.Васютинским и высочайше утвержден

Вверху — колодка нижнего полицейского чина: медали «за беспорочную службу в полиции», серебряная на Станиславской ленте, «В память 300-летия царствования дома Романовых».



19 января 1913 года. На ее лицевой стороне — погрудные изображения императора Николая II в форме 4-го лейб-гвардии Стрелкового императорского полка и царя Михаила Федоровича в бармах и шапке Мономаха, окруженные тонким кольцевым ободком и бусами из чередующихся выпуклых черточек и точек, внизу — обычная площадка (рант); на оборотной стороне — надпись в пять строк: ВЪ ПАМЯТЬ | 300-ЛѢТІЯ | ЦАРСТВОВАНІЯ | ДОМА | РОМАНОВЫХЪ | 1613—1913 |. Медаль носили на ленте белого, желтого и черного цветов.

Положением о медали были установлены две категории награжденных, что отражено в тексте свидетельства к медали.

Медаль «В память 300-летия царствования дома Романовых».

Медалью жаловали юнкеров и пажей специальных классов, всех состоявших на действительной службе в день 21 февраля 1913 года нижних чинов армии, флота, отдельного корпуса пограничной стражи, отдельного корпуса жандармов, полиции, конвойных команд и тюремной стражи, а равно представителей сельского населения, при-



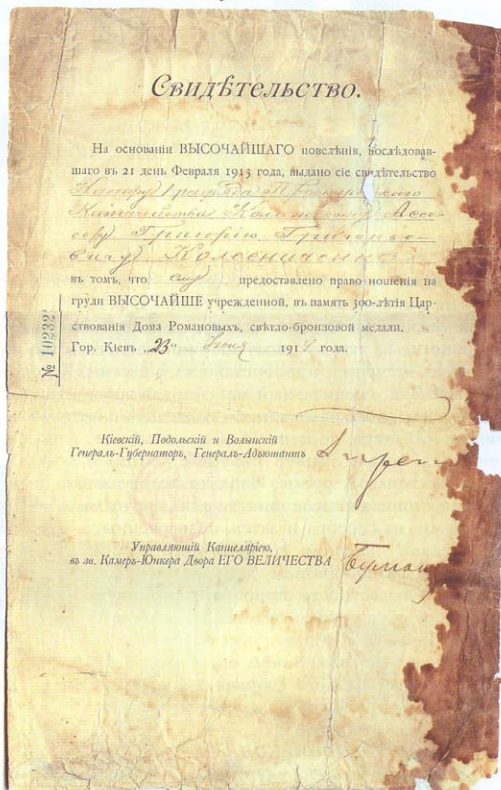
Разнообразие типов частной чеканки, медаль «с крестом» справа.

влеченных к участию в юбилейных торжествах в высочайшем присутствии. Всем прочим выдавали лишь свидетельство о праве ношения медали, а саму медаль нужно было приобретать за плату. В эту категорию входили лица, состоявшие в день 21 февраля 1913 года в придворных должностях и званиях и на государственной службе по военному, морскому и гражданскому ведомствам; члены Государственного Совета по выборам, члены Государственной Думы; священнослужители и церковнослужители православного духовенства, духовные лица неправославных исповеданий; служившие в выборных должностях по дворянскому, земскому и городскому самоуправлению; вольнонаемные и нештатные служащие обоего пола правительственных учреждений; отставные чины военного, морского и гражданского ведомств, имевшие право носить в отставке мундир; учебно-воспитательный состав обоего пола высших, средних и низших казенных учебных заведений; артисты и артистки императорских театров; сестры милосердия Российского общества Красного Креста; волостные старшины; председатели волостных судов; тминные войты (главы самоуправления низшей административной единицы в Польше); сельские старосты и соответствующие им должностные лица волостного и сельского управлений; лица, имевшие Знак отличия Военного ордена; все лица, принимавшие видное участие в разработке вопросов, связанных с празднованием 300-летия царствования дома Романовых и с устройством юбилейных празднеств, или в самих торжествах.

Предполагалось, что потребуется 2–3 миллиона этих медалей, из них 400 тысяч — для бесплатной раздачи. На их изготовление было отпущено 60 000 рублей, в расчете стоимости одной медали с лентой — около 15 копеек. В действительности же к 12 марта 1914 года на Монетный двор поступили заказы на 1 188 072 штуки медали этой категории, в связи с чем кредиты на их изготовление выделялись несколько раз.

И без того напряженная работа Монетного двора по изготовлению юбилейных медалей осложнялась ходатайствами ускорить чеканку — то «ввиду предстоящего увольнения в запас отбывших срок службы нижних чинов», то «для выдачи нижним чином ко дню ожидаемого Высочайшего смотра» (то есть старшим классам Пажееского корпуса, в которых пажи проходили курс военного училища).

Всего к 26 июня 1914 года на Монетный двор поступили заказы на 2 028 166 медалей, изготовлено же к этому сроку было лишь 1 039 435 штук, но их чеканка продолжалась и в последующие годы, причем объем заказов составлял от одного до нескольких десятков тысяч экземпляров.



Свидѣтельство на право ношения медали, принадлежавшее прадеду автора, чиновнику Прокурвобского казначейства. До 1937 г. выдало лучше. Прямо во время обыска, предшествующего аресту деда, бабушка успела спрятать наградные документы своего отца за шкаф, где они пролежали «до лучших времен».



Наградной крест для духовенства ювелирной работы.
Серебро, золото, цветные эмали, жемчуг.



В связи с затянувшимися сроками чеканки медалей многие из тех, кто получил лишь свидетельство на право их ношения, приобретали их у частных изготовителей. Так, специальный магазин для войск «Генрих Кан» высмала их наложенным платежом партиями не менее 100 штук, по цене 15 копеек каждая. А позолоченная медаль лучшей работы с лентой и колодкой стоила 1 рубль. Изредка встречаются медали, отчеканенные опять-таки частными фирмами, из серебра и затем позолоченные.

Медали частной работы отличаются большим разнообразием деталей, но наибольшую известность приобрела разновидность с изображением орденского креста на груди Николая II. Молва упорно связывает ее появление с награждением его в конце 1915 года орденом Святого Георгия 4-й степени; но документального подтверждения этому нет.

Знак для священников

Все состоявшие на службе к 21 февраля 1913 года священнослужители монашеского и белого духовенства получили право носить на груди на Владимирской ленте учрежденный 24 января 1913 года знак в виде золотого четырехконечного креста, с лицевой стороны покрытого белой эмалью с золотой каймой по краям; с синим эмалевым восьмиконеч-

ным крестом посредине; концы креста украшены цветами зеленой эмали по синему эмалевому фону, на нижнем его конце — серебряные жемчужины. Крест увенчан золотой шапкой Мономаха с серебряной опушкой и пурпуровым подбоем. Посредине золотой оборотной стороны изображен равносторонний четырехчастный крест, окруженный надписью: ГОСПОДЕМЪ ЦАРИЕ ЦАРСТВУЮТЬЪ; на горизонтальных боковых концах креста, под императорскою и царскою короною и шапкою Мономаха, — вензели императора Николая II и царя Михаила Федоровича, на нижнем — даты 1613—1913 славянским шрифтом.

Поскольку Санкт-Петербургский монетный двор не выполнял работ по наложению эмалей, эти знаки, как и все ордена и прочие знаки дореволюционной России, изготавливали частные ювелирные фирмы. Отсюда разнообразие использовавшихся материалов (золото, серебро, бронза, медь, жемчуг) и обилие разновидностей.

Наследственный знак

Высочайшим повелением 18 февраля 1913 года был учрежден специальный юбилейный знак для лиц обоего пола, лично или в составе депутатий приносивших их императорским величествам верноподданнические поздравления в дни юбилейных торжеств 21—24 февраля. Он представлял собой серебряный оксидированный ажурный герб рода бояр Романовых, увенчанный императорскою короною и окруженный вызолоченным лавровым венком, перевязанным внизу лентою с датами на ней: 1613—1913. На оборотной стороне знака разрешалось помещать имя, отчество и фамилию владельца. Знак носили на правой стороне груди ниже звезд, но выше прочих знаков.

Право ношения знака удостоверялось особым свидетельством, выдававшимся за подписью председателя комитета по устройству празднования 300-летия дома Романовых. После смерти пожалованного знаком лица это право передавалось последовательно старшему прямому потомку мужского пола, что также удостоверялось особым свидетельством.

Наследственный знак для лиц, приносивших Их Императорским Величествам личные верноподданнические поздравления по случаю 300-летия царствования дома Романовых.



Знак отличия Святой Ольги

В именном высочайшем указе, данном Сенату 21 февраля 1913 года, было объявлено об учреждении особого знака заслуг для лиц женского пола.

Впоследствии этот знак получил имя Святой равноапостольной княгини Ольги. Первоначальные сведения о подобной награде (тогда ее еще именовали орденом) относятся к началу 1912 года, когда разработку ее проекта поручили М.О.Меньшикову. Произошло это в собрании общества Святой Ольги в присутствии военного министра В.А.Сухомлинова и обер-прокурора Священного синода В.К.Саблира. Меньшиков предложил проектируемый орден Святой Ольги уравнивать с орденом Святого Владимира и награждать им за труды по укреплению православия, за подавление народных мятежей, воспитание в национальном духе, за рождение и воспитание героев.

Однако ко времени романовского юбилея этот орден так и не был разработан; только 21 июля 1915 года был опубликован статут Знака отличия Святой равноапостольной княгини Ольги, хотя датой его учреждения принято было считать день 300-летия дома Романовых — 21 февраля 1913 года. Он предназначался «исключительно лицам женского пола, во внимание к заслугам женщин на различных поприщах государственного и общественного служения, а равно к подвигам и трудам их на пользу ближнего».

Знак этот представлял собой крест византийского образа, обрамленный чеканной каймой; в середине лицевой стороны, в круглом чеканном ободке, было изображение Святой Ольги, а на оборотной стороне — надпись славянским шрифтом: ФЕВРАЛЯ, 21-го ДНЯ, 1613—1913. Знак отличия имел три степени: крест 1-й степени изготавливали из золота и покрывали светло-голубой финифтью, крест 2-й степени был серебряным, тоже с финифтью, а 3-й степени — из серебра, без финифти, заключен в серебряный овальный ободок чеканной работы. Все три степени было положено носить на левом плече, на банте из белой ленты шириною в полвершка.

Знак отличия Святой Ольги предназначался для пожалования «за заслуги, свидетельствующие о беззаветной преданности Церкви, Престолу и Отечеству; подвиги личного самоотвержения, сопряженные с явной для жизни опасностью; служение делу помощи ближним; продолжительную и полезную деятельность по народному образованию, способствующую религиозно-нравственному воспитанию народа и подъему его производительных сил; заслуги по сельскому хозяйству, кустарным промыслам и другим отраслям народного труда; отличное прохождение службы в государственных и общественных установлениях, засвидетельствованное подлежащими властями, и выдающуюся деятельность по служению наукам и искусствам».

Кроме того, знак отличия Святой Ольги могли жаловать матерям героев, «оказавших подвиги, достойные уважения в летописях отечества». Именно в соответствии с этим положением статута было произведено единственное известное награждение этим

знаком отличия: 2 апреля 1916 года была награждена вдова полковника Вера Николаевна Панаева, три сына которой, офицеры 12-го гусарского Ахтырского полка, ротмистры Борис и Лев и штабс-ротмистр Гурий, награжденные орденом Святого Георгия 4-й степени, доблестно пали на поле брани.

Возможно, одна из причин учреждения знака отличия Святой Ольги была достаточно субъективной: дело в том, что из всех prerogatives, положенных императрице, супруге Николая II Александра Федоровна не пользовалась лишь одной — она не возглавила орден Святой Екатерины. Его главой продолжала оставаться вдовствующая императрица Мария Федоровна, которая получила эту почетную должность после смерти императрицы Марии Александровны в 1880 году, когда была еще великой княгиней, супругой наследника престола. Вопреки российским законам Мария Федоровна занимала эту должность до самой своей смерти в 1928 году. Не исключено, что Николай II установлением этого знака и назначением Александры Федоровны его главой хотел несколько «утешить» супругу, отношения которой со свекровью, надо сказать, были непростыми.

Знак отличия за труды по сельскому хозяйству

Уже упоминавшимся именован указом 21 февраля 1913 года предписывалось «учредить знак отличия для лиц, выделяющихся своею полезною деятельностью на поприще сельскохозяйственного труда».

Эта награда под названием «Романовский знак отличия за труды по сельскому хозяйству» была учреждена 14 февраля 1914 года. В соответствии с положением о знаке он предназначался для награждения лиц «всех состояний обоюбого пола, особо выделившихся своими заслугами на поприще государственной, общественной, научной или практической деятельности в области земледелия, животноводства, рыбного и лесного хозяйства, сельскохозяйственного опытного дела, земельных улучшений, землеустройства, кустарных промыслов, сельского строительства, сельскохозяйственного кредита, сельскохозяйственного образо-



Романовский знак отличия за труды по сельскому хозяйству 2-й степени.



Романовский знак отличия за труды по сельскому хозяйству 3-й степени. Изготовлен в небольшой ювелирной мастерской. Лицевая сторона исполнена великолетно, а надпись на оборотной стороне пришлось вырезать. Серебро, эмаль.



То, что не предусматривалось никакими законами: медаль в память 300-летия царствования дома Романовых с прикрепленным к ней бантом.

вания и вообще одной из отраслей отечественной сельскохозяйственной промышленности».

Знак отличия имел три степени: 1-я — золотой четырехконечный, покрытый с лицевой стороны зеленой эмалью крест, с наружным узким золотым полированным ободком, в центре которого в обрамлении золотого венка из колосьев наложен оксидированный серебряный романовский герб — грифон с мечом и щитом; сверху к кресту прикреплен венок из дубовых листьев с пряжкой для продевания ленты; на оборотной стороне креста — надписи: «21 февраля 1913 года» и «За труды по сельскому хозяйству»; 2-я степень — знак, аналогичный знаку 1-й степени, но изготовленный из серебра, 3-я степень — знак круглой формы, с ободком по краю, изготовленный из матового серебра. На лицевой стороне — выпуклый, покрытый зеленой эмалью крест, подобный кресту 2-й степени, но меньшего размера, на оборотной стороне — те же надписи. Носили эти знаки на груди левее российских орденов, но правее медалей, на ленте темно-зеленого цвета с узкой черной полосой по краю.

О награждении знаком объявляли в приказах по Главному управлению землеустройства и земледелия, а награжденным выдавали особое удостоверение. Сами знаки награжденные приобретали за свой счет в частных ювелирных фирмах и мастерских. Основным изготовителем этих знаков была ювелирная фабрика «Эдуард» в Санкт-Петербурге, которая предлагала знаки 1-й степени, из золота, за 30 рублей, из позолоченного серебра — за 8 рублей, знаки 2-й и 3-й степеней из серебра — за 7 и 3 рубля 50 копеек соответственно.

Первое награждение «Романовским знаком отличия за труды по сельскому хозяйству» состоялось 23 июня 1914 года.

В «Известиях Главного Управления Землеустройства и Земледелия» опубликованы два приказа о награждении этим знаком отличия: 1-й степенью были награждены 15 человек, 2-й — 117 и 3-й — 68.

Учрежденные в честь юбилея награды, без сомнения, должны были не только увековечить это важное событие, но и стимулировать патриотические, верноподданнические чувства, что в определенной степени удалось. В то же время рассматривалась возможность учреждения ордена в память 300-летия дома Романовых. Несколько пробных образцов знаков этого ордена изготовила известная фирма Фаберже. И.В.Можейко довелось держать в руках звезду этого ордена, от которой у него осталось «лишь ощущение аляповатости этого памятника лакейского вкуса», такое же впечатление остается и от орденского знака, фотографию которого он приводит в своей книге.

В Российском государственном историческом архиве хранится еще один проект, выполненный художником В.Трояновским. На листе плотной бумаги акварелью изображены четыре варианта (или степени) ордена, каждый из которых пронумерован.

№ 1 представляет собой четырехлучевый лапчатый крест синего цвета с оранжевой каймой, с наложенным на него черным двуглавым орлом, увенчанным тремя коронами с изображением в нагрудном медаль-

оне царя Михаила Федоровича. Между лучами креста — ажурная плетенка.

№ 2 — крест такой же, как у № 1, в центральном медальоне — изображения императора Николая II и царя Михаила Федоровича; на горизонтальных лучах креста даты: 1613—1913, на верхнем — императорская корона, на нижнем — шапка Мономаха. Крест наложен на зеленый веночек и подвешен к двойной прямоугольной колодочке с наложенными на нее римскими цифрами ССС. На оборотной стороне креста, в центре, — вензели императора Николая II и царя Михаила Федоровича.

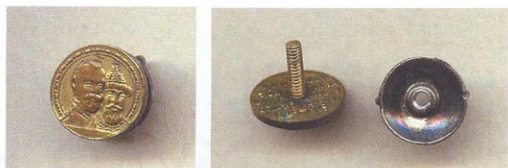
№ 3 повторяет изображения средней части № 2, но они помещаются на восьмиугольной медали золотистого цвета с шариками на углах, подвешенной на ленте с накладными цифрами 1613—1913. Лента у №№ 2 и 3 состоит из центральной черной и крайних синих зубчатых полос с оранжевой зубчатой же каймой.

№ 4 — ажурная плетенка, образующая крест с наложенным на нее медальоном с изображениями императора Николая II и царя Михаила Федоровича.

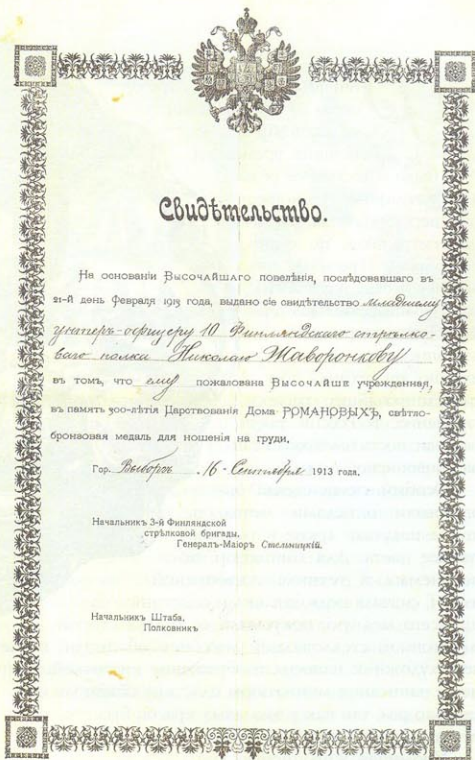
На листе нет каких-либо резолюций или пометок, но и без них ясно, что такой проект не мог быть утвержден: знаки выглядят дрянными и безвкусыми, по своему внешнему виду и предлагаемому способу ношения (№№ 2 и 3) они чужды российской наградной системе.

В этом же, хотя и в меньшей степени, можно упрекнуть и некоторые другие учрежденные к этому юбилею награды. Так, знак отличия Святой Ольги выглядит архаичным, а знак для священников можно назвать скорее пестрым, чем красивым. В первом случае несомненно влияние вкусов императрицы Александры Федоровны, благодаря которой «...в России в церковном зодчестве и церковной иконописи развилось особенное тяготение к старине, дошедшее до рабского, иногда <...> неразумного подражания». Известно, что внешний вид знака отличия Святой Ольги разработывал начальник Царскосельского дворцового управления князь М.С.Путятин по ее личным указаниям; вдовствующая же императрица Мария Федоровна при демонстрации ей проектных рисунков знака отличия во время доклада канцлера орденов «выразила неудовольствие и нашла, что знак очень некрасив». Каково было влияние Александры Федоровны на выбор внешнего вида знака отличия для священников, установить пока не удалось. Несомненно, однако, что и он, и проекты ордена в память 300-летия дома Романовых как фирмы Фаберже, так и В.Трояновского, выполнены в ее вкусе.

Наверное, из-за того, что статуты знака отличия Святой Ольги и «Романовского знака отличия за труды по сельскому хозяйству» разработывались в спешке, они оказались несогласованными, не была определена их взаимная иерархия, что было совершенно необходимо, поскольку знаком отличия Святой Ольги могли награждаться, как указывалось выше, за «заслуги по сельскому хозяйству, кустарным промыслам и другим отраслям народного труда». Можно было бы



«Фрагная» миниатюра.
Лицевая сторона, оборотная сторона и заглавие.



Наградное свидетельство.

проснить этот вопрос на практике, изучив статистику награждений, однако в данном случае она по существу отсутствует: знак отличия Святой Ольги был учрежден в то время, когда награждения «Романовским знаком отличия за труды по сельскому хозяйству» уже, по-видимому, прекратились, да и единственное награждение самим знаком отличия Святой Ольги можно с достаточной долей вероятности считать случайным.

Евгений ЛОЗОВСКИЙ

Иллюстрации предоставлены автором.

Троицкое эмальерное искусство

«Финифть есть род стекла яс, краскою напоенного».

В.К.Треушак

«Ф»инифть» в переводе с греческого — «слава» или «блестящий камень». С древнейших времен на Руси были известны ее различные ювелирные разновидности: пергородчатая, выемчатая, витражная, по скани, по оброну (резьбе), по рельефу. Когда же в XVIII веке французский мастер Жан Тутен открыл способ живописи по финифти, именно эта техника получила широчайшее распространение. В России такую разновидность именовали также живописной эмалью.

Особый сплав стекла окрасивали окислами металлов, чтобы получать яркие и разнообразные цвета. Для миниатюр, исполняемых в технике живописной эмали, сначала подготавливали пластинку, чаще всего медную, покрывали ее с двух сторон однородной стекловидной массой и обжигали, после чего художник наносил изображение кисточкой. В процессе написания миниатюры пластину обжигали еще несколько раз, так как у эмалевых красок была разная температура плавления.

Упомянутая живописную эмаль (финифть), сразу хочется добавить — ростовская. Несмотря на то, что эмалевые миниатюры создавали многие центры, именно в Ростове Великом в XVIII—XX веках процветал самый известный и развитый художественный промысел. В целом же история русской «живописи через огонь» до сих пор во многом остается неясной, поэтому столь важны исторические и вещественные материалы, связанные с одним из крупнейших российских монастырей — Троице-Сергиевой лаврой, в художественной культуре которой существовал такой феномен, как живопись на эмали.

В первой половине XVIII века знаменитый монастырь достиг вершины своего материального благополучия, ос-

тавив далеко позади другие монастыри и крупнейших светских феодалов. Высокое творчество, издревле процветавшее в нем, во многом стимулировали частые приезды царского двора. Модное искусство финифти, поощряемое

Петром I, легко освоили троицкие умельцы. Первое упоминание о печах для обжига образков (иконок) относится к концу XVII столетия. В соборах монастыря появились молебные кресты, дарохранительницы и другие предметы богослужебной практики, главным украшением которых стали небольшие эмалевые живописные пластинки-дробницы. Подобные миниатюры на светлом фоне с бледными,

несколько «размытыми» оттенками цвета, свидетельствующими о несовершенстве технологии, можно видеть и на московских вещах рубежа XVII—XVIII веков. Так что на первом этапе троицкая эмаль не имела еще собственного лица.

В русской церковной жизни второй половины XVII — начала XVIII века произошли серьезные изменения. В Москве, после воссоединения с Украиной в 1645 году, появилось значительное число просвещенных иерархов, имевших высшее духовное образование. В большинстве монастырей, в том числе и в Троице-Сергиевом, настоятелями становились малороссы, а вслед за ними туда потянулись мастерские люди с западных земель. В 1743 году открылась Троицкая семинария, где по примеру украинских учебных заведений преподавали и художественные дисциплины.

Большую роль в становлении уникальной художественной школы в Троице-Сергиевом монастыре сыграл иеромонах Павел Казанович, приглашенный в качестве учителя из Киево-Межигорского монастыря. Обученные им троицкие художники именовались не иконописцами, а живописцами. Они были мастерами-универсалами (писали маслом, темперой, красками «через огонь»),



Троица Ветхозаветная. 1751 г. Дробница Евангелия. 1754 г. СПГХИМЗ.

рисовальщиками и граверами, приваекались к росписям интерьеров, золотили купола. Из многочисленных работ троичких художников XVIII века сохранились, в основном, эмалевые пластины, которые украшают драгоценные различные вещи.

Обращает на себя внимание станковизм исполнения пластин, предназначенных, как и картины, для внимательного рассматривания. Даже в самом малом формате подробно и тонко выписаны мельчайшие детали. Преобладает свободная живописная манера, не сдержанная древними канонами, характеризующая новое художественное мышление. Блестяще использованы приемы миниатюрного письма: мелкий мазок, пунктир, которыми моделируется и густая тень, и многообразные колористические оттенки. Активно применена светотеневая разработка «плавления», в прямом значении слова, когда прошедшие через огонь краски создавали тончайшие взаимопроницающие цветные слои. Совершенно очевидно, что каждая пластина написана «а ля прима» — без перевода рисунков с калек, типичного для массового ремесленного производства. Все пластины созданы как авторские произведения, хотя имели образцы в виде рисунков или гравюр.

Сам Павел Казанович своих работ не подписывал, уважая, видимо, традиционную анонимность православного иконописания. Но руку мастера вполне можно определить на дважды повторенных пластинах с евангелистами, а также в композиции «Троица Ветхозаветная»: сложно построенные ракурсы фигур, шпифровка складок, прорисовка волос, бровей, прожилков и теней на ликах, ше, руках — все это сблизает их с рисунками учеников Киево-Печерской лавры. Киевские рисунки и троичские эмали, созданные Казановичем, датируются 1750-и годами, что дает основание предполагать единую школу с ее штудиями, конкретными образцами для копирования, приемами художественной передачи образов, полярно противоположными традиционной иконописи.

В Троице-Сергиевой лавре обучение Павла Казановича отмечено тяготением к композиционной свободе и экспрессии. Художественный почерк оттачивался в процессе освоения новых приемов, где ученик отработывал заданную учителем программу. Поэтому на троичких произведениях середины XVIII века, хотя и выявляется авторская индивидуальность, все же доминирует единая художественная манера, позволяющая довольно точно определить круг работ.

При огромном строительстве и реконструкциях в Лавре не хватало своих мастеров, работавших в новой системе, отличной от «иконного греческого» письма, поэтому нанимали художников «со стороны». Но власти Лавры обильявали их писать «по данному рисунку», чтобы «были святые образа против пробы исправны, а ежели которые обявятся хуже, то приняты не будут».

В середине XVIII века в Троице-Сергиевой лавре, видимо, существовало полное взаимопонимание между творцами искусства и образованными иерархами, одобрявшими «модные» нововведения. Троичкие художники ездили в Санкт-Петербург копировать работы Растрелли, Пино, Каравакка, их посылали в Академию наук обучаться разным прикладным специальностям. Как и боль-



Павел Казанович. Дробницы Евангелия. 1750-е гг. ГРМ.

шинство художников нового времени, троичкие мастера активно использовали иллюстрации голландского издания Библии Пискагора, роль которой было не только в обучении композиции и рисунку, но и в примере свободной авторской трактовки Священного писания.

Внимательное рассмотрение эмалевых миниатюр наводит на мысль о необычной близости художественного языка троичких живописцев и известного мастера А.П.Антропова. Выдающийся живописец был тесно связан с Лаврой, много работал на нее через Синод. То, что троичкую миниатюру можно поставить в один ряд с лучшей живописью столичных мастеров, свидетельствует о высоком уровне лаврского искусства.

Таким образом, в XVII веке у эмалерного искусства были иные художественные идеалы, и в большинстве случаев оно лишь тематически было связано с древней иконописью. Возврат к национальным корням, как и в других видах церковного искусства, заметился только в XIX столетии — в русле художественных поисков русского романтизма.

«Светские» тенденции, менявшие ориентацию церковной культуры, были не чужеродными заимствованиями, а глубокими внутренними изменениями, которые начались еще во времена Никоновского раскола — в середине XVII века. Это и новые искусства, и новая культура партесного пения, множество западных книг, поступавших в монастырское собрание, высокий образовательный уровень руководителей Троице-Сергиева монастыря, обучавшихся не только в Москве или на Украине, но и в Голландии, Англии, и приносивший достойные плоды учебный центр — семинария. Все изменения



Евангелисты Марк, Иоанн, Лука. Дробницы Евангелия. 1754 г. СПГИХМЗ.

происходили в рамках новой церковной политики государства, а Троице-Сергиева лавра являлась крупным объектом московского региона, во многом определявшим его художественный язык.

Непоправимый урон троицкому искусству нанесла секуляризация церковных земель 1764 года, проведенная правительством Екатерины II. В штатном расписании Лавры был оставлен только один живописец, объем художественных работ сведен к минимуму. Но поскольку среди эмальеров определенный процент составляли монахи, то искусство троицких финифтянчиков не исчезло. Они и производили «финифтяные штуки», и сами их продавали. Осудив подобную практику, настоятель Лавры митрополит Платон Левшин указывал: «Монахам торговать весьма непристойно... и предосудительно. А ежели они захотят оные образа финифтяные... отдать в Лавру по означенной или купленной цене, то Собору взять и... в пользу их обратить». Финифтяная живопись середины XVIII века украшала драгоценные изделия монастырской работы: панации, евангелия, лампады, митры. А в указе митрополита содержится сведения об ином направлении работ финифтянчиков — написании иконок для продажи. Но ремесло не превратилось в высокодоходную статью, им занимались лишь побочно. Прекрасный троицкий художник Сидор Андреевич Ленков, ученик Павла Казановича, обращался к этому виду живописи нечасто, будучи «у написания образов и хоругвей». Секуляризация сузила владения Лавры, за исключением небольшого количества оставленных земельных угодий и регламентированного числа штатных служителей, до пределов крепостных стен. Окружающие монастырь слободы вместе с мастеровым людом образовали новую городскую структуру, жившую уже по своим законам. В монастыре все художественные работы возглавляли штатный служитель С.А.Ленков и иконописец монах Павел. В 1776 году, по указанию митрополита Платона, они начали формировать будущую художественную артель, набирая способных юношей для обучения и восстанавливая таким образом монастырскую школу живописи.

В 1788 году в число лаврской братии был зачислен монах Игнатий, который прожил в монастыре до глубокой старости. В лаврских документах он именовался



Евангелие. 1754 г. Лицевая сторона. СПГИХМЗ.



Царь Давид. Дробница Евангелия. 1754 г. СПГИХМЗ.



Царь Манасія. Дробница Евангелия. 1754 г. СПГИХМЗ.

иконником, хотя писал «финифтяные образа» для продажи в монастырских лавках. К сожалению, нет сведений ни о качестве работ Игнатия, ни о том, где он обучался эмальерному мастерству. С известной долей сомнения можно лишь предположить, что художник С.А.Леньков, который в 1788 году покинул по старости лаврский штат, успел передать секреты мастерства монаху Игнатию.

В лаврской расходно-приходной книге 1794 года отмечено, что кроме материалов для работы — «2 фунта финифти, бисера 25 ниток» — куплено «для оно-го Игнатия финифтяные семь штук». Видимо, это были эмалевые иконки-образки, рекомендованные Лаврой для размножения, что характеризует Игнатия как рядового ремесленника. Еще «выдано Игнатию за расписание иконным письмом промежду трапезы и ризницы в награждение», а еще он ездил в Холуйскую слободу «для подяряду образов». Эти факты косвенно свидетельствуют, что в лаврской иконописи, в том числе и в финифтяной, на рубеже XVIII—XIX веков произошла переориентация на «иконописную манеру», практиковавшуюся на протяжении следующего столетия.

О специфике троицкой эмальерной живописи с тех пор говорить невозможно еще и потому, что служители, обучаясь в Москве и достигая квалификации ее лучших мастеров, работали с ними в одном стилевом ключе. А массовый спрос на эмалевые образки удовлетворяли, закупая товар «у стороннего подрядчика».

Необходимо отметить, что в конце XVIII века Трои-

Богоматерь Владимирская. Дробница Евангелия. 1754 г. СПГИХМЗ.



Евангелие. 1754 г. Обратная сторона. СПГИХМЗ.



Тайная вечеря. Дробница Евангелия. 1754 г. СПГИХМЗ.

Христос перед Пилатом. Дробница Евангелия. 1754 г. СПГИХМЗ.

це-Сергиева лавра перешла от формы замкнутого феодального хозяйства к новому развивавшемуся в России капиталистическому укладу. Торговать купленной продукцией стало выгоднее, чем производить ее самим, для чего финифтяной товар, приобретался, в частности, в Ростове Великом. Существовавшие на протяжении всех веков контакты с Ростовом наладились особенно тесно, когда в 1757 году епископом там стал лаврский архимандрит Афанасий Вольховский (при котором в свое время расцвела троицкая эмальерная школа), а правителем ростовского Спасо-Яковлевского монастыря был назначен троицкий эконо́м Герман. В 1763 году троицкий иеродиакон Климент Николаев ездил в Ростов для обучения иконописцев архиерейского дома живописному мастерству. Сравнивая троицкую и ростовскую эмаль монастырского письма XVIII века, можно предположить прямую преемственность Ростовом украинской эмальерной традиции, опосредованной в Троице-Сергиевой лавре. Однако обращает на себя внимание факт снижения профессиональных штудий в порядке их преемственности. Павел Казанович владел техникой и паитрой живописи более мастерски, чем его непосредственные ученики в Лавре. В подобном соотношении находятся и работы троицкой и ростовской школ. Но, надо сказать, что широкую известность в XIX веке приобретает в Ростове не монастырское, а городское ремесленное финифтяное производство.

Уже в 1794 году финифтяной товар Лавре предложил «города Ростова купец Николай Петров сын Дья-

ков». В 1820 году «ростовский живописный мастер Василий Гаврилов Гвоздев подрядился поставять в Лавру финифтяных своего мастерства образов... который для усмотрения письма и каким образом будут оправлены прислал для образца в оправе три образа». В том же году ростовчанин И.А.Серебряников пожелал поставять в Лавру финифтяные образа «самого лучшего качества». С того момента стали заключать постоянные и долговременные договоры с ними, а позже — и с ростовскими эмальерами Шапошниковым, Тарасовым, Усачевым, семейством Завьяловых. Ростов со временем стал самым крупным промысловым центром финифтяной живописи, диктовавшим свой художественный язык. Видимо, понятие «ростовская эмаль» приобрело не только региональное, но и стилистическое значение.

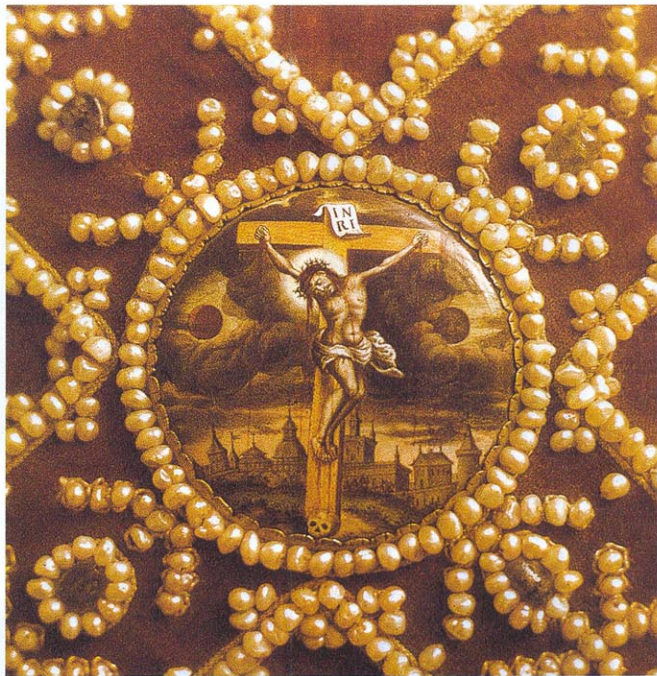
Эталонность иконописного почерка характерна для всей русской культуры, поэтому ростовские, как и холуйские художники, согласовывали с троицким руководством качество своего товара. Требования, которые выдвигались и ростовским, и лаврским эмальерам, были едиными. Поэтому трудно, например, провести атрибуцию таких редких лаврских вещей самого конца XVIII века, как финифтяная митра или эмалевые херувимы на саккосе.

В XIX веке, несмотря на налаженные поставки из Ростова, в Лавре все же трудился «живописец по финифти» Паицин, а в Москве обучался «живописному по финифти художеству» служитель Николай Никулин (сведений об эмальерах-монахах того периода нет). Написан-

ные ими иконки, как правило, с образом преподобного Сергия Радонежского и «Посещением» (так для краткости называли в документах сюжет с явлением Богоматери преподобному Сергию), лаврские ювелиры оправляли в серебро для продажи в лавках. Штатный эмальер был необходим для изготовления дорогих вещей, которые подносили почетным гостям Лавры. Однако основной причиной, все же было то, что финифтяные образки с изображением чудотворца были нужны для благословения солдат перед многочисленными сражениями русско-турецкой войны.

Среди широкого ассортимента продукции XIX века выделяются иконки, отличающиеся от ростовских эмалей технологическими и формально-живописными приемами, но очень похожие на лаврские литографии. Они могут составить предполагаемую группу лаврских изделий. Наклеенную на доску или картон крашенную гравюру называли так же, как и эмаль, — «образком» — и во множестве экземпляров печатали в литографской мастерской Троице-Сергиевой лавры. Схожесть с эмалью проявлялась не на первом этапе изготовления, а когда ее раскрашивали акварелью от руки. Блестящая, покрытая лаком поверхность литографии, специфика ее зернистой фактуры, малый размер создавали схожесть с эмалевой пластинкой. Рисунки для литографий сочиняли лаврские художники, они же потом их и раскрашивали. То же самое можно отметить и на необычайно модных перламутровых иконках.

Во всех образках, исполненных из различных материалов и разными техниками, вероятно не столько взаимовлияние, сколько единые истоки художественного осмысления. В этом плане особенно интересна эмалевая иконка начала XX века «Преподобный Серафим Саровский», имеющая точный прототип среди печатных троицких образков. В изображении просматривается портретное сходство новоканонизированного святого, а сама живопись свидетельствует о профессиональной выучке. Очевидно, в подобном же качестве работали эмальеры Паицин, Никулин, получившие образование в Москве.



Распятие. 1750-е гг. Дробница митроп. СПГИХМЗ.

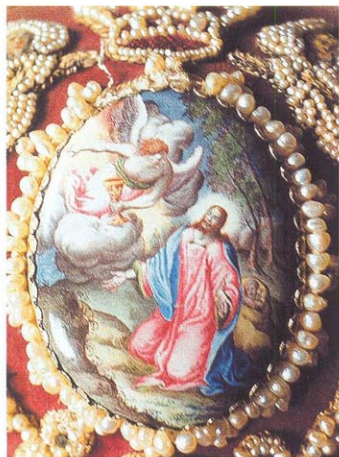
В XIX веке в эмалерной живописи, как и в иконописи, исчезли динамика, эмоциональная приподнятость образов, а на первый план вновь выступили идеи вечности, вневременности. Если живописная манера XVIII столетия была ориентирована на «высокое» искусство аристократических кругов, то демократическая волна XIX века словно смыла этот налет, обозначив специфику финифтяных образков. Правда, многое из того, что откликалось на церковно-религиозные потребности общества, высокими художественными качествами не обладало. Финифтяной товар даже известнейших эмальеров заказчики порой отбраковывали.

Троицкая школа — яркое явление не только в жизни Лавры, но и вообще во всей русской эмалерной живописи. Ее стилистический почерк определялся монастырской иконописью, а ее мастера были специалистами широкого профиля. Совершенно очевидно, что монастырское искусство считалось эталонным как более профессиональное и подконтрольное церковной цензуре.

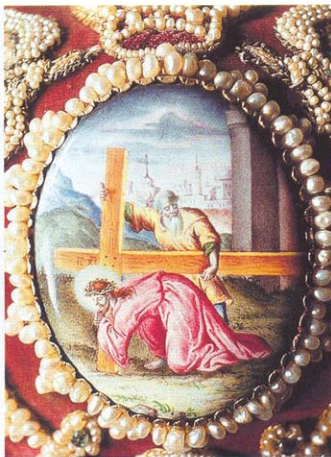
Большую роль в становлении эмалерного искусства сыграла организация в Троице-Сергиевой лавре духовной школы и преподавание в ней художественных дисциплин.

Крест архимандритий. 1750-е гг. СПГИХМЗ.





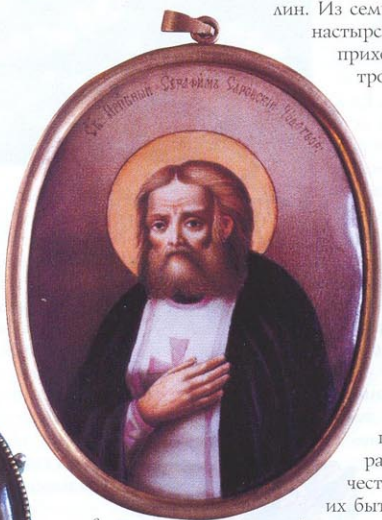
Моление о чаше. 1750-е гг.
Дробница матрвы. СПГИХМЗ.



Несение креста. 1750-е гг.
Дробница матрвы. СПГИХМЗ.



Охлаждение Христа. 1750-е гг.
Дробница матрвы. СПГИХМЗ.



3

1. Святитель Николай. 2. Преподобный Сергий Радонежский.
- 1, 2 — Дробницы матрвы. Середина XVIII в. СПГИХМЗ.
3. Преподобный Серафим Саровский. Начало XX в. (после 1903 г.). СПГИХМЗ.

лин. Из семинаристов формировался штат монастырских живописцев. Они же, получая приходы, становились пропагандистами троицкого художества.

На примере троицкой школы можно выделить два основных этапа в развитии русской живописной эмали. Первый этап в XVIII веке был связан со станковым назначением миниатюры, рассчитанной на украшение дорогих вещей, любованию тонкой и точной отделкой, изяществом колорита. Художественная ситуация в XIX веке была такова, что финифтяная живопись существовала на ее окраине.

Второй этап, ознаменовавшийся упрощением трактовки образа и снижением живописного качества эмалей, был вызван характером их бытования — финифтяный образ стал функциональной вещью, своеобразным амулетом, «оберегом», постепенно утратив видовую специфику эмальерной живописи, выработанную раньше. Огромное собрание произведений, хранящихся в музеях страны, наглядно свидетельствует о том, как в XIX веке живописная эмаль теряла свои позиции в качественном отношении.

Вероятно, особенности развития эмальерного искусства, столь показательные на примере крупнейшего монастыря России, характерны и для других духовных центров, культивировавших этот изящнейший вид миниатюры.

Любовь ШИТОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ЭКСМО ПРЕДСТАВЛЯЕТ



Наталия Толстая не считает свою прозу женской, но соглашается, что ей проще писать именно о женщинах: «Все-таки, я лучше их знаю». Большинство ее рассказов — о советских временах, об очередях в поликлиниках, о растерянности людей, не сумевших принять перемен перестройки. Или же — ностальгия по бесконечно ушедшему студенчеству: бесконечные лекции, гулкие коридоры, залитые солнцем, строгие преподаватели, кофе в граненых стаканах, который размешивают алюминиевыми вилками.

Творчество Наталии Толстой, до некоторых пор находившейся в тени своей более знаменитой сестры, уже известно читателям по ранее издававшимся сборникам «Сестры» и «Двое».

Сравнивать творчество сестер Толстых столь же корректно, как выбирать между сестрицами Бронте. Ирония Татьяны Никитичны злос. Татьяна Никитична не щадит. Наталия же — много спокойнее, лояльнее. Хотя и та, и другая жалеют своих непутевых героев: неустроенных, мятущихся, немного бестокаловых интеллигентов. Но — каждая по-своему.

В сборнике «Одна» есть некоторые рассказы Наталии Толстой, которые ранее уже публиковались в «Дву», но их не много: так, в книгу вошел один из самых первых рассказов писательницы «Коммунистка» — о самоотверженной тете Вале, которая привыкла жить ради других и руководствоваться исключительно линией партии. Из новых произведений — «Праздник Средневековья», «Новые люди», «Чужие дети» и другие.

Герои Наталии Толстой — мягкие, умеющие сочувствовать, стремящиеся помочь ближнему. Но их добросердечие приносит им лишь осторожное уважение окружающих, но отнюдь не любовь и уж тем более не счастье. Легкомысленные студенты обманывают пожилых доверчивых преподавателей, родственники, не задумываясь, пользуются готовностью тети Вали помочь, выросшие дети забывают навестить своих престарелых нянь. Это бесконечный замкнутый круг. И действие большинства рассказов происходит в Петербурге. Сером, ветреном, промозглом. Лишь иногда Толстая великодушно переносит своих героев в другие города или страны. Чаще всего — в Швецию (а как же иначе, сама-то Наталия Никитична — доцент кафедры скандинавской филологии, регулярно читает лекции по-шведски в разных частях Швеции). Так, героиня «Праздника Средневековья» вспоминает отпуск, проведенный на острове Готланд, и внезапно понимает, почему же много лет назад она решила учить в институте шведский язык: «Наивная школьница мечтала о том, что иностранный язык откроет ей окно в чудесный мир, где живут умные, красивые и добрые люди. Состарившись, они ничем не болеют и путешествуют по всему миру. Там нет очередей, нет убожества и хамства. И меня, такую обаятельную и талантливую, сразу заметят и принесут к моим ногам все лучшее, что создано западным миром».

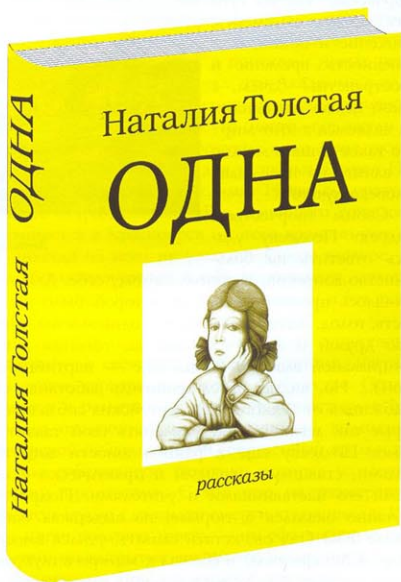
Героини Толстой довольно похожи друг на друга. Они носят простые и довольно распространенные имена: Марина, Лена, Катя. И все грезят о счастье, о любви, о дивной новой жизни... Однако в большинстве случаев их мечтам не суждено сбыться. Кто-то выходит замуж, и их затягивает быт. Кто-то доживает свой век одиноко, посвящая жизнь работе и благополучию коллег и близких.

Мы все любим книги с яркими харизматичными

главными героями. Однако в произведениях Наталии Толстой их нет. Ее герои — обычные маленькие люди, чем-то похожие на чеховских недотеп. Но Наталия Никитична права: слишком просто забыть о них, вот таких вот serene, убогих и незаметных, увлекшись очередным ярким идолом.

Ее книги вряд ли станут «модным чтением». Но своя постоянная аудитория у Наталии Толстой всегда будет: ибо каждая читательница нет-нет да и узнает в одной из героинь саму себя. Ибо точно так же, как персонажи книг, мы наивно мечтаем о счастье, надеясь, что хорошим поведением заслужили свой маленький золотой — или хотя бы очень похожий на золотой — ключик. И точно так же, как они, многие из нас бережно хранят воспоминания о годах студенчества: о гулких коридорах, о претинциозно-умных беседах в буфете за кофе в граненых стаканах, первом легком вздохе после сданной тяжелой сессии...

И кто посмеет сказать, что это неважно?



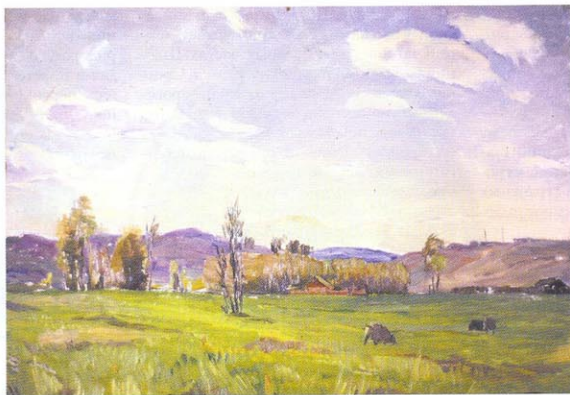
Солнечный художник из Сибири

Творчество Андрея Поздеева — одно из самых ярких и уникальных явлений русского изобразительного искусства XX века.

Среди современников живописца трудно найти кого-то еще, чье творчество было бы одновременно таким необыкновенно глубоким, мощным по содержанию, столь разнообразным по жанрам и художественным направлениям.

Художник заду-
мывался над
проблемами, ка-
залось бы, далекими от
творчества. Что по сути
есть жизнь и смерть,
движение и покой, бес-
конечность времени и
пространства? Зачем, с
какой целью мы однаж-
ды являемся в этот мир?
Что такое душа и можно
ли влиять на нее, делая
человека лучше?..

Своим творчеством
Андрею Поздееву уда-
лось ответить на боль-
шинство вопросов, заданных самому себе. Для этого ему
пришлось прожить жизнь, в которой было все — бед-
ность, голод, беспризорничество, одиночество, предатель-
ство друзей и даже откровенные гонения художника
официальной властью (тогда еще — партийной, совет-
ской)... Но, видно, ангел-хранитель заботливо оберегал
художника от всякого рода житейских соблазнов, на ко-
торые так легко можно разменять свой талант, он же
помог Поздееву еще в ранней юности встретиться с
людьми, ставшими первыми и практически единствен-
ными его наставниками и учителями. Подростком он
случайно оказался в тюрьме: не выдержал нагрузок в
школе ФЗО (где он, кстати сказать, учился вместе с Ви-
ктором Астафьевым) и сбегал к матери в глухую сибир-
скую деревню. В качестве наказания ему назначили срок.
Тамошний начальник тюрьмы, обнаружив стремление
парнишки к рисованию, сам покупал ему на городском



Летний день. Холст, масло. 1949 г.

рынке краски и кисти.
Из тюрьмы Андрея
Поздеева забрали на
фронт. Однако у моло-
дого солдата обнаружи-
ли туберкулез, предпи-
сали ему срочное лече-
ние и отправили в Ми-
нусинск, в богатей-
шее место на юге Крас-
ноярского края.

— Как же повезло
мне в жизни, — скажет
позднее Поздеев о своей
удачно несложившейся
солдатской карьере. —
Мне так и не довелось

ни в кого стрелять, не пришлось никого убивать...

В Минусинске он сразу начинает чувствовать себя
лучше не только физически, но и душевно. Он пишет
маслом пейзажи, портреты, делает замечательные каран-
дашные рисунки. Неброская красота старинного про-
винциального Минусинска, величие природы Хакасии и
Саян, знакомство с новыми людьми — все становится
для него источником творческого вдохновения. В Крас-
ноярск Андрей Поздеев возвращается уже с непоколеби-
мым намерением учиться живописи. Тогдашний дирек-
тор Красноярской художественной школы имени Сури-
кова сибирский художник Андрей Лекаренко (он в свое
время учился у Рериха, Фаворского и Кончаловского)
сразу же понял, что молодой человек, безусловно, отме-
чен божьим даром, и посоветовал ему непременно по-
ступить в престижный художественный вуз. Поздеев от-
правил документы одновременно по трем адресам — в

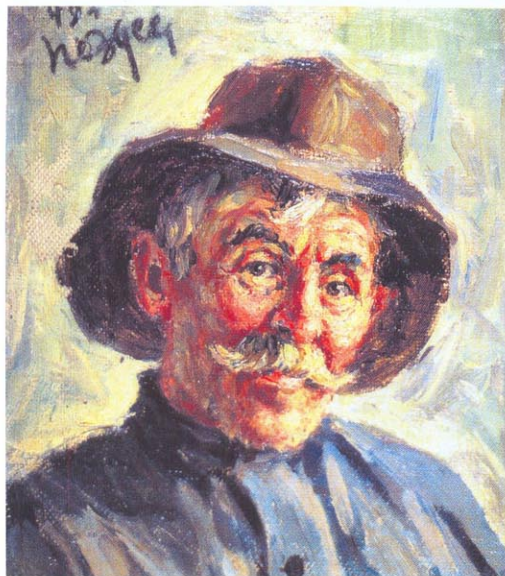


Старый дом. Холст, масло. 1949.

Москве, Ленинграде и Омске, и везде был зачислен безоговорочно. Из трех заманчивых предложений молодой человек выбирает Ленинградскую академию художеств. Однако проучился он там всего лишь четыре месяца. Занятия показались Поздееву невероятно скучными и мало для него нужными: он не понимал, почему несколько

лет своей жизни он должен потратить на то, что ему давно известно и совершенно очевидно. Ведь основы академической живописи он «прошел» самостоятельно, а от учебы в вузе ожидал совершенно другого — расширения познаний о мире, возможности заниматься в искусстве не повторением пройденного, а поисками новых решений. К счастью, он быстро понял, что Академия с ее закорючатыми канонами и неизменными педагогическими принципами — совсем не то место, где могли бы приветствовать и поощрять зреющие в его душе творческие стремления. К тому же для здоровья Андрея Поздеева оказалась вреден сырой климат Невы, где сразу же обострились старые болезни. Без малейшего сожаления он возвращается в Красноярск и с того времени уже куда и никогда из него не уезжает. Самое главное, что Поздеев абсолютно уверен в себе и понимает, что сможет стать большим настоящим художником и без академического диплома.

С тех пор для него как бы перестают существовать всякие атрибуты светской жизни — звания, награды, деньги и вещи, карьера, положение в обществе. Поздеев не ударяется в религию, не уходит в монастырь в привычном для нас понимании. В маленькой выделенной ему мастерской он создает свой собственный храм и уходит в свою собственную религию, которая называется «творческим процессом». С тех пор на размеренную жизнь в этом храме (до самой смерти художника в 1998 году) не могло повлиять ничто — ни официальные гонения властей, ни закрытия его выставок, ни интриги недругов. Десятки лет Поздеев живет в потрясающе напряженном ритме: работает по двенадцать часов, не имея понятия, что такое выходные и отпуск. Творчество для



Портрет стирки. Холст, масло. 1949 г.



Гладиолусы. Холст, масло. 1978.

него — и образ жизни, и удовольствие, и единственный способ душевной разрядки. Ничто материальное, значимое с нашей обывательской точки зрения его не интересовало. Долгие годы беспросветной нужды научили его обходиться самым малым. Потом все-таки появилась возможность жить побогаче, но Поздеев уже сознательно не захотел что-либо переделывать в своем храме, в своей религии, в своем образе жизни. Все необходимо для работы — его жизненного удовольствия — у него, к счастью, было: просторная светлая мастерская, холсты и подрамники, кисти и краски. И конечно же, ощущение праздника, которое он вдохновенно выплескивал на полотна своих картин.

Ранние работы Андрея Поздеева, написанные в строгих канонах реалистической живописи, — уникальное достояние современного русского искусства. По своему художественному уровню они не уступают лучшим образцам национального классического наследия. Мастерство реалистического изображения действительности Андрей Поздеев доводит до совершенства и одновременно привносит много нового и нетрадиционного в развитие темы сибирского пейзажа. Прежде суровую природу Сибири было принято писать, как правило, в темных тонах и исключительно в сдержанных интонациях. А Поздеев неожиданно для всех наполняет свои работы ярким светом, удивительно радостными цветовыми решениями. Тогда, в начале 1960-х годов, все это было необыкновенно ново, неожиданно, смело. Virtuозная техника рисунка в сочетании со смелыми экспериментами с цветом придала сибирскому пейзажу совершенно иное содержание. Неслучайно именно в этот период начинается расцвет творчества целого ряда красноярских художников — Геннадия Горенского, Юрия Худогова, Владимира Капелько. Они вместе выезжали на этюды, часто писали с одной и той же натуры, но никто ни у кого никогда ничего «не

списывал», никто никому не подражал. Каждый шел своей дорогой, каждый состоялся как большой мастер, но опосредованное влияние Андрея Поздеева на творчество красноярских художников, безусловно, огромно.

Все больше увлекаясь экспериментами с цветом и формой, Поздеев всеческими путями стал обходить строгие рамки традиционной живописи. Все дальше и дальше он удалялся от «социалистического реализма» и не заметил, как в его жизни возникло много проблем.

Будучи членом Союза художников, он состоял в штате Красноярского художественного фонда и получал от туда регулярные заказы — писал портреты партийных и хозяйственных руководителей, работал над сюжетными картинами, воспевавшими счастливую жизнь и вдохновенный труд земляков на ударных стройках Сибири. Над такими заказами Поздеев работал с такой же самоотдачей, так же честно, как и над любой своей работой; для него вообще не существовало такого понятия — «писать заказуху», хотя именно «на ней» многие художники из его ближайшего окружения получили и социальный статус, и материальное благополучие. Но заказчики все чаще и чаще отказывались от работ Андрея Поздеева, без объяснения причин.

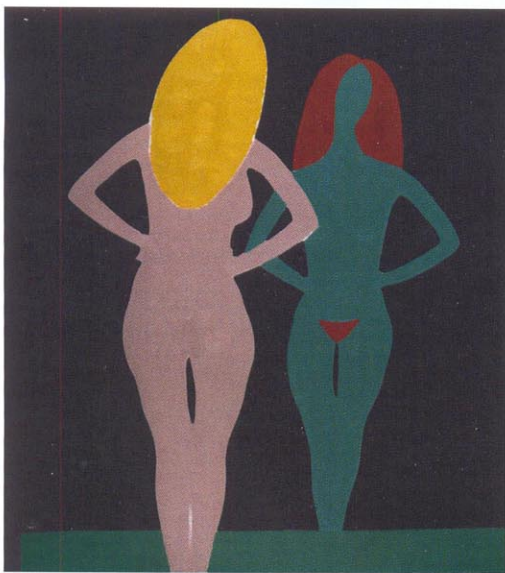
Потом члены худсовета стали критиковать творчество художника, уже был поставлен вопрос об исключении его из Союза художников. Лишиться крыши Союза в то время в прямом смысле слова означало остаться на улице — без жилья, без мастерской, без зарплаты (пусть позорно мизерной, едва хватившей на кисти и краски, но все же стабильного и постоянного заработка). Скандал в Союзе художников Поздеев пережил трудно: долго и тяжело болел, лежал в больнице, но своим принципам не изменил. Именно тогда, в 1960-е годы, когда художник окончательно порвал с условностями реалистического ис-



Семья Фатеевых. Холст, масло. 1985 г.

куства (и с условностями общественного мнения тоже) и сделала решительный шаг в сторону авангарда, в его жизни началась, пожалуй, самый интересный и плодотворный период. К приемам авангардного искусства он обращается не ради моды, экстравагантности или собственного самовыражения. Просто в рамках этого направления он увидел новые возможности для изучения мира. Он продолжает работать в своих излюбленных жанрах — портрете, натюрморте, пейзаже, по-прежнему пишет любимые уголки родного Красноярска, но именно в это время Поздеев как никогда много работает над произведениями философского содержания. И в этом все очевиднее проявляется уникальность его таланта, совершенно особый круг его интересов.

Тот, кто интересуется творчеством Андрея Поздеева, хорошо знает эти работы по выставкам и публикациям в



Перед зеркалом. Холст, масло. 1985 г.

различных изданиях. «Жизнь человека», «Голгофа», «Адам и Ева», «Сотворение мира», «Храм», «Корабли и раковины» и, наконец, монументальное полотно «Чаша». Картины-притчи и картины-исповеди, перерастающие в картины-обобщения, и даже в целые философские циклы, поражают лаконизмом и простотой художественного языка.

О самовыражении художника можно судить по портретам, написанным Андреем Поздеевым. Будь то ранние, подробно выписанные реалистические работы, или, наоборот, авангардные произведения, в которых рукой мастера выполнено всего несколько выразительных штрихов, — все они психологически необычайно точны и интересны. Узнавая на этих работах известных людей Красноярска, можно представить себе то общество, которое годами, десятилетиями роем крутилось вокруг опального художника. Быть принятым художником, по-



Попов, Царев, Русаков. Холст, масло. 1978 г.

бывать в его мастерской — об этом мечтал каждый интеллигент. Дело дошло до того, что сюда стали стремиться и представители власти. Но это делало честь уже не Поздееву, а представителям власти. Однако с теми, кто относился к процессу творчества неуважительно, художник, надо сказать, не церемонился, невзирая при этом ни на чины, ни на должности. Сам же он к общению ни с кем никогда не рвался, а подчас — если это мешало делу — сознательно уходил от всяких контактов. Его стилией было одиночество. Он стремился к уединению любыми путями, дорожил каждой свободной минутой, посвящая все время только творчеству и работе. Он легко мог обходиться без людей.

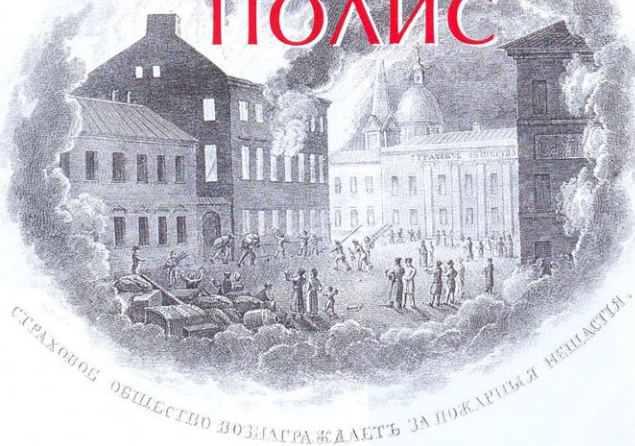
Некоторые поклонники его творчества «попали» на холсты великого мастера. Поэтесса Аида Федорова, писатель Александр Астраханцев, актриса Людмила Михненко, театральные семьи Фатеевых и Бусаренко, ведущие актрисы некогда легендарного Красноярского ТЮЗа, литературовед Курбатов, типичные представители советской интеллигенции «Попов, Царев и Русаков». Имена этих и еще очень многих «театральных» и «литературных» людей теперь всегда будут упоминаться рядом с именем Андрея Поздеева — он написал с них потрясающие портреты.

Но, пожалуй, самый точный портрет Андрей Поздеев написал с себя. При этом он использовал только два цвета: белый и черный. На белом фоне — черная часть автопортрета, на черном фоне — белая. Поздеев знал все о несовершенстве человека и темных сторонах его души. Он жил без иллюзий, но это ничуть не мешало ему любить людей со всеми их недостатками, любить жизнь такой, какой она есть на самом деле. А свою мечту о вседенской гармонии он сполна раскрыл на своих холстах. Ежедневно и ежедневно он создавал яркий, праздничный и радостный мир, который вряд ли возникнет в реальной действительности, но который каждый может создать у себя в душе.

Ирина ОБРАЗЦОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Русский страховой полис



Май 1905 года. В Российской империи нарастают революционные события. В это время на юге Франции, в курортном городке Канны, стреляется 43-летний миллионер Савва Тилиофеевич Морозов, широко известный московский текстильный фабрикант и меценат. Это событие возбудило в России массу слухов о причинах самоубийства и в итоге привело к судебному процессу. Предметом громкого разбирательства стал... страховой полис.

Вскоре после гибели Морозова стало известно, что его жизнь была застрахована на 100 000 рублей. В полисе получателем денег (выгодоприобретателем) в случае своей смерти он указал гражданскую жену А.М.Горького актрису М.Ф.Андрееву. Эта женщина прославилась своими ролями в Художественном театре (ныне МХАТ), большим кругом знакомств и... сочувствием к марксизму. В ходе судебного разбирательства родственники покойного стремились поставить под сомнение законность получения Андреевой страхового вознаграждения, равного целому состоянию. Полис, однако, оказался неоспоримым. Дело в том, что тогда полисные условия акционерных страховых обществ, утвержденные министром внутренних дел, имели силу закона. Эти условия содержали параграф, в котором говорилось, что в случае смерти клиента страховщики не принимают никаких арестов и запрещений по полисам и деньги получает только тот, кто указан в полисе застрахованным лицом. Сам же факт самоубийства мог бы по-

служить препятствием для выплаты страхового вознаграждения только в случае, если страхование длилось менее одного (по условиям страхового товарищества «Саламандра») — трех («Россия») или пяти («Якоря») лет. В итоге деньги были выплачены Андреевой, а затем большая их часть оказалась в распоряжении Ленина и большевиков.

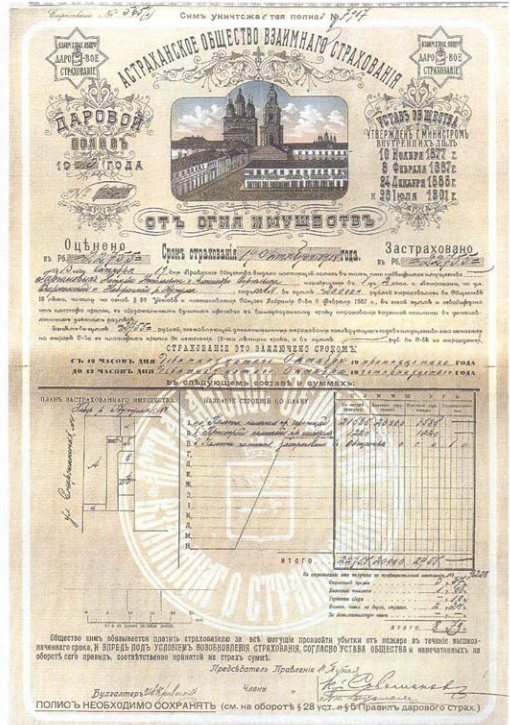
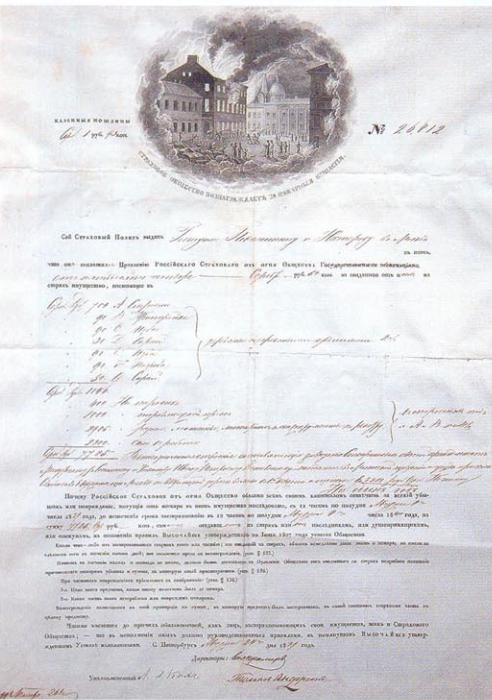
Страховой полис — это основной документ, регулирующий взаимоотношения между страховой компанией и ее клиентом. Только по полисам выдавалась денежная компенсация за понесенный материальный ущерб и производились выплаты по личному страхованию. Полис считался ценной бумагой, и об его утрате за счет страхователя публиковались сообщения в столичных и местных газетах.

В Российской империи полисы стали широко распространяться с 1827 года, когда появилась первая отечественная акционерная страховая компания — «Российское страховое от огня общество». Обладателем

страхового полиса № 1 стада Г.А.Мордвинова, осенью того же года застрахованная на крупную сумму принадлежавший ей особняк в Санкт-Петербурге. Акция была, несомненно, рекламного характера, поскольку эта дама была супругой первого председателя правления общества — адмирала Николая Семеновича Мордвинова.

Один из сохранившихся до нашего времени страховых документов — полис № 26812 «Российского страхового от огня общества», согласно которому в 1839 году было застраховано «заведение стеариновых свечей» в селе Свйболово (ныне это район столицы), находившемся в 6 верстах от Москвы по Троицкой дороге. Документ представляет собой большой типографский бланк размером 55 на 40 сантиметров, заполненный черными чернилами. Согласно полису, были застрахованы многочисленные заводские строения, гидравлический пресс, другое оборудование и даже «сало в работе». Внизу полиса — подлинные автографы тогдашних директоров общества.

Несомненно, украшение полиса — расположенная сверху гравюра, подписанная знаменитым русским мастером Иваном Васильевичем Ческим. На ней изображены горящее трехэтажное здание, люди, пытающиеся вынести имущество и потушить пожар, а также толпа зевак. Гравюра насквозь пронизана идеологией страхования. Рядом со зданием, охваченным огнем, изображен другой особняк (как бы подставленное в беде плечо друга) с крупной надписью на фронтоне «Страховое обще-



ство». Под гравюрой — девиз, поясняющий смысл изображения: «Страховое общество вознаграждает за пожарные нещастия». Сюжет гравюры не случаен: в первые десятилетия существования российского «огневого» страхования остро стояла задача его пропаганды, и оформление полиса имело не в последнюю очередь просветительское значение. Впрочем, ради эффекта автор допустил явное преувеличение. В те годы у «Российского страхового от огня общества» еще не было такого солидного здания, оно располагалось всего в нескольких комнатах арендованного помещения.

Примечательно, что в конце XIX века гравюру Ческого на полисах этого общества сменила другая, схожая по сюжету, но более реалистичная. В медальоне вверху полиса страхования от огня изображены собственное здание правления компании в Санкт-Петербурге на реке Мойка, мчащийся мимо по набережной конный пожарный обоз и дым от пожара вдалеке. К этому времени страхование от огня в России стало привычным и пропагандировать его «в лоб» особой необходимости не было.

Каждая российская страховая компания создавала полисы в своем стиле. На полисах имущественного страхования от огня нередко изображали достопримечательности тех городов, где общества учреждади: «Россия» — Казанский собор в Санкт-Петербурге, «Московское» — Красную площадь (известную гравю-



УЧРЕЖД. ВЪ 1835 ГОДУ.

ру А. Шарлемана), «Волга» — вид Нижнего Новгорода со стороны реки, «Санкт-Петербургское» — Исаакиевский собор, «Северное» — памятник Петру I в Санкт-Петербурге, «Астраханское городское взаимное от огня» — центральную городскую площадь, «Екатеринославское городское взаимное от огня» — памятник Екатерине Великой, «Тульское городское взаимное от огня» — вид на городской Кремль и т.д. Изображение здания Санкт-Петербургской биржи на полисах Коммерческого страхового общества, после переезда его правления в Москву, поменялось на панораму Кремля со стороны Москва-реки.

В эпоху «великих реформ» императора Александра II важным этапом в развитии страхового рынка стало создание городских обществ взаимного от огня страхования. «Разъяснив домовладельцам городов, посадов и местечек пользу взаимного страхования имущества от огня и различные системы этого страхования, предложить им, не пожелают ли они учредить Общества взаимного от огня страхования...», — говорилось в указе Александра II от 10 октября 1861 года. Важность этого документа для развития взаимного страхования в городах побудила некоторые общества (Белоцерковское, Юрьевецкое, Павлово-Посадское) поместить портрет императора и вышеприведенную цитату на своих полисах.

Некоторые акционерные страховые общества воспроизводили на своих полисах символы, связанные с названием компании: якорь («Якорь»), саламандру в огне — похожее на ящерицу мифологическое существо, жившее, по средневековым представлениям, в огненной стихии и символизировавшее ее дух («Саламандра»), памятник «Ты-

сячелетие России» в Новгороде («Русское»). Эти символы служили товарными (фирменными) знаками страховых компаний.

Очень эффектно выглядели полисы «Второго русского страхового от огня общества», учрежденного в 1835 году. По аналогии с тем, как потомственные дворяне украшали кареты, предметы быта своими гербами и девизами, так и общество украсило полис фирменным знаком, подчеркивавшим «огневою» характер деятельности компании. На нем была легендарная птица Феникс и соответствовавший этому изображению девиз страховщика: «Отъ огня возрождаюсь». Страховая символика фирменного знака была понятна всем просвещенным людям того времени: согласно древним мифам, птица Феникс, прожив несколько сотен лет и ощутив приближение смерти, сжигала себя, а из пепла возрождалась молодой.

Дошедшие до нашего времени образцы русских страховых полисов отличаются высокими полиграфическими и художественными достоинствами. С 1880-х го-



дов при их изготовлении начали использовать технику многоцветной печати. Полисы поражают необычно большими для официальных бумаг размерами — до 60 см высотой (!) Очевидно, им специально придавали вид особо важных документов. Оформление полисов должно было наглядно свидетельствовать о солидности и надежности страховой компании, демонстрировать ее уважительное отношение к клиенту.

Особое внимание отечественные и три иностранных компании, занимавшиеся страхованием на территории России, уделяли оформлению полисов страхования жизни: этот вид страхования развивался у нас очень медленно и нуждался в дополнительной рекламе.

Лаконично, в стиле модерн, оформляло свои полисы страхования жизни товарищество «Саламандра». Их дополнительным украшением служила «давленная» печать с изображением саламандры в огне. Пышный растительный орнамент обрамляет полисы личного страхования компании «Волга». В начале XX века лучшие по оформлению русские полисы личного страхования (на дожитие и на случай смерти) принадлежали компании «Россия» — лидеру дореволюционного отечественного страхового дела. На них — знакомый всем образованным людям того времени сюжет из античной мифологии, посвященный Мойрам — древнеримским богиням судьбы, которые определяли жизненный путь и срок пребывания каждого человека на земле. В центре композиции — юная богиня Клото, прядущая «нить жизни» человека; справа — направляющая его судьбу Лахесис в образе цветущей женщины; слева — старуха Антропос с ножницами в правой руке. Она готова обрезать нить жизни, которая упадет в римскую погребальную урну. Изображения достопримечательностей Санкт-Петербурга и Москвы, помещенные вверху документа, подчеркивали претензии страхового общества на общероссийское лидерство. Полис обрамлен растительным орнаментом с круглыми клеймами, в которых по окружности написано «Правление общества в С.-Петербурге» и изображен фирменный знак компании. Надписи в клеймах, кроме русского языка, сделаны еще на 5 других: английском, французском, немецком, греческом и армянском, тем самым наглядно продемонстрированы международные интересы «России». Примечательно, что после начала Первой мировой войны, на гребне антигерманских настроений в России, место надписи в клейме по-немецки заняла на полисе надпись на сербохорватском языке — языке первых жертв германского наступления.

На части дореволюционных российских страховых полисов — типографский текст и надписи на немецком языке. Исторически это связано с тем, что в России, особенно в XIX веке, многие клиенты в прибалтийских губерниях и Санкт-Петербурге были немецкого происхождения и плохо владели русским языком. Среди полисов, выданных после августа 1914 года, немецкоязычные не встречаются.



Многие из сохранившихся полисов страхования жизни выданы лицам еврейской национальности из юго-западных и западных губерний России. В то время эти слабообразованные регионы были местом компактного проживания евреев, и те, кто занимался предпринимательством, остро нуждались в кредите. Одним из надежных способов его получения было страхование жизни на солидную сумму с последующим залогом полиса в кредитном учреждении. Обращает на себя внимание сохранившийся полис общества «Жизнь» № 172209, выданный в июле 1918 года. По этому документу застраховал свою жизнь севастопольский мещанин Шимен Авнерович Гитлер.

Полисы личного страхования были рассчитаны на многолетнее, до 50 лет, хранение, и страховые компании для удобства клиентов складывали их в специальные фирменные папки («Жизнь», «Россия», «Русский Лойд»), а также в футляры из плотной ткани («Заботливость») или из кожи («Якорь»). Любопытно, что значительное число сохранившихся полисов страхования жизни акционерных компаний датированы весной, летом и даже осенью 1918 года. Кажется необъяснимым, что в условиях, когда большевики взяли банковскую си-

РУСЬ

**ВЗАИМНОЕ
СТРАХОВОЕ ОБЩЕСТВО
РУСЬ**

ПОЛИСЬ № [redacted]

ПРАВЛЕНИЕ
в Москве.

Лавин агент *А. А. Кузнецов*
Агентство

Гарантирует содействие
И. И. И.

ВЫСТРАХОВАННАЯ СУММА
Руб. [redacted]

ПРЕМИА

Руб. [redacted]

ЗАСТРАХОВАНИЕ
НАЧАЛО: 16 июня — 1914 г.
ОКОНЧАНИЕ: 16 июня — 1915 г.

Кварт. премия 1 руб. 50 к.
Герб. сбор 75
Персональн. — — — — —
Въ погн. эквент. 5% — 10
ВСЕГО Руб. 18.24

Настоящий полис выдан Взаимным Страховым Обществом „РУСЬ“ удостоверяя, что на основании полисных условий Общество в пределах его области и оно приняло на страху, поименованное на оборотной его стороне ст. *Тринадцатая*
Анна Максимовна Мейсбург _____ тысяч девятсот *пятидесяти* годов
по *шестидесяти* _____ тысяч девятсот *пятидесяти* годов
въ сумм *шестидесяти* _____ тысяч девятсот *пятидесяти* годов
Служащие по сему полису премия и другие сборы въ сумм _____
Обществу уплачены.

г. Москва, июня 16 дня 1914 года.

Взаимное Страховое Общество „Русь“
Директор-Распорядитель *[Signature]*

Всякий могущий возникнуть по сему страховому спору подлежит разбирательству по месту нахождения Правления Общества.

Полис взаимного страхового общества «Русь» № 77253, выданный в 1914 году, относится к раритетам. Второй известный экземпляр такого полиса находится в корпоративном собрании в г. Таллинн (Эстония).

стему в свои руки и ускоренно проводили национализацию транспортных и торгово-промышленных предприятий, не просто существовал, но и функционировал один из важнейших секторов капиталистической экономики Российской империи! Между тем все объясняется достаточно просто. Одним из условий Брест-Литовского мирного договора, суть которого заключалась в полной капитуляции большевиков перед Германией, было сохранение российских акционерных страховых обществ, имевших многомиллионную задолженность перед немецкими страховщиками. И большевики не рискнули, вплоть до момента аннулирования этого договора, национализировать эти компании. Пользуясь этим, люди, сохранившие в России свои сбережения, пытались спасти их от инфляции и конфискации с помощью полисов страхования жизни.

Окончательную черту страхованию в Российской империи подвел декрет советской власти от 28 ноября 1918 года о введении государственной монополии в страховании и ликвидации частных страховых обществ. О богатой истории отечественного страхового дела теперь напоминают лишь дошедшие до наших дней подлинные вещи и документы российских компаний, в том числе полисы страхования жизни со сроком окончания действия в 1924, 1930, 1938 и даже в 1966(!) году.

Есть ли в России коллекционеры, которые собирают исключительно страховые полисы, неизвестно. Отдельные экземпляры полисов имеются во многих частных коллекциях: их предназначение — обмен или удачная реализация. В последнее время многие современные страховые компании используют дореволюционные российские полисы для оформления интерьеров офисов, но в подобных собраниях обычно не более двух-трех десятков рядовых документов. К ценным раритетам можно отнести все русские полисы, выданные до начала 1890-х годов. Приобрести такой полис — большая удача.

Очень редко встречаются полисы страхования жизни. Этим видом страхования в России к началу XX века занимались 8 отечественных акционерных обществ и 3 иностранных компании: американские — «Нью-Йорк», «Эквитебль» и французская — «Урбэн». Позже к ним присоединились «Саламандра» и «Волга», а с 1902 года прекратило страховые операции «Коммерческо».

К особо ценным документам относятся полисы страхования от огня, которые выдавали 218 городских взаимных страховых обществ и 53 губернских земства Российской империи. Сохранились буквально единицы.

Неизвестно, как выглядели полисы акционерных страховых обществ «Москва» и «Россиянин», просуществовавших всего несколько лет и исчезнувших еще в начале 1890-х годов. Мы не знаем, много ли старинных российских полисов есть в провинциальных архивах и музеях. Но точно установлено, что в крупных российских исторических музеях и центральных архивах РГИА, ЦГИАМ и др.) — их тоже единицы.

На московском антикварном рынке в начале 1990-х годов «огневые» полисы акционерных страховых компаний дореволюционной России не были редкостью. Они поступали крупными партиями из Прибалтики и Украины, меньшими — из Петербурга и стоили \$20—



40 США. Сейчас, конечно, цены уже не те, да и приобрести даже рядовые полисы достаточно сложно.

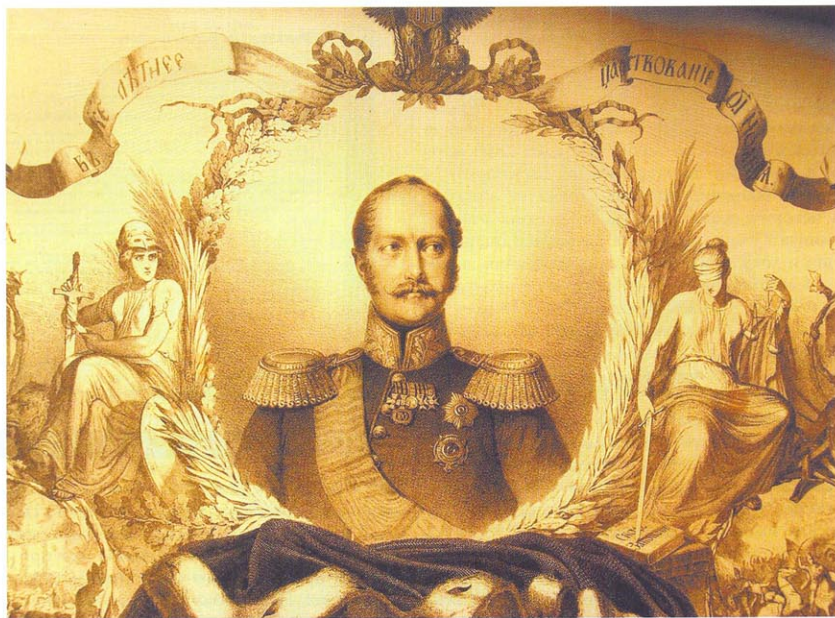
Тем, кто соприкасается с дореволюционными страховыми бумагами, полезно знать, что при страховании от огня кроме полисов существовали документы, заменявшие их. Полис сразу выдавали клиенту, если страхование было заключено непосредственно в правлении или в уполномоченном на это региональном главном агентстве. Рядовой агент сначала выдавал страхователю так называемое «предварительное свидетельство», которое впоследствии обменивалось на полноценный полис. Договор страхования от огня обычно заключался на один год. Если по окончании этого периода условия страхования не менялись, то клиент получал «возобновительное свидетельство», продлевавшее срок действия полиса. Предварительные и возобновительные свидетельства (или квитанции) встречаются чаще, чем полисы, они уступают последним в художественном оформлении и в цене.

Полисы современных отечественных страховых компаний в большинстве своем безлики, их трудно отличить друг от друга, что объясняется низким уровнем страховой культуры. Между тем художественное оформление полиса имеет немаловажное значение. Это очень хорошо понимали страховщики дореволюционной России.

Владимир БОРЗЫХ

Иллюстрации предоставлены автором.

Российские ордена императора Николая I



В царской России порфира и военный мундир были неразделимы. Российские императоры XIX века имели генеральские звания, и это не было формальностью или простым символом единения с армией. Все они проходили специальное обучение, подготовку, знали и понимали военную службу. Любая винтовка, орудие или лафет принимались на вооружение лишь после Высочайшего утверждения. Для этого также необходимо было обладать определенным уровнем военных знаний. Из всех генералов на русском троне XIX века самым военным человеком можно назвать Николая I.

Третий сын Павла I и императрицы Марии Федоровны родился 25 июня 1796 года в Царском Селе. Во время крещения новорожденного в церкви Царскосельского дворца великий князь Александр Павлович возложил на новокрещеного брата знаки ордена Святого Андрея Первозванного. Проявившееся с ранних лет пристрастие к военному ремеслу осталось основной чертой его характера. Позднее сам Николай Павлович признавал, что

свое научное и литературное образование он не мог считать основательным. Зато военными дисциплинами занимался с увлечением. В 1810 году вместе с младшим братом Михаилом (1798—1849) он был зачислен в специально созданную из пажей л.гв. Дворянскую роту, в которой выполнял обязанности командира полувзвода и ротного адъютанта.

В 1817 году Николай Павлович был назначен генерал-инспектором по инженерной части и командиром 2-й бригады 1-й пехотной дивизии, позже — командиром этой дивизии.

19 ноября 1825 года он вступил на престол, 22 августа 1826 года состоялось торжественное коронование в Моск-

Император Николай I. Литография из альбома с описанием церемонии погребения императора. На его груди — колодка с орденами и медалями, знак отличия беспорочной службы; звезда и лента ордена Св. Андрея Первозванного; звезда ордена Св. Владимира, соединенная с орденом Подвязки. Литографское заведение Ф.Зильбера, Берлин.

ве. Военные действия продолжались все время его царствования: покорение Кавказа; русско-персидская (1826—1828) и русско-турецкая (1828—1829) войны; подавление польского восстания (1830—1831); борьба с венграми, восставшими против австрийского правительства (1849); неудачная экспедиция в Хиву (1839—1840); Восточная война (1853—1856). Тридцать лет Николай I почти непрестанно воевал. Но орденом Святого Георгия за боевое отличие награжден не был. Лишь в августе 1838 года, по истечении 25 лет действительной службы, император Николай I пожелал иметь установленный для этого ордена Святого Георгия 4-й степени, что и было исполнено.

Тридцать лет император и самодержец Всероссийский, «содат с головы до ног», Николай I являлся верховым начальником, или Гроссмейстером, всех российских орденов. Характер императора, его стремление к наведению «единообразного руководства» видны и в этой сфере деятельности. Так, введенные им в наградную систему знаки отличия беспорочной службы оказались долговечными. Император утвердил их 22 августа 1827 года в память годовщины своего коронавания с целью поощрить «скромное, усердное, беспорочное служение Царю и Отечеству в продолжение немалого времени». Право на получение знака отличия имели те, кто прослужил «ревностно, усердно, беспорочно и отлично проявляя непоколебимую нравственность» в течение 15, 20, 25, 30, 35 и 40 лет. Лишались права на знак бывшие под судом, а также менявшие место службы чаще трех лет, получавшие замечания по качеству работы, пользовавшиеся отпусками более двух раз в году, являвшиеся из отпуска с опозданием и тому подобное.

Яркой характеристикой нрава императора служит награждение им чинов русской армии, участвовавших в боевых действиях против польских повстанцев в 1830—1831 годах, знаками польского ордена Военных заслуг «VIRTUTI MILITARI». В отличие от тех орденов, которыми награждали офицеров польские повстанцы, на этих знаках стояла не дата учреждения ордена (1792), а дата подавления восстания (1831). По утверждению В.Г. фон Рихтера это был «единственный случай в истории, когда войска были награждены... неприятельским отличием».

18 февраля 1855 года в Зимнем дворце на 59-м году жизни император Николай I скончался. 5 марта в Петропавловском соборе состоялась траурная церемония его погребения. Структурно погребальное шествие было составлено из 13-ти отделений. Двенадцатое отделение составили церемониймейстеры, два взвода Кавалергардского Его Величества полка, два герольда с жезлами, четыре полковника с опущенными вниз мечами. На золотых подушках с серебряными кистями они несли ордена, медали и регалии императора. По обе стороны шли кондукторская рота Николаевского инженерного училища и рота Гвардейских подпрапорщиков.

Первыми несли знаки 34 орденов 24 иностранных государств. Среди них — родовой ордена герцогства Саксен-



Цепь, знак и звезда ордена Св. Андрея Первозванного. Слева — звенья цепи ордена: трофей, розетка, герб.

Эрнестинского дома, орден Заслуг герцога Петра Фридриха Людвига Ольденбургского, баденские ордена — Церингенского льва, Верности и За военные заслуги, шведский орден Серафимов, датский — Слона, английский — Подвязки и другие. Следом за иностранными орденами несли российские награды. Назовем их в той же последовательности, в какой они приведены в описании траурного шествия:

- «35. Медаль за Турецкую войну 1828—1829 годов.
36. Знак отличия беспорочной службы за XXXV лет.
37. Крест Мальтийский.
38. Орден Св. Станислава.
39. Орден Св. Анны.
40. Орден Белого Орла.
41. Орден Св. равноапостольного князя Владимира.
42. Орден Св. Георгия 4-го класса.
43. Орден Св. Александра Невского.
44. Орден Св. Андрея Первозванного».

Спустя три месяца после похорон, 5 июля 1855 года, эти награды были переданы на вечное хранение. Представляем российские награды императора Николая I.



Орден Святого апостола Андрея Первозванного

Учрежден в 1698 году. Девиз — «За веру и верность».

1. Знак ордена. 1840 год.

Золотой Андреевский крест, покрытый синей эмалью, с изображением распятого Святого Андрея. На концах креста — латинские буквы SAPR (SANCTUS ANDREAS PATRONUS RUSSIAE — Святой Андрей покровитель России). Крест наложен на черного двуглавого орла под тремя золотыми коронами. На оборотной стороне орла — хартия с девизом ордена, на оборотной стороне короны — ушко для ленты.

Золото 583 пробы, эмаль; чеканка, литье, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж.

Общий вес — 59,5 г. Клейма на ушке короны: 56, герб Санкт-Петербурга, 1840.

Поступил в 1855 году из Артиллерийского департамента.

2. Звезда ордена. 1830—1840-е годы.

Восьмиконечная. В центральном медальоне, на золотом поле — черный двуглавый орел с перунами и венком в лапах и Андреевским крестом на груди. Вокруг, на синей



Знак ордена Св. Александра Невского.



Знак и звезда ордена
Св. Андрея Первозванного.

эмали, — девиз ордена, внизу — две лавровые веточки зеленой эмали.

Золото 583 пробы (кольцо с девизом, штифты, заклепки штифтов), серебро 875 пробы, эмаль; чеканка, штамповка, гравировка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 41,7 г, диаметр — 73 мм. Клейма: 84, КС.

3. Цепь ордена. 1840 год.

Состоит из 23 звеньев: государственный герб (9); трофеей с изображением воинской амуниции, накладным вензелем Петра I и императорской короной (7); розетка красной эмали с синим Андреевским крестом, между концами которого помещены буквы SAPR (7). Звенья соединены 24 золотыми кольцами.

Золото 750 пробы, эмаль; чеканка, штамповка, гравировка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 376,4 г. Клейма на оборотной стороне звеньев и кольца: КК, герб Санкт-Петербурга, 1839, 1840.

И.В.Кейбель, Г.-В.Кеммерер. Санкт-Петербург.

Орден Святого благоверного князя Александра Невского

Учрежден в 1725 году. Девиз — «За труды и отечество».

4. Знак ордена. 1836 (?) год.

Четырехконечный крест с уширенными концами. С лицевой и оборотной сторон крест покрыт красной эмалью. В розетке, с лицевой стороны, на светлом фоне — изображение Святого Александра Невского на коне вправо, с оборотной стороны, на белом поле, — вензель SA (Святой Александр). Между концами креста — золотые накладные двуглавые орлы с перунами и венком в лапах. Их крылья смыкаются.

Золото 583 пробы, эмаль; чеканка, штамповка, горячая эмаль, роспись по эмали, гравировка, монтаж. Общий вес — 37,59 г, диаметр — 50 мм.

5. Звезда ордена. 1820—1848 годы (возможно, около 1836 года).

Восьмиконечная. Эмалевые изображения в центре розетки и девиз ордена утрачены.

Серебро 875 пробы, эмаль, недрагметалл (медные пластинки под эмалью и латунная ось шарнира иглы); чеканка, штамповка, горячая эмаль, роспись по эмали, гравировка, монтаж. Общий вес — 43,2 г, диаметр — 74 мм. Клейма: CL, герб Санкт-Петербурга, 84.

Карл Андерс Фредерик Лаксон, Санкт-Петербург.



Орден Белого Орла

Учрежден в 1705 году. 17 ноября 1831 года причислен к российским императорским и царским орденам. По старшинству следовал за орденом Святого Александра Невского.

Девиз — «PRO FIDE, LEGE ET GREGE» («ЗА ВЕРУ, ОБЩЕСТВО И ЗАКОН»).

6. Знак ордена. Около 1842 года.

Белый одноглавый коронованный орел наложен на золотой четырехконечный крест с уширенными раздвоенными концами. Между концами креста золотое сияние, на концах — золотые шарики. Крест наложен на середину золотого двуглавого орла, покрытого черной эмалью с золотом. С оборотной стороны — белый четырехконечный крест с красным кантом, в центре которого монограмма MARIA.

Золото 600 пробы, эмаль; литье, чеканка, горячая эмаль, монтаж. Общий вес — 62,31 г, 96x55 мм. Клейм нет.

7. Звезда ордена. Около 1842 года.

Восьмиконечная, позолоченная. В центральной розетке — четырехконечный крест белой эмали. По краю креста — красная и золотая полоски. Вокруг, по синей эмали — девиз ордена.



Знак и звезда ордена Св. Владимира и звезда ордена Св. Владимира, соединенная с английским орденом Подвязки.

Серебро 875 пробы, золото 583 пробы (крест); штамповка, гравировка, золочение, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 43,04 г, диаметр — 74,6 мм. Клейм нет.

8. Лента орденская чресплетенная.

Муар синего цвета, шитые. Ширина — 100 мм. Орден Святого равноапостольного князя Владимира Учрежден 22 сентября 1782 года. Девиз — «Польза, Честь и Слава».

9. Знак ордена. Около 1843 (?) года.

Золотой четырехконечный крест, с уширенными концами, покрыт с двух сторон красной эмалью. По краю — черная и две золотых каймы. С лицевой стороны, в розетке, на горностаепом поле, — вензель Святого Владимира под великокняжеской короной. С оборотной стороны, по черному полю, в три строки — дата учреждения.

Золото 750 пробы, эмаль; штамповка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 17,66 г, диаметр — 47,8 мм. Клейма на ушке и кольце неразборчивы.

10. Звезда ордена. 1820—1854 (вероятно, около 1843 г.) годы.

Восьмиконечная. Четыре луча — золотых, четыре — серебряных. В центральной розетке, на черном поле, — золотой крест, между концами которого помещены золотые буквы SPKB (Святой равноапостольный князь Владимир). Вокруг, по красной эмали, накладными буквами — девиз ордена.

Золото 583 пробы, серебро 875 пробы, эмаль; чеканка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 52,0 г, диаметр — 72 мм. Клейма: CL, герб Санкт-Петербурга, 84.



Знак и звезда ордена Белого Орла.

Карл Андреас Фредерик Лаксон,
Санкт-Петербург.

11. Лента орденская чресплетная.

Муар, в центре — полоса красного цвета, по краям — полосы черного цвета; шитье. Ширина — 100 мм.

12. Звезда ордена, соединенная с английским орденом Подвязки. Около 1843(?) года.

Между лучами звезды помещен знак ордена Подвязки: золотая лента, покрытая синей эмалью, с девизом ордена: «HONI SOIT QUI MAL Y PENSE» («ДА БУДЕТ СТЫДАНО ТОМУ, КТО ДУРНО ОБ ЭТОМ ПОДУМАЕТ»).

Золото 750 пробы, серебро 875 пробы, эмаль; чеканка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 53,47 г, 80,2x70,7 мм. Клейм нет.

Орден Святого Великомученика и Победоносца Георгия

Учрежден 26 ноября 1769 года. Девиз — «За службу и храбрость».

13. Знак Ордена IV степени за XXV лет. 1837 год.

Золотой четырехконечный крест с обеих сторон покрыт белой эмалью с золотой каймой. На лицевой стороне, в розетке, на красной эмали — изображение Святого Георгия, на оборотной стороне — вензель СГ (Святой Георгий).

С лицевой и оборотной сторон на концах креста надписи: 25 (слева), лет (справа).

Золото 583 пробы, эмаль; штамповка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 10,55 г. 48,4x31,7 мм. Клейм нет.



Знак ордена Св. Георгия 4-й степени.

Орден Святой Анны

Учрежден в 1725 году, причислен к российским орденам в 1797 году. Девиз ордена — «AMANTIBUS JUSTITIAM PRAE-TATEM FIDEM» («ЛЮБЯЩИМ ПРАВДУ, БЛАГОЧЕСТИЕ И ВЕРНОСТЬ»).

14. Знак ордена 1-й степени. 1850 (?) год.

Золотой четырехконечный крест с двух сторон покрыт красной эмалью с золотой каймой. Между концами креста — ажурные золотые решетки. В розетке, с лицевой стороны, — эмалевое изображение Святой Анны, с оборотной стороны, на белом поле, — начальные буквы девиза.

Золото 750 пробы (основа креста), золото 583 пробы (кольцо), эмаль; чеканка, штамповка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 22,92 г, диаметр — 48,9 мм. Клейма: КК, двуглавый орел (на концах креста с оборотной стороны, под эмалью); 72, 185?, герб Санкт-Петербурга (на ушке).

И.В.Кейбель (1788—1862) и Г.-В.Кеммерер (1786—1854), Санкт-Петербург.

15. Звезда ордена с короной. 1828—1855 годы.

Восьмиконечная. В центральной розетке, на золотом поле, — крест красной эмали. Вокруг накладными буквами — девиз ордена.

Серебро 875 пробы (основа звезды), серебро 960 пробы (розетка, крест под эмалью), золото 583 пробы (корона), эмаль; чеканка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 47,25 мм, диаметр — 88 мм. Клейма: герб Санкт-Петербурга, 84, двуглавый орел, Keibel. Фирма «Кейбель, Санкт-Петербург».

16. Лента орденская чресплетная.

Муар красного цвета, с желтой каймой по краю. Ширина — 100 мм.



Знак и звезда ордена Св. Анны.



Знак 1-й степени и звезда ордена Св. Станислава.

19. Лента ордена красная чреспалочная.

Красный муар с двумя белыми полосками по краю, шитье. Ширина — 110 мм.

20. Знак отличия беспорочной службы за XXXV лет. 1850 год.

Утвержден 22 августа 1827 года.

Орден Святого Станислава

Учрежден в 1765 году, причислен к российским орденам 17 ноября 1831 года. Девиз — «PRAEMIANDO INCITAT» («НАГРАЖДАЯ, ПООЩРЯЕТ»).

17. Знак ордена 1-й степени. 1850—1854 годы.

Золотой четырехконечный крест с раздвоенными концами и шариками на них. Между концами креста — золотые дуги. В розетке, на белой эмали, — вензель Святого Станислава: SS. Вокруг — лавровый венок зеленой эмали. Обратная сторона без эмали, в розетке, по белому полю — вензель SS.

Золото 750 пробы, эмаль; штамповка, гравировка, горячая эмаль, роспись по эмали, монтаж. Общий вес — 35,4 г, диаметр — 60,5 мм. Клейма: двуглавый орел (на оборотной стороне верхнего луча и на правом крыле каждого орла); 72, герб Санкт-Петербурга, 185(4?) (на ушке), (?)К (на лицевой стороне нижнего луча под эмалью).

18. Звезда ордена. 1818—1854 годы (возможно, около 1844 года).

Восьмиконечная. В центральной розетке, на белой эмали, — вензель SS, вокруг накладными буквами — девиз ордена. По окружности, на зеленой эмали, — лавровые веточки.

Серебро 875 пробы, золочение, эмаль; чеканка, горячая эмаль, роспись по эмали, сборка. Общий вес — 42,7 г, диаметр — 85 мм. Клейма с оборотной стороны звезды и на булавке: 84, Keibel, герб Санкт-Петербурга. Фирма «Кейбель», Санкт-Петербург.



Знак отличия беспорочной службы за XXXV лет.

обтянута шелковой георгиевской лентой. С лицевой стороны — накладной дубовый венок, в центре которого помещены римские цифры XXXV. Крепление — булавка.

Золото 750 пробы, шелк. Общий вес — 12,1 г, 33x30 мм. Клейма: КК, герб Санкт-Петербурга, 1850. И.В.Кейбель и Г.-В.Кеммерер, Санкт-Петербург.

21. Колодка с орденами и медалями Николая I.

1). Орден Святого Георгия IV степени за 25 лет службы. Золото 583 пробы, эмаль, диаметр — 27 мм.

2). Прусский крест за 25 лет службы в офицерских чинах. Золото 583 пробы, диаметр — 26,5 мм.

3). Медаль «За турецкую войну 1828—1829 гг.». Серебро 925 пробы, диаметр — 26 мм.

4). Медаль за усмирении Венгрии и Трансильвании: «VOM FELS ZUM MEER», «1848 FRIEDRICH WILHELM IV 1849». Бронза, диаметр — 30 мм.

5). Военный орден Вильгельма. (Утвержден нидерландским королем Вильгельмом в 1815 году для Голландии.) Золото 583 пробы, 36,5x19,6 мм.

6). Вюртембергский орден Военных заслуг. Золото 583 пробы, 35,0x19,5 мм.

Татьяна ИЛЬИНА

Иллюстрации предоставлены автором.



Колодка с орденами и медалями Николая I.

Исследование и атрибуция двух орденских знаков

По мере развития у нас в стране современного антикварного рынка все чаще стали появляться наградные знаки российских орденов. Определить, настоящие они или подделки — бывает затруднительно, поскольку возросли технические возможности, опыт и мастерство поддельщиков.

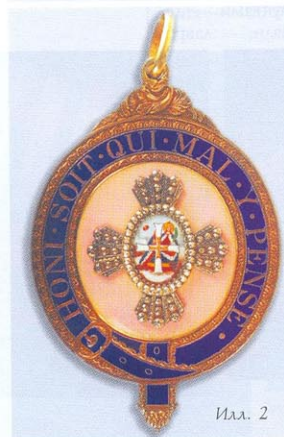
Изготовление орденских знаков требовало применения различных материалов и технологий. Значит, при исследовании орденов кроме фалеристов необходимо привлекать и специалистов, владеющих приемами работы, необходимыми при изготовлении орденов (литьем, чеканкой, гравировкой, штамповкой, золочением, эмальерными работами и т.д.).

По просьбе Государственной Оружейной палаты отдел исследования консервации и реставрации музейного металла ГосНИИР участвовал в экспертизе знака отличия Святой Ольги 2-й степени, потому что в нем работают высококвалифицированные, аттестованные реставраторы, владеющие технологиями художественной обработки металла, и научные сотрудники, которые проводят разносторонние исследования (в частности, отдел располагает постоянно пополняемым банком данных по российским клеймам на изделиях из драгоценных металлов), что позволяет комплексно изучать предметы, поступающие на экспертизу, включая физико-химические анализы.

При проведении экспертизы было установлено, что предложенный к рассмотрению знак отличия Святой Ольги — подделка: выполнен не в требуемой технике, налицо кустарное качество обработки, а также фальшивые клейма пробирного надзора. Но что интересно! Точно известно, что



Илл. 1



Илл. 2

знаком отличия Святой Ольги 2-й степени был награжден один-единственный человек — Вера Николаевна Панаева, мать трех сыновей, Георгиевских кавалеров, погибших в Первую мировую войну. Описание знака хранится только в Оружейной палате, и, по сведениям ее сотрудников, информация об этом знаке в объеме, достаточном для его изготовления, никогда не публиковалась. Однако при этом фальшивка очень точно соответствует описанию внешнего вида знака, хранящемуся в Оружейной палате. Следовательно, возможно, где-то существует еще один подлинный знак отличия Святой Ольги, с которого, видимо, и была сделана копия. Можно также предположить, что поддельщики нашли какие-либо документы мастерской, изготовившей настоящий знак, что позволило сделать такую подделку.

Другой пример: в отдел на экспертизу поступил предмет, который считался совмещенным (двусторонним) знаком ордена Подвязки и знаком ордена Святой Екатерины (илл. 1, 2). На петле знака (илл. 3) присутствовали клейма (илл. 4—6), согласно которым знак был изготовлен в мастерской Кейбея в Санкт-Петербурге. Время изготовления — последняя четверть XIX века, но до 1899 года. Больше клейма нигде не проставлены.

В банке российских клейм отдела есть клейма-именники мастерской



Илл. 3



Илл. 6



Илл. 7



Илл. 4



Илл. 8



Илл. 9



Илл. 10



Илл. 11



Илл. 12

Кейбеля, по совокупности признаков определенные как подлинны. Сравнительный анализ изображений исследуемых клейм, представленных на петле знака, с близкими к ним по графике и размерам клеймами из банка данных показал следующее:

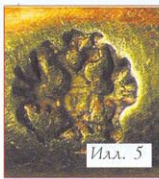
А) клеймо пробирного надзора (илл. 6) сильно отличается от подлинных клейм пробирного надзора того времени, одно из которых в качестве примера представлено на иллюстрации 7. Это видно как по графике цифр, так и по абрису герба Санкт-Петербурга и цитка клейма. Следовательно, этот знак не проходил официального пробирования;

Б) именник (илл. 4) несмотря на то, что внешне он похож на подлинны клейма мастерской Кейбеля (илл. 8—12), при внимательном рассмотрении имеет много отличий. Но самый важный отличительный признак — написание именника, которое на иллюстрациях 3 и 4 читается как «Kabel», а не «Keibel»;

В) изображение двуглавого орла (илл. 5) тоже не соответствует известным подлинным клеймам (илл. 13).

Кроме этого сами клейма проставлены с нарушением требований Пробирного устава. Все перечисленное не позволяет признать предмет, представленный на экспертизу, изготовленным в мастерской Кейбеля.

Изучение самого совмещенного знака также не позволяет признать этот предмет подлинным орденом, это, судя по всему, некое фантазийное ювелирное изделие, «усиленное» российскими клеймами известного мастера.



Илл. 5



Илл. 13



Илл. 14

Скорее всего, этот предмет был выполнен в Европе (о чем говорят некоторые технологические особенности его изготовления). При этом использовали несколько штампов. После сборки знак дорабатывали вручную режущими инструментами, причем достаточно неаккуратно. Интересно, что непосредственно в штампе, которым изготавливали каждую половинку завершая знака, дважды присутствует надпись в виде двух букв «FP» (илл. 14) — возможно, это инициалы мастера-изготовителя. Мы не встречали ничего подобного в ювелирных предметах российского производства. То, что при изготовлении этого знака применяли штампы, говорит об изготовлении некоторой серии.

Сам знак поступил на экспертизу в футляре, который не соответствовал футляру орденов, по форме он скорее напоминал готовальню начала XX века. Футляр был двухместным. В одном гнезде лежал исследуемый предмет знаком ордена Подвязки вниз, а на ткани, которой было выстлано второе, хорошо читался оттиск такого же знака ордена Подвязки. Этот факт подтверждает наше предположение о том, что такие совмещенные знаки изготавливались не в единственном экземпляре и, возможно, предназначались для каких-либо целей, не имеющих ничего общего с коллекционированием подлинных орденов.

Вполне возможно, что на антикварном рынке появятся и другие предметы, которые будут выдавать за совмещенные знаки ордена Подвязки с какими-либо знаками других орденов.

Михаил ДУБОВИН

Иллюстрации предоставлены автором.

Россия и Кавказ



В конце правления Петра I российское влияние на Кавказе и в Закавказье значительно усилилось. Но полное присоединение огромного региона к Российской империи растянулось почти на полтора века. Разная степень многопланового влияния России отразилась на структуре и составе денежного обращения сопредельных государств и государственных образований.

Персия и Россия

Наиболее многочисленные и разнообразные точки соприкосновения в монетном производстве и денежном обращении у России были прежде всего с Персией. Тому способствовали следующие обстоятельства: 1). Долгое существование большого участка общей, хотя и постоянно перемещавшейся границы между Россией и Персией. 2). Интенсивные политические, торговые и военные контакты. 3). Возникновение и сохранение разнонаправленных интересов на Северном Кавказе, Каспийском побережье Кавказа и в Азербайджане. Активное движение России к юго-востоку в первой четверти XVIII века усиливало ее влияние в соседних государственных об-

разованиях и на северо-западе Ирана. (Поэтому некоторые иранские города помещали на своих монетах изображение двуглавого орла — это было вынужденное уважение к наглядно демонстрировавшему военное могущество северному соседу, а может быть, еще и дань другим традициям.) Ниже, по возможности в хронологическом порядке, указаны наиболее очевидные связи двух государств.

1). Утилитарное использование (переплавка) персидских монет после Низового похода 1722—1723 годов. Очень разнородный массив серебряных монет Ирана представлял военную контрибуцию и составлял значительную часть доходов России

от завоеванных в первой четверти XVIII века персидских провинций (земли разных ханств на территории современного Азербайджана). Поскольку контрибуция исчислялась многими сотнями пудов, то персидская монета вначале поступала в казну (отдельные редкие монеты и донативы попадали и в Эрмитаж), а затем, уже как вторичное сырье, — на монетные дворы для переплавки. В дальнейшем серебро из Ирана (чаще — монету аббаси) привозили среднеазиатские купцы. Только в 1749—1751 годах в Оренбургскую губернию доставили 3500 пудов серебра. В 1760-х новый правитель Ирана Керим-хан провел денежную реформу, и вес серебряной монеты

уменьшился на 1/5, а золотой — на 1/3. Выгодно стало не вывозить из Ирана легковесную золотую и серебряную монету, а, наоборот, ввозить золото и серебро в Иран и Закавказье. Медные персидские монеты из-за дешевизны меди в Иране тоже служили сырьем для чеканки российских монет — в 1730-х годах их в больших объемах ввозили в Россию для переработки в общегосударственную монету.

2) Помещение на иранских городских монетах надчеканок с двуглавым орлом (у некоторых экземпляров вместо трех корон над головками орла — лишь одна, центральная). У части монет — надчеканка «РАИДЖ». У одной монеты она поверх указанного клейма с двуглавым орлом: надчеканкой «РАИДЖ» монета с клеймом в виде двуглавого орла возвращалась в денежное обращение иранских городов. По версии М.Б.Северовой, так клеймить иранскую городскую монету могли в Грузии в конце XVIII — начале XIX века. Вероятно и то, что эту надчеканку производили в одном из городов иранского Прикаспия, например, Реште. Любые встречающиеся монеты с орлом — малотиражны, а потому малодоступны, плохо изучены российскими нумизматами; не исключены и неожиданные находки. Вообще, иранские городские монеты — специфический, мало исследованный нумизматический массив, в котором у части медных монет четко обнаруживается двусторонняя связь с тогдашними российскими медны-

ми монетами. В целом в России иранские городские монеты утилитарно использовали в гораздо больших объемах, чем в Иране — российские: в первой половине XVIII века их сотнями пудов вывозили из Ирана на переплавку.

3) В 1804—1833 годах на чеканившихся в Тифлисе монетах для Грузии достоинство, как дань традиции, указано в персидских динарах.

4) В первой трети XIX века попутно с чеканкой в Иране городских монет в некоторых иранских городах делали надчеканки на российских медных 2-копеечниках и копеечках образца 1810 года — клеймо «РАИДЖ» («законно»). Медные монеты образца 1810 года также брали в виде заготовок для чеканки иранских городских монет.

5) Персидские монеты продолжали обращаться и на той территории Кавказа, что в первой четверти XIX века уже была присоединена к Российской империи.

6) Одобрение в Персии российских платиновых монет (видимо, 3-рублевиков).

7) Примитивное изображение на серебряных и медных иранских городских монетах двуглавого орла. По информации И.И.Рылова, в 1860 году (1278 году хиджры) в г. Астрабад была отчеканена серебряная монета в 1 кран с двуглавым орлом и одной короной. Возможно, эта монета была отчеканена после поездки в Россию правителя Каджар Насир ад-дина и в связи с ней. Хотя монету чеканили несколько лет, ее можно условно отнести к памятным монетам.

8) Чеканка на Петербургском монетном дворе по заказу иранского правительства серебряных 5-крановиков в 1903 году (1320 году хиджры), которые не были востребованы заказчиком и оттого часто встречаются в России и поныне.

Попадавшую в Российскую империю персидскую золотую, серебряную и медную монету население повсеместно использовало в бытовых целях: для изготовления украшений, прежде всего монист и браслетов, а также посуды и т.д.

Российскими исследователями пока, видимо, совсем не изучены архивные документы монетных дворов



5-крановик, чеканившийся в Санкт-Петербурге в 1903 г.

в городах Северного Ирана, где может оказаться фрагментарная информация по вопросам, представляющим интерес для российской нумизматики.

То, что об иранских монетах XVIII—XIX веков в России мало знают и поныне, объясняется двумя очень важными обстоятельствами: 1) слабым умением россиян читать арабоязычные надписи, 2) строгостью иранского таможенного законодательства, запрещавшего вывоз практически любой монеты.

Монеты Грузии периода российского протектората

По Георгиевскому трактату 1783 года был установлен протекторат России над Восточной Грузией. С 1787 по 1796 год на Тифлисском старом монетном дворе выпускали медные монеты достоинством 1 бишти (равнялась 20 динарам в персидской денежной системе), полу-бишти (10 динаров) и пули (5 динаров). Все монеты чеканили одними и теми же штемпельными парами (без обозначения достоинства), и разные номиналы отличаются друг от друга лишь весом. Монеты чеканили вне колаца. Предположительно, использовались заготовки шарообразной формы, имеющие не достаточно высокую температуру, отчего монеты получались очень толстыми,



Фельсы с надчеканками двуглавого орла.

зачастую некруглыми, с неоформленным гуртом и рваными краями. По Именному Указу Екатерины II от 30 сентября 1783 года грузинским царям разрешалось помещать на своих монетах российский государственный герб. На лицевой стороне монет 1787, 1789 и 1791 годов — примитивное изображение двуглавого орла без корон, но со скипетром и державой в правой и левой лапах. На монетах 1796 года (после разорения Тбилиси персидскими

войсками в 1795 году) орел стал одноглавым и с противоположным размещением регалий. Дата от Рождества Христова помещена под лапами орла. На оборотной стороне — надписи: на грузинском языке — ЭРЕКЛЕ («Ираклий») и на арабском — ЧЕКАН ТИФАИСА и год хиджры. На обеих сторонах по краю поля монеты — двойной линейный ободок с декоративными точками.

Бисти — монета массой 17,0—23,0 г, чеканившаяся в 1787/1201 году хиджры (варианты: без даты — /1201, с ошибочной датой — 1781/1201 и 1781/1202), в 1789/1203, 1796/1210 годах. По данным Е.А.Пахомова, на монетах 1201—1203 годов хиджры бывают надчеканки (клеями с монограммами двух видов). Полубисти — монета массой 8,0—11,5 г, чеканившаяся в 1787 /1201 году хиджры (варианты: без даты — /1201, с ошибочной датой — 1781/1201 и 1781/1202), в 1789/1203 (чрезвычайно редка), 1791/1206 (уникум), 1796/1210 годах. Пули — монета массой 4,0—4,5 г, чеканившаяся в 1787/1201 году хиджры (чрезвычайно редка). Синонимы для всех монет (жарг., метон.) — «Грузия», «Протекторатная Грузия».

Монеты для Грузии

В связи с включением части территории Грузии в состав Российской империи возникла необходимость чеканки российских специальных выпусков монет для Грузии. Начало чеканки (1804 г.) совпало с началом войны с Персией. На заново оборудованном Тифлисском монетном дворе серебряную монету чеканили по 1834 год, а медную — по 1810 год.

В целом качество монеты, выбиваемой ручными копрами, по сообщению барона А.Е.Розена, главнокомандующего в Грузии, несколько уступало качеству серебряной монеты, чеканенной машинами в Санкт-Петербурге. Александр I поведал, чтобы на монете «ничего российского не было», поэтому все надписи выполняли на грузинском языке шрифтом мхедрули (грузинский алфавит — из группы картвельских языков). И у серебряных (двойной

абаз, абаз и полуабаз), и у медных (бисти, полубисти и пули) монет на лицевой стороне — городская корона, надпись «Тбилиси», скрещенные оливоковая и пальмовая ветви (эти символы мира помещали на монетах ежегодно, несмотря на бесконечные войны на Кавказе), на оборотной стороне — буквенное обозначение достоинства, надпись «грузинское серебро» (у медных — «грузинские деньги»), дата, знак минцимстера (присланного из столицы; на серебряных). У серебряных монет шнуровидный гурт, у медных — сетчатый. Достоинство указано в персидских динарах (дань бывшей персидской денежной системе), соответствующие номиналы по грузинской номенклатуре не даны, а лишь подразумеваются: 400 динаров — двойной абаз, 200 динаров — абаз, 100 динаров — полуабаз, 20 динаров — бисти, 10 динаров — полубисти, 5 динаров — пули. Наименование денежной единицы «бисти» было распространено почти во всем Кавказе. Новые высокопробные русско-грузинские монеты, будучи очень популярными во всем Закавказье, были в обращении и к югу, и к северу от него наравне со старыми грузинскими монетами и постепенно их вытесняли.

Чеканка монет шла в соответствии с Инструкцией для горных инженеров от 13 сентября 1804 года. Двойной абаз: лигатурный вес — 1 золотник 46 долей серебра 88 пробы; абаз: лигатурный вес — 71 доля серебра 88 пробы; полуабаз: лигатурный вес — 35 1/2 долей серебра 88 пробы. Все номиналы имели принудительный курс по отношению к общегосударственным серебряным разменным монетам: двухазовик (6,31 г) соответствовал 40 копейкам, абаз (3,16 г) — 20 копейкам, полуабаз (1,58 г) — 10-копеечнику (2,07 г). Кроме того, по данным В.В.Узденикова, нередко было большое несоответствие фактической пробы сплава нормативному значению. (Вместе с тем на многих монетах — следы юстировки.) Пробу грузинских монет предпоагаи понизить, сделал ее такой же, как у общегосударственных (83 1/3); в 1828 году в Санкт-Петербурге были



Бисти и полубисти 1787—1796 гг.

отчеканены демонстрационные образцы двойного абаса (6,66 г) и абазы (3,33 г), без знака минцмейстера, с гладким гуртом.

Двухабазовик (двойной абаз, арх. двухабазник) чеканили ежегодно, кроме 1825 года (новоделы 1804 г., 1807 г.). Общий тираж — свыше 2 миллионов штук. Абаз (разг. абазовик, вост. аббаси — от имени собст. сефевидского шаха Ирана Аббаса I Великого) чеканили с редкими перерывами по 1831 год,

общий тираж — на порядок меньше, чем у двойных абазов. Полуабаз чеканили по 1833 год с несколькими перерывами (новоделы — 1804 г., 1828 г.). Общий тираж — около 50 тысяч штук. Полуабазы, чеканившиеся при Александре I, весьма редки.

Медные монеты чеканили по стопе 21 рубль из пуда меди. Они имели принудительный курс по отношению к общегосударственным медным монетам 16-рублевой стопы. Бисти (15,55 г) соответствовал 2-копеечнику (20,48 г), полубисти (7,77 г) — 1 копейке (10,24 г), пули (3,89 г) — деньге (5,12 г). Новоделы всех номиналов — 1804 года. (Пули очень редок и, как правило, — плохого качества.)

Монеты были в обращении во всем Закавказье, медные постепенно вытеснялись общегосударственными медными монетами 24-рублевой стопы, видимо, это стало происходить уже после 1810 года. Серебряные места еще встречались в конце XIX века. Синонимы для всех монет (жарг., метон.) — «Грузия».

Карабахское ханство

— феодальное государство, существовавшее на территории нынешнего Азербайджана в XVI — начале XIX века. Конгломерат из более чем 15 образований был объектом ожесточенной борьбы могущественных южных соседей — Турции и Персии. В середине XVIII века, после освободительной борьбы против войск Надир-шаха, несколько ханств, в том числе и Карабахское, выделились из состава Персии. В конце XVIII — начале XIX века азербайджанские ханства оказались в зоне внешнеполитических интересов России и во время войны с Персией 1804—1813 го-

дов частично были оккупированы русскими войсками. При местном правителе хане Махди Кули на некоторых карабахских серебряных абасах 1804—1813 годов — варварское изображение императорской короны (видимо, элемент подражания монетам для Грузии). Монета отсутствует на нумизматическом рынке.

Шекинское ханство

— государственное образование, существовавшее на территории нынешнего Азербайджана, в 1807 году оккупированное Россией. В период российского протектората, до полной аннексии в 1819 году, в столице Шекинского ханства — г. Нуха выпускали медную монету в 1 бисти (20 динаров), массой от 14,5 г до 21 г. На лицевой стороне — варварское изображение императорской короны и надпись ЧЕКАН НУ-ХИ, на оборотной стороне — надпись на арабском языке. Три подтипа с разными коронами (фактически, это штемпельные разновидности: каждый штемпель резан вручную). Судя по внешнему виду, монеты чеканили тем же способом, что и монеты Грузии периода российского протектората. Монеты мало исследованы из-за крайне ограниченного количества экземпляров, доступных для изучения. (Известна персидская монета, перечеканенная



Русско-грузинские монеты 1804—1833 гг.



Абас с императорской короной.



Бисти с императорской короной.

из бисти. Возможно, высокая степень редкости шекинских бисти — из-за их целенаправленной массовой перечеканки в персидские монеты.) Неизвестны подавляющему большинству коллекционеров. Синоним (разг., метон.) — «шеки».

Номинал	Период чеканки	Состояние	
Монеты Грузии периода российского протектората			
		F	VF
Бисти	1787, 1789	60	180
Полубисти	1787, 1789	50	150
Пули	1787	1000*	—
Бисти	1796	50	150
Полубисти	1796	40	130

Монеты для Грузии			
		VF	EF
2 абаз	1804—1833	50	100
1 абаз	1804—1831	60	150
1/2 абаз	1804—1833	120	200
Бисти	1804—1810	70	120
1/2 бисти	1804—1810	100	150
Пули	1804—1806	300	800*

Монеты Карабахского ханства			
		F	VF
Абаз	1222 хиджры	100*	—

Монеты Шекинского ханства			
		VG	F
Бисти	1221—1233 хиджры	120*	—

Иранские монеты			
		VF	EF
5 кранов	1320 хиджры	12	25

Монеты г. Армавир			
	I выпуск	VF	EF
5 рублей	1918	200	—
3 рубля	1918	100	200
1 рубль	1918	200	450
	II выпуск		
5 рублей	1918	100	200
3 рубля	1918	60	120
1 рубль	1918	120	250

Чеченские монеты			
		VG	F
10 туманов	1338 хиджры	500*	—

**Примечание:* цена предположительна из-за очень редкого появления монеты на нумизматическом рынке либо из-за неопределенности с состоянием спроса.

Чеченские монеты

— редчайшие медные монеты, чеканившиеся после распада Российской империи в чеченском горном ауле Ведено в период Гражданской войны в 1919—1920 годах (1338—1339 год хиджры). Это — эмиссия местного правительства, созданного



10 туманов.

под лозунгом панисламизма государственного образования в Нагорной Чечне имамом (шейхом) Узун Хайр Хаджи ханом и влиявшим на значительной части территории Чечни. По традиционной версии, из-за технических осложнений при чеканке части монет в 10 туманов (соответствовали 100 рублям в бумажных денежных знаках) оружейный мастер-самоучка из аула Дарго брал в качестве загото-

вок 2-копеечники образца 1867 года. По неподтвержденным данным, также чеканили монеты в 5 и 2 1/2 тумана. Большинству коллекционеров они не известны даже по иллюстрациям. Синоним (разг., метон.) — «Узун-Хаджи».

Монеты г. Армавир

— металлические боны, чеканившиеся в 1918 году. Два выпуска. I выпуск: 5 рублей — в белом сплаве, 3 рубля и 1 рубль — в меди. II выпуск — 5 рублей, 3 рубля и 1 рубль — в меди. 5-рублевик и рублевик I выпуска весьма редки. Монеты очень популярны у коллекционеров. Синоним (разг., метон.) — «Армавир».

Монеты Чечни и Армавира — суррогатные деньги, характерные (прежде всего необычностью обстоятельств их выпуска) для переходного периода от императорской к советской чеканке (1917—1927 гг.).

Владимир РЗАЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.



Армавирские монеты I выпуска.

Армавирские монеты II выпуска.

Монеты России 1700—1917

В. В. Уздеников

Издание третье, переработанное и дополненное
IP Media Inc. 2004 г.
500 руб.

В третьем издании книги «Монеты России» учтены результаты практически всех исследований в области российской нумизматики императорского периода, которые были проведены за последние 10 лет, прошедшие после выхода второго издания. На базе этих исследований были откорректированы и дополнены сведения, содержащиеся в справочных материалах книги, такие, как перечень временных монетных дворов России, статьи о гербах на монетах, о взаимном расположении лицевой и оборотной сторон монет, о перчеканке монет, сведения о пробе сплава серебряных монет 1701—1714 годов и многие другие. Также было уточнено содержание подавляющего большинства примечаний, относящихся к конкретным монетам, описанным в каталожном разделе.

Этот раздел, составляющий основу книги, пополнен рядом вновь обнаруженных монет, и в то же время из него исключены монеты, существование которых до настоящего времени не получило окончательного подтверждения. Были исключены еще оставшиеся в прежних изданиях монеты, специфические особенности которых обусловлены лишь производственным браком. В отношении ряда монет, ранее ошибочно считавшихся подлинными, установлено, что они являются новоделами.



Призовые часы в Российской Императорской армии

А. И. Вилков

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, выездке, 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



зомера, словом, всех тех навыков, которые дают право называться отличным солдатом. Книга, представляющая сегодня наиболее полный свод информации по данной теме, будет полезна для антикваров, коллекционеров, музейных работников, а также тех, кто интересуется историей Российской армии.

По вопросам
приобретения книг
обращаться:

тел. (095) 248-6295,

(095) 248-2190

e-mail: sales@uuu.ru

Пробные армавирские денежные знаки 1918 года

В период революции и Гражданской войны в нашей стране ощущалась нехватка государственных денежных знаков. Средства местных банков не могли покрыть всех расходов молодой Советской Республики. Поэтому исполнительный комитет Совета народных депутатов Лабинского отдела на Кубани в феврале 1918 года принял решение начать выпуск твердых гарантированных чеков частных банков, акцептованных Государственными банками.

В статье «БОНЫ АРМАВИРА», опубликованной в № 3 журнала «Советский коллекционер» за 1965 год, О.Вероненко писал: «Первый выпуск акцептованных чеков (банкнот) был произведен в феврале 1918 года купюрами в 50, 100, 200 и 500 руб. В выпуске этих чеков приняли участие Азовско-Донской, Волжско-Камский, Русско-Азиатский, русский для внешней торговли, Северо-Кавказский и Торгово-Промышленный банки, а также Второе Армавирское общество взаимного кредита...

Чеки второго выпуска начали выходить с апреля 1918 года. Печатались они купюрами в 3, 5, 10, 25, 40, 150 и 300 руб. на простой бумаге... Выпуск чеков закончился в сентябре 1918 года в связи с приближением фронта Гражданской войны и переходом Армавира на некоторое время (с 18 по 28 сентября) в руки белогвардейской армии... Из-за быстрого изнашивания бумажных чеков в 1918 году возник острый разменный голод. В целях его ликвидации комиссар финансов Армавирского Совета депутатов на объединенном заседании отдельского исполкома горсовета и Армавирского ГК РКП(б), а также и банкоуправления предложила начать выпуск собственных металлических денег. Сначала предполагалось выпустить серебряную монету, однако из-за технических трудностей и отсутствия необходимых запасов серебра в Армавири это осуществить не удалось. Решено было выпустить монеты из меди достоинством в 1, 3 и 5 руб. Опытная отливка монеты производилась на заводе «Армалит», но оказалась неудачной — монеты вышли некачественными на вид. Тогда было предложено их чеканить. Матрицы изготовлялись из стали находящимися на то время в Армавири опытным гравером И.Задлером. Пробная чеканка монеты также на заводе «Армалит» дала удовлетворительные результаты.

Монетный двор был организован в нижнем этаже одного из корпусов бывшей усадьбы купца Баранова, где на

трех станках изготовлялись монеты... Первый пробный выпуск ограничился несколькими десятками медных монет достоинством 1 и 3 руб., увеличенного (по сравнению с царскими медными монетами в 1, 2 и 3 коп.) размера и из алюминиевого сплава достоинством 5 руб. Это, очевидно, и дало повод считать, что монеты Армавира перештамповывались из царских монет».

Пробные 5 рублей 1918 года

Монета серого цвета изготовлена методом отливки из алюминиевого сплава, отличается от тиражного выпуска монет технологией производства и другим металлом. Очень редкая.

На лицевой стороне — аверс — всех монет в центре изображен двуглавый орел без короны, скипетра и державы (герб Временного правительства Керенского), по окружности — надпись: «АРМАВИРСКОЕ ОТД. ГОСУДАРСТВЕННОГО БАНКА». Под средним пером хвоста орла — инициалы гравера Задлера «I.З.».

На оборотной стороне — реверс — надписи: сверху, по краю монеты, — «РАЗМЕННЫЙ ЗНАКЪ», в центре — «5 РУБЛЕЙ», внизу — «1918», справа и слева — изображения четырех лавровых венков.



Лицевая и оборотная стороны пробной пятирублевой монеты 1918 г.

Монета приобретена мной у Дона Яковлевича Рувинова в 1964 году.

Характеристика пробной монеты: номинал — 5 рублей; металл — алюминиевый сплав (у тиражных монет — медь); диаметр — 31 мм; вес — 7,80 г; гурт — рубчатый; состояние — XF; редкость — R5.

Пробные 3 рубля 1918 года

Монета чеканена на медных заготовках и отличается от тиражных 3 рублей тем, что изготовлена на кружках большего диаметра (31 мм). Под средним пером хвоста орла отчеканены инициалы гравера Задлера — «I.З.».

Монета приобретена мной в 1982 году у Владимира Владимировича Масленникова — известного коллекционера советских монет и металлических бон советского периода. Владимир Владимирович работал заведующим лабораторией минералов и золота в Институте стали и сплавов. На работе получил большую дозу облучения и ушел на пенсию по инвалидности.

Будучи еще трудоспособным, он собирал коллекцию советских монет, а после выхода на пенсию вступил в Московское общество коллекционеров, где быстро вошел в коллектив и начал помогать председателю общества Салову издавать газету «КОПЕЙКА». В обществе его рабочее место было при входе в помещение, поэтому при появлении приезжих коллекционеров он всегда встречал их одним и тем же вопросом: «Что собираете?» Такая общительность позволяла ему пропускать через себя большую партию нумизматического материала.

У Масленникова сложились хорошие отношения со служащими районного телефонного центра, что на Преображенке в Москве, где ему помогали просматривать двухкопеечные монеты, ходившие в обращении в автоматах. Активный поиск дал свои результаты: он нашел двухкопеечную монету 1927 года в очень хорошем состоянии, которую потом с гордостью показывал коллекционерам.

Владимир Владимирович с большой любовью и теплотой относился к своей матери, которую звали Екатериной. В ее память он собрал монеты с портретами императрицы Екатерины I и Екатерины II, а также портретные медали с их изображениями. У него дома на письменном столе стоял большой письменный прибор из мрамора, в который были вмонтированы портретные рубли отличного состояния с изображением этих императриц.

Масленников жил в Москве на Преображенской площади с женой Татьяной. Она много времени посвящала религии, а он, кроме монет, увлекался садоводством. В одиночку он решил соорудить на участке колодезь, но эта работа окончательно подорвала его здоровье. Возвращаясь с дачи, Владимир Владимирович скончался прямо в поез-



Лицевая и оборотная стороны пробной трехрублевой монеты 1918 г.



Лицевая и оборотная стороны тиражных трехрублевых монет.

де. Это было в 1989 году. На другой же день в дом Масленниковых явились неизвестные мужчины, представились его товарищами по обществу коллекционеров и предложили Татьяне помочь с похоронами. Оставив аванс, они забрали все монеты, медали и жетоны, а также библиографические книги и пообещали ей после продажи коллекций принести выручку. Жена Владимира Владимировича, будучи в стрессовом состоянии, естественно, не могла вести переговоры.

С тех пор гости-нумизматы больше не объявлялись, а вместе с ними пропала хорошая коллекция советских монет — плод жизни настоящего коллекционера Владимира Владимировича Масленникова.

Характеристика пробной монеты: номинал — 3 рубля; металл — медь; диаметр — 31 мм (у тиражных монет — 28 мм); вес — 9,1 г; гурт — рубчатый; состояние — Unc; редкость — R4.

Пробный 1 рубль 1918 года

Лицевая сторона: в центре — двуглавый орел без короны, скипетра и державы (герб Временного правительства Керенского), по окружности надпись: «АРМАВИРСКОЕ ОТД. ГОСУДАРСТВЕННОГО БАНКА». Под правой лапой орла — инициалы гравера Задлера: «I.З.». По краю монеты — точечный ободок.

Оборотная сторона — на поле монеты имеются надписи: в верхнем секторе — «РАЗМѢННЫЙ ЗНАКЪ», в центре — «1 РУБЛЬ», внизу — «1918 ГОДА», по краю монеты — точечный ободок. Справа и слева от 1 номинала вместо лавровых ветвей отчеканен орнамент. Внизу, между словами «РУБЛЬ» и «1918 ГОДА», отчеканен орнамент.



Оборотные стороны пробного и тиражного рубля 1918 г.

Пробный армавирский рубль я приобрел на аукционе № 11 Антикварного объединения «Гелос» 26 сентября 1998 года. ЛОТ 114.

Характеристика монеты: номинал — 1 рубль; металл — медь; диаметр — 28 мм; вес — 6,50 г; гурт — рубчатый; состояние — XF; редкость — R5.

Евгений ФРОЛОВ

Иллюстрации предоставлены автором.

Авторы этого номера

- Дарья Антипина**, аспирантка кафедры искусствоведения и методики преподавания ИЗО РГПУ им.А.И.Герцена
- Владимир Борzych**, директор Музея страхования Страхового акционерного общества «Россия»
- Ольга Волобаева**, артдиректор архитектурного бюро ICN
- Людмила Воронцова**, заместитель директора Музея «Ризница Троице-Сергиевой Лавры», СПГИХМЗ, г. Сергиев Посад
- Ирина Горбатова**, старший научный сотрудник, хранитель коллекции керамики и стекла Музеев Московского Кремля
- Татьяна Долгодрова**, доктор исторических наук, заведующая группой Музея книги Российской Государственной библиотеки
- Елена Дондик**, аспирантка докторской школы по истории искусства факультета «Искусство и археология», Сорбонна 1, Париж
- Михаил Дубровин**, ведущий научный сотрудник ГосНИИ реставрации Минкультмассмедиа РФ
- Юлия Дьяконова**, научный сотрудник ГосНИИ реставрации Минкультмассмедиа РФ
- Оксана Зарицкая**, ведущий научный сотрудник отдела прикладного искусства Музея «Ризница Троице-Сергиевой Лавры» СПГИХМЗ, г. Сергиев Посад
- Татьяна Зуйкова**, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, член Британского общества историков ювелирного искусства
- Татьяна Ильина**, старший научный сотрудник Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, заслуженный работник культуры РФ
- Сергей Киселев**, коллекционер, Санкт-Петербург
- Евгений Лозовский**, член-корреспондент Всероссийского геральдического общества, Санкт-Петербург
- Ирина Меркулова**, художник-реставратор
- Ольга Новикова**, заведующая сектором Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII век»
- Ирина Образцова**, искусствовед, Ростов-на-Дону
- Александр Пивоваров**, член Британского общества историков ювелирного искусства
- Сергей Подстаницкий**, старший научный сотрудник ВХНРЦ им. И.Э.Грабаря
- Владимир Рзаев**, нумизмат, исследователь
- Виталий Третьяков**, коллекционер, издатель, Санкт-Петербург
- Ирина Фомина**, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела книжного фонда Государственного Исторического музея
- Евгений Фролов**, коллекционер
- Любовь Шитова**, заведующая отделом прикладного искусства Музея «Ризница Троице-Сергиевой Лавры» СПГИХМЗ, г. Сергиев Посад



Фото на обложке — интерьер галереи «Гала»

Редакция журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» благодарит за помощь в организации съёмки и предоставленные иллюстративные материалы:

- Федеральную службу по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия
- Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи и лично В.М.Крылова
- Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И.Э.Грабаря
- Государственную Третьяковскую галерею
- Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» и лично Е.Ю.Гагарину
- Государственный Исторический музей и лично А.И.Шкурко
- Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII век»
- Государственный музей-усадьба «Архангельское» и лично Л.Н.Киришину
- Государственный научно-исследовательский институт реставрации
- Российскую Государственную библиотеку
- Сергиево-Посадский Государственный историко-художественный музей-заповедник
- Открытое страховое акционерное общество «Россия» и лично М.Р.Айнетдинова

Здесь продается журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования»:

- Антикварно-аукционный дом «Гелос»** (1-я Боткинский пр-д, 2/б),
Антикварный салон «Екатерина» (Ленинградский пр-т, 24),
Магазин «Коллекционер» (ул. Долгоруковская, 40),
Антикварный магазин «Раритет» (ул. Арбат, 31),
Антикварный магазин «Букнист» (ул. Трубная, 23, стр. 2),
Антикварный магазин «Стиль» (пр-т Мира, 124, к. 2),
Антикварный салон «Русская усадьба» (ул. Арбат, 23),
«Лавка книголюба» (ул. Трубная, 23),
«Антиквариат на Софийской» (Софийская наб., 30, стр. 3),
Буквинистический магазин «Марина» (пр-т Мира, 79),
«Юнисэт-Арт» (Б. Николопесковский пер., 5),
«АРТ-Эксперт» (Китайгородский пр-д, 7, к. 2),
ОАНО «Институт культурного просветительства»
(Абрикосовский пер., д. 1, стр. 1),
ТВК «Крокус Сити», **Антикварный аукцион «Крости»**
(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),
Салон антикварного оружия «Кирасир» (г. Химки, Вашутинское шоссе, д. 4, «Мерседес-бенц клуб», оф. 411),
Книжный магазин «Москва» (ул. Тверская, 8),
Антикварный салон «Русский модерн» (Богословский пер., 5),
Антикварный салон «На Бронной» (Б. Бронная ул., 27/4),
Антикварная коллекция «Сибирит» (ул. Фадеева, 1)
- Региональное распространение:**
Санкт-Петербург 8-812-271-25-76
Екатеринбург 8-3433-3650206
Киев 8-10-380-66-723-38-35
Новосибирск 8-3832-271837
Феодосия (06562)-3-22-13

molotok ru

www.molotok.ru

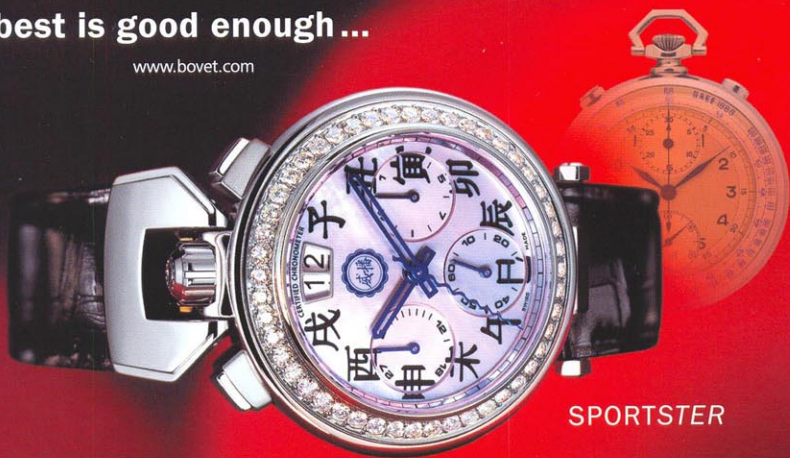


• АНТИКВАРНЫЕ ИЗДАНИЯ • МЕБЕЛЬ • ТЕХНИКА

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

only the best is good enough...

www.bovet.com



SPORTSTER

В XIX веке часовые гурманы, оценив совершенство деталей и лаконичность исполнения карманных моделей BOVET, захотели увидеть такие часы и на руках. Последнее изобретение BOVET SPORTSTER

отличается от классических форм коллекции FLEURIER. Это уникальный хронограф с многофункциональным механизмом. Хронограф SPORTSTER современный подход BOVET к производству часов.

BOVET
1822

DA VINCI

Галерея "DA VINCI" – Москва, Петровка ул., 5, т/ц "Берлинский Дом" тел.: (095) 730.4490
Салон "DA VINCI" – Москва, Смоленская пл., 3/5, т/ц "Смоленский Пассаж", тел.: (095) 937.8089
Салон "DA VINCI" – Санкт-Петербург, Наб. реки Мойки, 59, Таллон клуб, тел.: (812) 441.3262
Украина, г. Киев, Владимирская ул., 20/1а, тел.: +38 (044) 229.4433

www.da-vinci.ru

BOVET FLEURIER S.A. – GENEVA – SWITZERLAND