

№ 11 (32)

ноябрь

2005

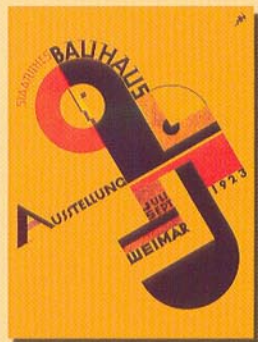
ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

АНТИКВАРИАТ

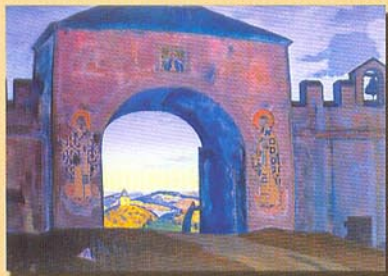
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



ОРДЕНСКИЕ ЗНАКИ
СВ. АЛЕКСАНДРА
НЕВСКОГО



МЕБЕЛЬ БАУХАУЗА



«АМЕРИКАНСКИЙ»
ПЕРИОД Н.РЕРИХА

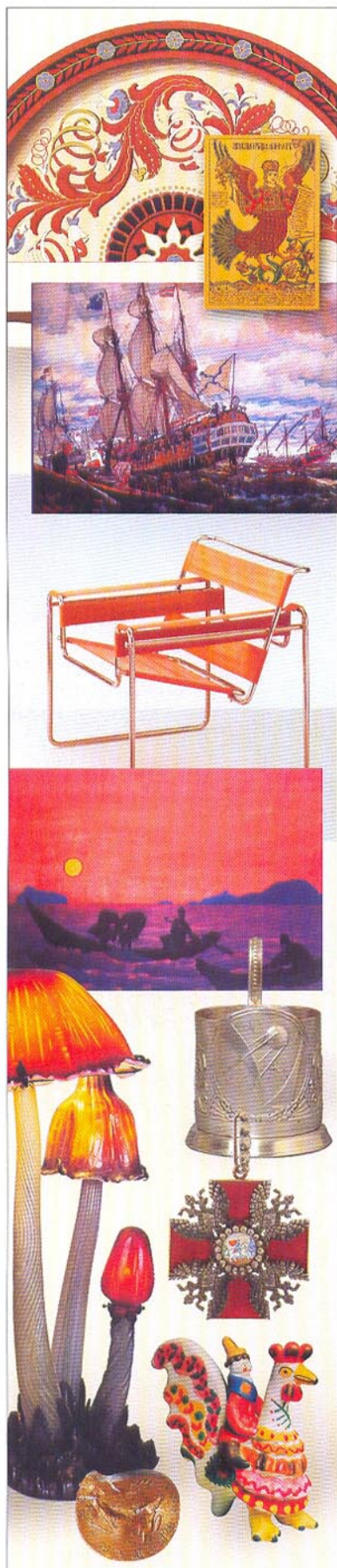


ТЕМА НОМЕРА: КЕРАМИСТЫ СТОРОГАНОВКИ

ISSN 1683-7665



9 771683 766002 >



- 4 Вещи века
Флакон от Баккара
- 10 Живопись
Евгений Лансере
- 18 Библиофила
Библиография прижизненных изданий А.С.Пушкина
- 23 Разыскивается...
- 24 Мастерская
Мебель Баухауза
- 32 Зеркало эпохи
Советский подстаканник
- 38 ТЕМА НОМЕРА
Керамика и керамисты
Строгановки
- 68 Атрибуция
Галле и его подражатели
- 74 Каталог в журнале
«Американский» период
Н.Рериха
- 84 Фотография
Александр Родченко
- 90 Начинающему коллекционеру
Серебряное дело. XVIII век
- 100 Страницы истории
Наглядная агитация
Третьего Рейха
- 104 Традиции
Игрушка Косс-Деньпиной
- 114 Филокартия
Открытки общины Св. Евгении
- 120 Фалеристика
Орден Св. Александра Невского:
изготовители и мастера
- 132 Нумизматика
• Фальшивки — проклятие
коллекционирования
• Полтинник 1924 года
- 138 Бонистика
Денежные знаки Царицына

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА
АНТИКВАРИАТ
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

№ 11 (32), ноябрь 2005

**Председатель
редационного совета**
Игорь ПЕЛИНСКИЙ
Главный редактор
Григорий ПЯТОВ
Главный художник
Анна ЮРЬЕВА
Ответственный секретарь
Сергей РУСАНОВ
Ведущий редактор
Ирина СУХЬЕВА
Менеджер по распространению
Сергей ЛАПТЕВ
Фотограф
Игорь НАРИЖНЫЙ
Верстка
Александр КОЖУХОВСКИЙ
Корректур
Галина ПОЛТОРАЦКАЯ
Водитель
Сергей ВАХРАМЕЕВ

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) 248-0890,
248-6918 (факс), 771-2819 (гл. ред.)
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
ИД «Любимая книга»
Тел. (095) 248-6918, 248-2190
Журнал распространяется
в супермаркетах, книжных
и букинистических магазинах,
антикварных салонах, галереях,
музеях, гостиницах. Индивидуальная
подписка на журнал на сайте
www.antik.ru,
а также в каталоге ООО
«Межрегиональное агентство
подписки» (кроме Москвы) — индекс
99438
и в каталоге «Пресса России» —
индекс 45720.
Отпечатано: АО «Унипресс»,
Эстония, Jarvevana tee 9F,
Tallinn 11314, Estonia
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.**

ПОДПИСКА – 2006

Вы можете оформить подписку через редакцию на 2006 год, начиная с любого номера, но не менее 5 номеров.

Теперь стоимость одного экземпляра по подписке 180 рублей (включая стоимость доставки).

Для оформления подписки необходимо заполнить и отправить на адрес редакции бланк-заказ. Журнал высылается заказной бандеролью. Периодичность выхода журнала – 10 номеров в год.

Оформление подписки:



◆ По безналичному расчету (для организаций). Для этого необходимо послать запрос с указанием реквизитов (факс: (095) 248-6819 или e-mail: sales@uuu.ru). Редакция вышлет вам счет.

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

◆ Читателям, проживающим за пределами РФ, необходимо отправить в редакцию бланк-заказ или заявку в простой письменной форме по факсу (095) 248-6819 или e-mail: sales@uuu.ru, и вам будут указаны реквизиты для оплаты (в этом случае к стоимости журнала будет добавлена сумма почтовых расходов).

◆ За наличный расчет – в редакции, адрес: Москва, Б.Саввинский пер., д. 9 (4-й этаж, оф. 20), тел.: (095) 248-2190, 248-6819.

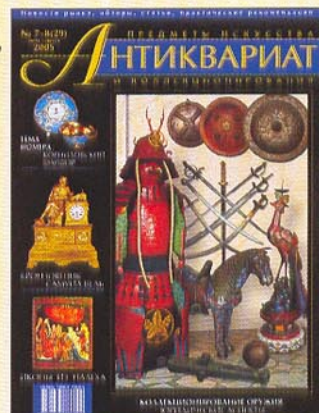
В редакции также можно заказать и приобрести уже вышедшие номера журнала.

Наши реквизиты для оплаты (для жителей РФ):

ООО «Издательский дом «Любимая книга» ИНН 7713538330
р/с 40702810700000001216, к/с 30101810100000000940 в ОАО БАНК «РОСТ»
ОКПО 74659499, ОКВЭД 22.1; 22.2, БИК 044599940, КПП 771301001

Наш почтовый адрес для корреспонденции:

119435, РФ, Москва, Б.Саввинский пер., д. 9.
Тел./факс: (095) 248-2090, 248-0890, 248-6819. e-mail: sales@uuu.ru



Бланк-заказ

Фамилия, имя, отчество

Адрес: почтовый индекс

страна регион

район населенный пункт

улица

дом корп. стр. кв.

Контактный телефон

№1-2(34) январь-февраль 2006	№3(35) март 2006	№4(36) апрель 2006	№5(37) май 2006	№6(38) июнь 2006	№7-8(39) июль-август 2006	№9(40) сентябрь 2006	№10(41) октябрь 2006	№11(42) ноябрь 2006	№12(43) декабрь 2006
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Отметьте любым знаком необходимые вам номера журнала.

Флаконе от Баккара

Среди известных стекольных заводов Франции, которые успешно проявили себя на поприще изготовления парфюмерного флакона, наиболее мощное производство, профессионально отвечающее требованиям своего времени, — старейший стекольный завод Баккара. Основанный в Лотарингии, известном «стекольном крае» Франции, в 1764 году, он на протяжении всей своей истории сохранял и поныне сохраняет лидирующую роль в стекольной индустрии Европы. Марка «Baccarat» как в прошлом, так и в настоящем по праву считается символом роскошного стекла.

В 1816 году на Баккара начинается производство свинцового хрусталя (рецепт этого вида стекла был разработан в Англии еще в конце XVII века, в Европе освоен в начале XIX столетия), а в 1820 году появляются знаменитые французские опалы — цветные полупрозрачные стекла. Из этой разнообразной стеклянной материи на протяжении всего XIX века на Баккара создают замечательные туалетные наборы для парфюма, состоящие из пудрениц, коробочек для крема, флаконов для душистых вод.

С конца XIX века на Баккара в серийном варианте изготавливают небольшие хрустальные призматические флакончики с круглыми гранеными пробками, заказанные известными парфюмерными фирмами Victor Vaissier, D'Orsay и др. Наполненные фирменными духами, они впервые в истории парфюмерного производства получили право на независимое существование рядом с флаконом из туалетного набора. В этот период их формы еще были достаточно просты и лишены индивидуальности. Знаком фирмы становится этикетка. Тем не менее эти бутылочки уже решительно отличаются от крупных емкостей для душистых вод, распространенных на протяже-



1. D'Orsay. Rose. Violette. 1902 г.

нии XIX века, содержимое которых переливали в красивые туалетные флаконы (илл. 1).

Первые серийные парфюмерные бутылочки, изготовленные на Баккара, определили дальнейшее направление в упаковке духов. Их появление ознаменовало начало нового этапа в парфюмерной индустрии: емкость для духов превращается в уникальный туалетный флакон.

С 1907 года фирма активно разрабатывает серийные проекты стеклянных флаконов по заказам многочисленных французских парфюмеров, среди которых одним из первых стал Коти. (В дальнейшем Коти заказывал флаконы у Лалика.) Долгительное сотрудничество связывает Баккара с одной из старейших парфюмерных фирм Герлен. В 1912 году для знаменитого Герлена был создан хрустальный флакон в форме призмы, с необычной «покатостью плеч» и пробкой в форме «шапки жандарма», в котором содержался несравненный аромат «Mitsouko» (илл. 2).



2. Guerlain. Mitsouko. (Эскиз флакона 1912 г.) 1947 г.

В дальнейшем для дизайнеров Баккара неизменным импульсом в работе со стеклом становится индивидуальный характер парфюма, который они выражают образной формой флакона. Неповторимость аромата подчеркивается цветом

стекла, графическим или живописным декором, скульптурной пробкой («Le Porte-Bonheur» от D'Orsay, 1913 г. — илл. 3).

Например, для духов от Убиган фирма создает стекло, формой напоминающее маленькие столовые бутылочки времен Людовика XVI, расписанные золотыми силуэтами в духе пасторалей XVIII века («Parfum d'Argeville», 1913 г.; «Quelques Fleurs», 1925 г. — илл. 4,5).

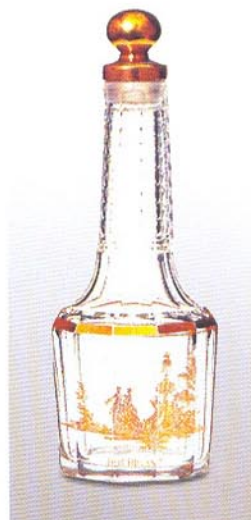
Вечная французская египтомания породила оригинальные флаконы в образах пирамид, сфинксов, обелисков, рождающих иллюю-



3. D'Orsay. Le Porte-Bonheur. 1913 г.



4. Houbigant. Parfum d'Argeville. 1913 г.



5. Houbigant. Quelques Fleurs. 1925 г.



6. Cottan. Sybmée. 1917 г.



7. Ramsès. Le secret du Sphinx. 1917 г.



8. Bichara. Chypre, Yavahna. 1913 г.

зии роскошных пряных ароматов эпохи Клеопатры («Chypre», «Yavahna» от Bichara, 1913 г.; «Sybmée» от Cottan, 1917 г.; «Le secret du Sphinx» от Ramsès, 1917 г.). Своеобразие художественных решений этих флаконов состояло также в контрастном сочетании прозрачного и матового стекла гладкого корпуса и скульптурной пробки (илл. 6, 7, 8).

Навсегда пленившая европейца магия Востока вызвала к жизни скульптурные флаконы в виде сидящих фигурок «китайского мудреца» («Subtilité» от Убиган, 1919 г.) и гейши («Ming Toy» от Forest, 1923 г.), платье которой украшено эмалью с золотом. Забавные «стеклянные куклы» хранили секрет экзотических восточных ароматов с привкусом ванили и мускуса и пользовались успехом у парижской публики первого послевоенного десятилетия. Неиссякаемая энергетика «шинуазри» продолжала вдохновлять новое поколение французских художников, творчество которых принадлежало эпохе ар деко (илл. 9, 10).



9. Forest. Ming Toy. 1923 г.



10. Houbigant. Subtilité. 1919 г.

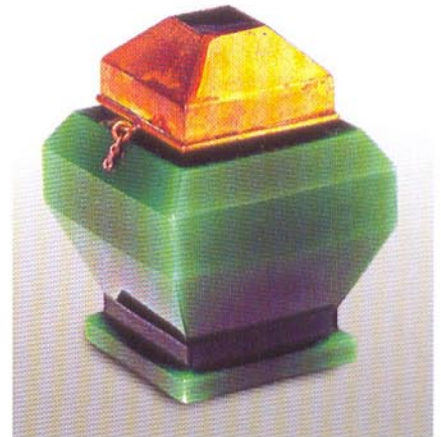
Широкий диапазон художественных исканий «Стиля 25» вдохновлял на поиски разнообразных творческих решений в проектировании стекла для парфюма. В моду входят строгие хрустальные формы, геометризованный абрис которых подчеркнут золотом, создающим неуловимое ощущение шика. Наряду с множеством бесцветных хрустальных флаконов встречаются и густо окрашенные смальтовые стекла с «атласной» поверхностью — синие, пурпурные, изумрудно-зеленые, лиловые, созданные в форме драгоценных ларцов с «золотыми» крышками («Cœur de Femme», «1000 joies»



11. Ybry. *Mon Ame, Désir du Cœur, Femme de Paris*. 1925—1927 гг.



12. Myon. *Cœur de Femme*. 1928 г.



13. Myon. *1000 Joies*. 1928 г.

для Myon, 1928 г.). Наделенные весомостью стеклянной массы, они, как цветные камни, контрастируют с сияющей прозрачностью флаконов бесцветного хрусталя (илл. 11, 12, 13).

Художественное своеобразие флаконов от Баккара определяется эксклюзивным характером ароматов и стилем времени. Невероятная популярность графики и плаката, модных иллюстрированных журналов с портретами кинодив нашли отражение в дизайне парфюмерного стекла 1920—1930-х годов. Флакон для духов «Макс» («Parfum Max», 1927 г.), на котором виртуозной стилизованной линией очерчены силуэты дамы в меховом мантио и стоящей рядом грациозной фигурки антилопы, предназначался деловой и элегантной женщине «стремительной эпохи». Он олицетворял собой моду на шик и вкус к роскоши, присущие эпохе ар деко (илл. 14).

Постоянное стремление к яркой оригинальности парфюмерного стекла становится отличительным признаком дизайнерских проектов от Баккара. Творческая дерзость находит воплощение в ряде эксклюзивных

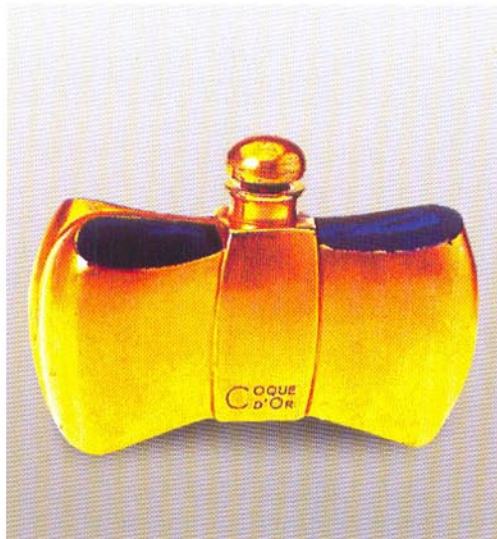
форм: в феерически прекрасном флаконе в виде банта из хрусталя цвета морской волны, поверхность которого окрашена золотом («Coque d'Or», Герлен, 1937 г.), в удивительном флаконе в виде перламутрового веера с золотой окантовкой, увенчанного хрустальным конусом-пробкой и украшенного съемной бутоньеркой («Cyclamen», Элизабет Ардан, 1938 г.), в необычном флаконе в виде белоснежной дамской ручки, сжимающей позолоченный флакон с крышечкой-цветком («It's You», Элизабет Ардан, 1939 г.). Эта тенденция не прекращается и поныне (илл. 15, 16, 17).

Безграничной фантазией художника флаконы превращены в своеобразную стеклянную пластику во вкусе 1930-х годов. Предчувствие долгих бед военного времени вернуло моде щемящую женственность, которая нуждалась в изысканно прекрасных вещах и тонких цветочных ароматах.

Именно на Баккара были воплощены дерзновенные идеи создания флаконов для парфюма от ведущих Домов моды Парижа. Мода «от кутюр» (haute couture) остро почувствовала необходимость в ароматах «от кутюр», погруженных во флаконы «от кутюр». Вдохновителем этих новаций можно назвать Поля Пуаре, знаменитого модельера эпохи модерна, который еще в 1911 году предложил сочетать модную линию одежды с модной линией эксклюзивного парфюма. Первыми в этом ряду стали «Духи Розины», названные именем его дочери. Широко реализовать смелый замысел удалось только после Первой мировой войны. В 1920—1930 годах на сцену выходят именитые модельеры: Коко Шанель (1883—1971), Жанна Ланвен (1867—1946), Эдвард Молино (1891—1974), Эльза Скиапарелли (1890—1973), которые разрабатывали не только индивидуальные коллекции одежды, но и подвигли парфюмеров на производство собственных композиций духов. Создается своего рода «душистая индустрия» эксклюзивных ароматов.



14. Max. *Parfum Max*. 1927 г.



15. Guerlain. *Coque d'Or*. 1937 г.



16. Elizabeth Arden. Cyclamen. 1938 г.



17. Elizabeth Arden. It's You. 1939 г.



18. Jean Patou. Amour Amour. 1924 г.



19. Elsa Schiaparelli. Le Roy Soleil (по эскизу Сальвадора Дали). 1945 г.

В 1924 году на Баккара был изготовлен хрустальный флакон для чувственно фруктовых духов от Жана Пату (1880—1936) «Amour amour», предназначенных брюнеткам, шикарным и непредсказуемым. Его элегантная форма, изысканная в своей простоте, увенчана пробкой в виде золотой шишечки. Духи от Пату были представлены на Всемирной выставке декоративных искусств в Париже в 1925 году и имели успех (илл. 18).

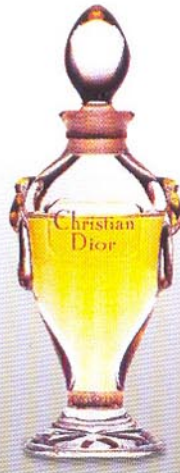
В 1929 году осуществляется мечта известного кутюрье: появляется флакон невероятной формы, выполненный на Баккара по эскизу известного художника эпохи ар деко Луи Сю (Luis Sue, 1875—1968). Он представлял собой стеклянный корабль, наполненный духами «Normandie», — в честь первого рейса этого роскошного трансатлантического лайнера.

В 1937 году артистичная Эльза Скиапарелли предлагает обществу духи «Shoking» в оригинальном флаконе в форме обнаженного женского торса (1937 г.). На этом она не останавливается. В 1938 году Скиап, как тепло называли ее друзья, заказывает на Баккара флакон для своих новых духов «Sleeping» в виде горящей свечи. Склонная к театрализации в своем моделировании, Э.Скиапарелли обнаружила это качество и в собственной линии парфюма (духи от Скиап всегда назывались с буквы S). Ее творчество тех лет вдохновляли невероятные идеи сюрреализма, поэтому в своих модных коллекциях она нередко перевоплощает живописные образы Сальвадора Дали (1904—1989) в ошеломляющие формы головных уборов, детали платья, аксессуаров, украшений. В конце Второй мировой войны Скиап обращается к мэтру Дали с просьбой создать особенный эскиз флакона для ее новых духов «Le Roy Soleil» («Король-Солнце»). Так в пластике стекла рождается знаменитый флакон-образ в виде солнечного диска, восходящего над голубой рябью тронутых золотом прозрачных вод в ореоле сияющих лучей, вырезанных из цельной хрустальной массы. На диске изображены темные силуэты летящих птиц, распластанные крылья которых образуют черты лица, создавая ироничный облик грустного или слегка удивленного «короля». Этот шедевр двух художников был воплощен на Баккара в 1945 году (илл. 19).

В послевоенные годы содружество Баккара с выдающимися дизайнерами одежды продолжается, и довольно успешно выстраивается «стеклянная» линия парфюма от Кристиана Диора (1905—1957). Первыми были духи «Miss Dior» и «Diorama» (1949 г.), заключенные в бутылочки из двухслойного, прозрачного в основе и цветного сверху (синего, белого или красного) стекла. Их форма и шлифованный декор с вкраплением росписи золотом воссоздают в памяти давно забытый облик элегантного туалетного флакона середины XIX века, что созвучно элегантным современным моделям от Дома Диор (илл. 20). В последующие годы флаконы для парфюма с маркой Диор отражают стремление к уникальности художественных решений: в 1954 году появляется флакон в виде хрустального обелиска («Miss Dior»), в 1955 году — роскошный хрустальный флакон в форме вазы с золотыми цветами (пробка) к духам «Diorissimo», в 1957 году — антиквизированный флакончик с рельефными маскаронами («Diorling»), в 1963 году — неоклассического типа бутылочка с золочением, имитирующей металлическую опра-



20. Christian Dior. Diorama (синий), Miss Dior (белый), Diorama (красный). 1949 г.



21. Christian Dior. Miss Dior. 1954 г. 22. Christian Dior. Diorissimo. 1955 г. 23. Christian Dior. Diorling. 1957 г. 24. Christian Dior. Diorling. 1963 г.

ву («Diorling»). Изысканные и деликатные, наделенные очарованием стиля Людовика XVI, флаконы с ароматами от Диор впечатляют истинно французским шармом (илл. 21, 22, 23, 24).

Эстетические концепции последних десятилетий XX века, допускающие креативность художественных решений, нашли отражение в эксклюзивных флаконах для таких Домов, как Версаче, Пако Рабан, а также в собственной линии парфюма от Баккара, которая рождается в 1997 году. Духи с длинным названием «V'e Versace, steeped by Thierry Lecoule» (1989 г.) из коллекции для молодежи заключены в хрустальную форму в виде инициала «V», а парфюм от Пако Рабана «Calandre», «Métal» (1980) разлит в неброский хрустальный флакон, отражающий универсальный характер современных ароматов (илл. 25, 26).

В 1996 году Клод Монтана заказал для своих духов малую серию эксклюзивных флаконов в виде пластической композиции из кобальтового и бесцветного хрусталя («Parfum de peau» — илл. 27). Его, так же, как и оригинальную форму в духе кубизма от Версаче, можно назвать новым этапом в истории парфюмерного эксклюзивного флакона, когда произошло превращение бутылочки для духов в своего рода самостоятельный объект, ценность которого уже не зависит от содержимого. Новаторская идея нашла воплощение и в формах для ароматов от Баккара: флаконы, созданные с использованием традиционной техники — выдувания, литья, гравировки, шлифовки, сочетания контрастной окраски хрусталя (синей, бесцветной, янтарной, золотистой), — бесконечно оригинальны. Не менее оригинальны и названия духов — «Звездная ночь в Бенгалии», погруженная в стеклянное сердце пронзительно синего цвета («Une Nuit Étoilée au Bengale», 1997), «Тайные слезы» («Les Larmes Sacrées de Thèbes», 1998), «Короткое лето в Ливадии» («Un certain Été à Livadia», 1999), заключенное в сосуде, меньше всего напоминающем флакон. Эти экзальтированные объекты — плод раскованной авторской фантазии дизайнеров Баккара, которые в своем творчестве возродили отношение к красоте великого художника стекла из Нанси, мэт-

нальную форму в духе кубизма от Версаче, можно назвать новым этапом в истории парфюмерного эксклюзивного флакона, когда произошло превращение бутылочки для духов в своего рода самостоятельный объект, ценность которого уже не зависит от содержимого. Новаторская идея нашла воплощение и в формах для ароматов от Баккара: флаконы, созданные с использованием традиционной техники — выдувания, литья, гравировки, шлифовки, сочетания контрастной окраски хрусталя (синей, бесцветной, янтарной, золотистой), — бесконечно оригинальны. Не менее оригинальны и названия духов — «Звездная ночь в Бенгалии», погруженная в стеклянное сердце пронзительно синего цвета («Une Nuit Étoilée au Bengale», 1997), «Тайные слезы» («Les Larmes Sacrées de Thèbes», 1998), «Короткое лето в Ливадии» («Un certain Été à Livadia», 1999), заключенное в сосуде, меньше всего напоминающем флакон. Эти экзальтированные объекты — плод раскованной авторской фантазии дизайнеров Баккара, которые в своем творчестве возродили отношение к красоте великого художника стекла из Нанси, мэт-



25. Versace. V'e Versace, créé par Thierry Lecoule. 1989 г.

26. Paco Rabanne. Calandre; Métal. 1980 г.

27. Montana. Parfum de peau. 1996 г.



28. Baccarat. Une Nuit Étoilée au Bengale. 1997 z.



29. Les Larmes Sacrées de Thèbes. 1998 z.



30. Un Certain Été à Livadia. 1999 z.

ра Гаале, заявлявшего, что «красота всегда бывает причудливой» (илл. 28).

Эта «причудливая красота», своего рода каприз ювелиров от стекла, адресована миру роскоши. По словам мадам Теттанжер, президента фирмы Баккара, «в роскоши всегда были и есть уважение к культуре... плюс дерзость, смелый шаг вперед», «...именно предметы роскоши содержат в себе элемент... настоящего и надежного». В стекле Баккара роскошь ароматов навсегда обрела роскошную оболочку.

В среде европейских коллекционеров давно появился интерес к парфюмерному флакону, который стал предметом увлеченного собирательства. В России эта тема пока не получила развития, поэтому стоимость флаконов не стала высокой. В свете того, что последние десять лет предметом собирательства является преимущественно русское искусство, флаконы для духов европейского происхождения редко обращают на себя внимание. Конечно, эта ситуация негативна, так как мы оставляем вне сферы изучения целый пласт культуры, связанный с художественной промышленностью XX века. Остается надеяться, что в будущем в сознании отечественного коллекционера проснется интерес к этой теме, тем более что московская публика смогла ознакомиться с прекрасной выставкой французского парфюмерного флакона конца XIX — первой половины XX века, представленного на нынешнем осеннем международном Антикварном Салоне.

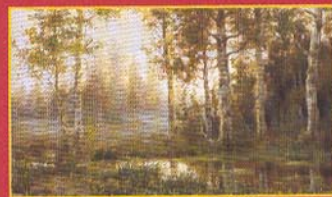
Елена ДОЛГИХ

Иллюстрации предоставлены автором.

KUNSTAUKTIONSHAUS SCHLOSS AHLDEN



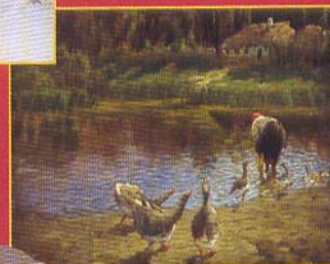
Роскошная настольная подставка.
Фирма Петр Карл Фаберже.
Москва. 1894. Высота 51 см.



Граф Владимир Леонидович Муравьев (1861— после 1911).
Два пейзажа — "На рассвете".
Гуашь/бумага; подписана.
15,5x26,5 см.



Владимир Николаевич Федорович (1871—1928).
"Батранка с гусями на пруду".
Масло/холст;
подписана и датированна
1912 z. 51x65 см.



Louis Quinze-Комод
от Хуберта Хансенна.
Розовое дерево и палисандр,
цветные инкрустации.
Париж, прикл. 1750-е г.
Высота 83 см, 83x45 см.



Очень редкая пивная кружка
барокко.
Частично позолоченная.
Мастер Афанасий Корытов.
Россия. Ярославль. 1767 г.

Аукцион искусств № 130

Живопись мировых художников, мебель,
предметы декоративно-прикладного искусства

25 – 26 ноября

Предварительный просмотр: 12–23 ноября,
ежедневно с 13.00 до 18.00 (или по договоренности).

К вашим услугам — наш русскоговорящий
сотрудник г-н Потемкин.

Каталог (ок. 2500 лотов) в продаже с 1 ноября.

Стоимость 44 евро.

Или в интернете: www.schloss-ahlden.de

29691 Ahlden-Schloss Ahlden/Germany, Тел. +49 5164 80 100,
факс: +49 5164 80 522, e-mail: auctions@schloss-ahlden.de
Мы находимся в 25 минутах от аэропорта Ганновера

Евгений Лансере

Возвращать долги — занятие достойное, даже если срок давно прошёл. Долг, моральный, а не материальный, мы, не слишком внимательные потомки (не родственники, а художественная общественность), готовы отдавать Евгению Евгеньевичу Лансере весь нынешний и следующий годы. Ибо в сентябре 2005 исполнилось 130 лет со дня рождения, а в сентябре 2006 года — 60 лет со дня смерти этого замечательного художника. К сожалению, серьезного исследования его творчества за последние полвека так и не появилось.



А.Н.Бенуа. «Женя Лансере». 1895 г.

Каждый человек волею обстоятельств «играет» в жизни многие роли. Он — чей-то ребенок, а потом и родитель, ученик, а иногда и учитель, пешеход и пассажир, пациент или врач, военный или штатский, творец или исполнитель. Многие из выше перечисленного относятся и к Е.Е.Лансере. Он сын известного скульптора Евгения Александровича Лансере (1848 — 1886), отец художника Евгения Евгеньевича Лансере (1907 — 1988). Человек сугубо мирной профессии (живописец, график, монументалист), он по собственному желанию оказался на театре военных действий Первой мировой войны в 1915 году. Учащийся Рисовальной школы петербургского Общества поощрения художников, в начале 1920-х годов стал одним из основателей Тбилисской академии художеств, где много лет профессорствовал. В 1930-е годы начал преподавать в ленинградском и московском вузах...

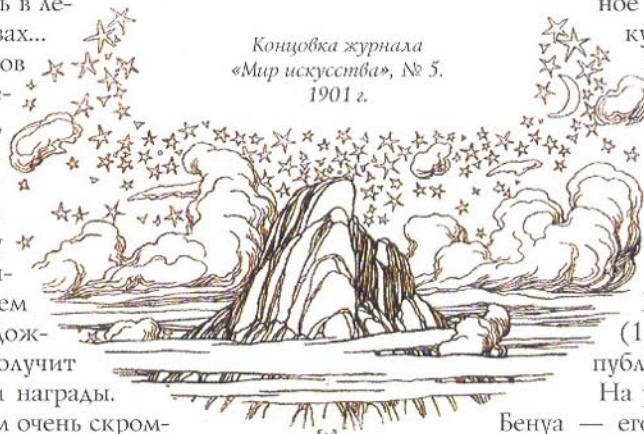
Став в конце 1890-х годов членом художественного объединения «Мир искусства», Лансере позже будет одним из ведущих его мастеров. Прожив 14 лет (1920 — 1934) в Тбилиси, окажется поначалу у истоков возникновения грузинской школы живописцев, затем волеется в ряды «советских художников-монументалистов», получит вполне заслуженные звания и награды. При этом останется человеком очень скром-

ным и деликатным. Впрочем, последние качества вообще отличали многих членов его семьи.

Сегодня семьи, как правило, малодетны, поэтому представить себе огромный клан Бенуа-Лансере-Серебряковых довольно трудно. У его деда, архитектора Николая Леонтьевича Бенуа (1813 — 1898) и его жены Камиллы Альбертовны (1828/30 — 1891), дочери известного зодчего Альберта Кавос (1801 — 1863), было восемь детей. Трое из них, Альберт (1852 — 1936), Леонтий (1856 — 1928) и Александр (1870 — 1960) связали свою жизнь с искусством: первый стал известным акварелистом, второй — архитектором, третий — художником и историком искусства. Их старшая сестра Екатерина (1850—1933) тоже была художницей (брала уроки у П.П. Чистякова), так что понятно, почему трое из её шестерых детей заняли заметное место в русской и советской

культуре. Самая младшая её и скульптора Лансере дочь — Зинаида Серебрякова — признанная художница XX века. Их младший сын, погибший в сталинском ГУЛАГе — ленинградский архитектор Николай Лансере. Старшему же сыну этой четы — художнику Евгению Евгеньевичу Лансере (1875 — 1946) посвящена эта публикация.

На рисунке 23-летнего Александра Бенуа — его племянник 18-летний Женя



Концовка журнала «Мир искусства», № 5. 1901 г.

Лансере, романтический, честолюбивый юноша, учащийся Рисовальной школы Общества поощрения художников. Он уже начал дневник, который будет вести всю жизнь, и 10 февраля 1893 запишет: «Я хочу быть художником, и великим, величайшим художником!...» Он очень юн, чист, неискушен, иначе бы не появились такие строки: «Только что мне явилась мысль: отчего весну, славу, победу, живопись и, вообще, все аллегории — представляют в виде женщин? По-моему, весна в 1 000 000 000 раз лучше всякой женщины». В детстве и юности время течёт медленно, давая возможность глубоко пережить каждую минуту. Подробные записи в



«Петербург. Старый Никольский рынок (Барки)». 1901 г. Картон, гуашь, акварель. 46,6x58.

дневнике позволяют узнать о его привязанностях, системе обучения, семейных отношениях и воспитании будущего художника.

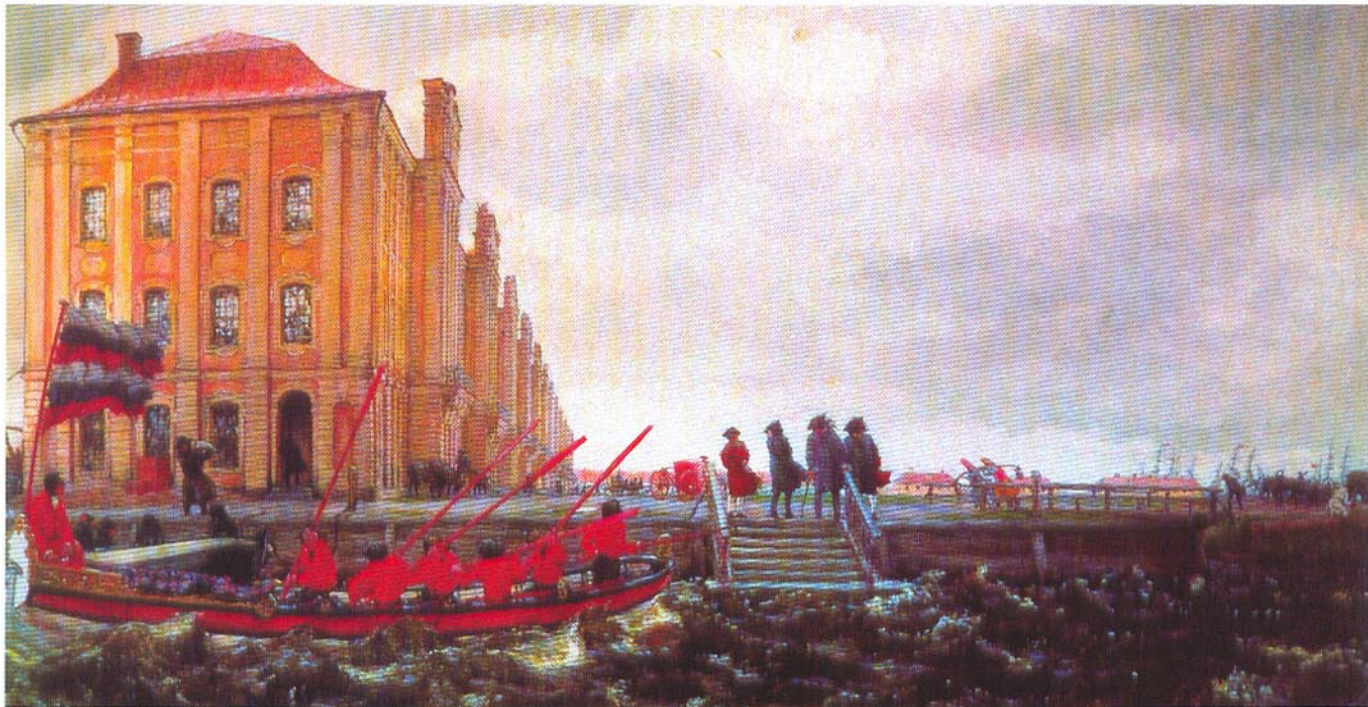
В художественной среде, где он рос, бытовало мнение, что только учёба в Париже способствует становлению молодого живописца. Этот город стал Меккой для выходцев из России. Там оттачивали своё мастерство В.Э.Борисов-Мусатов и П.П.Кончаловский, Е.С.Кругликова и А.Бакст, М.А.Волошин и А.П.Остроумова-Лебедева, К.А.Сомов и А.Н.Бенуа, туда (несколько позднее) отправится — на велосипеде — и К.С.Петров-Водкин. Почти четырёхлетнее (1895—1898) пребывание в парижских мастерских Жюлиана и Калоросси позволило Лансере поверить в своё призвание, многому научиться и принять участие в Первой выставке только что заявившего о себе художественного объединения «Мир искусства», которому суждена была короткая, но яркая судьба.

Всю жизнь Лансере сомневался в своих силах: «<В> эту зиму <1896—1897> я гораздо больше люблю живопись, гораздо больше ею живу и гораздо меньше горюю о доме, томлюсь, скуаю. У меня теперь гораздо яснее, сильнее стоит перед глазами желание добиться, научиться, стать живописцем. Я не особенно верю в себя, почти что не считаю себя талантливым (по крайней мере, не настолько, как раньше)». Ежедневное рисование, изучение шедевров Лувра, Люксембургского дворца, пешее путешествие по замкам Луары — всё это лепило из старательного ученика творческую индивидуальность. Приглашение С.П.Дягилева прислать на выставку «Мир искусства» графические иллюстрации к «Легендам о ста-

ринных замках Бретани» окрылило юношу. 15 окт<ября 1897> он пишет: «<...> Вот уже целая неделя, как я только и исключительно сижу над иллюстрациями, и еще ни одна не готова, даже еще ни одна не скомпонована окончательно. <...> Наконец-то, хоть вид-то имею быть занятым и работаю из-за нужды, а не как дилетант, чего мне так стыдно. И вот, несмотря на все это, — что-то не вытанцовывается. Первым делом, все ужасно сладко; потом глупо, безобразно, дико; уж <о> технике не говорю, воображаю, что это будет! Будет, действительно, грустно, если ничего не выйдет. Как мне <будет> стыдно мамочки, Коли, всего Петербурга: большой балбес, ничего не может сделать!!!»

Успех воодушевил молодого художника, и хотя он тайне мечтал о стезе живописца, в этой работе он заявил о себе как об умелом графике.

То время требовало от художника его круга «синтетического» мастерства. Вот почему так по душе пришлось ему проект князя Сергея Щербатова и Владимира фон Мекка, названный «Современное искусство». Зимой 1902 — 1903 годов в Петербурге готовилась постоянная выставка живописи и декоративно прикладного искусства. Она разместилась в современных интерьерах, которые были спроектированы и оформлены самими художниками. А.Бенуа и Е.Лансере занялись проектом столовой, Бакст — будуара, Головин создал комнату по мотивам русского терема, Грабарь — главный вход с лестницей и голландские печи, Щербатов и Мекк декорировали «свою» комнату мотивами павлиньего пера. Художниками двигало желание создавать не разрозненные произведения ис-



«Петербург начала XVIII века». 1906 г. Бумага, темпера. 58,5x111,5 (в свете).

кусства, а некие «идеальные» интерьеры, где мебель, картины, декоративные панно, шторы, дверные ручки, оконные шпингалеты и всё необходимое в доме, составляли бы ансамбль. Большая квартира, расположенная на Морской

К. Д. БАЛЬМОНТЪ

ЗЛЫЯ ЧАРЫ



ИЗДАНИЕ
ЖУРНАЛА
ЗОЛОТОЕ
РУНО.

Обложка к книге К. Бальмонта «Злые чары». 1906 г.

ул., 33, в Петербурге, явилась местом претворения в жизнь проекта экспозиции «Современное искусство».

Со свойственным ему упорством за 3,5 месяца Лансере создал эскизы для печатки и афиши «Современного искусства», подготовив проект и чертежи панели для столовой, составляя тон столовой, рисовал эскизы щекотки и ручки двери, мебели. Именно он рисовал и лепил изображение для медной накладки на двери. Помимо работы над «своей» комнатой — он создал трафарет для гирлянд столовой и трафарет для линолеума, «выручал» Грабаря, выполнив эскиз орнамента для зеркала на камине, красил комнату Головина, «патинировал» фриз Щербатова. И в это же время он делал обложки для журналов «Мир искусства», «Художественные сокровища России», рисовал эклибрисы, иллюстрации и многое другое.

Собственно, выполнение всех творческих заданий той поры и превратило Лансере из «юноши не без способностей» в профессионального художника-графика, освоившего все способы работы с бумагой. Тогда же у знатоков и любителей старины появилась потребность запечатлеть эту самую старину, чтобы, если не сохранить ее, то запомнить. Не случайным было появление таких изданий, как «Дворцы и усадьбы», «Царская охота», «Царское Село в царствование императрицы Елизаветы Петровны» и т.д. И всюду нужны были художники-графики. Впрочем, об этом периоде Лансере вспомнит позднее без должного пиетета. Из дневника 1928 года: «А время 1904—1910 поразительно бесцветно и бесплодно: ничего отчетливо не помню; обложки, виньетки; и все для других, это, правда, фатальная моя черта». Такое преуменьшение того, что сделано, будет свойственно художнику всю жизнь. Ведь именно в то время появились его знаменитые станковые произведения: «Никольский рынок в Петербурге» (1901, ГТГ), «Императрица Елизавета Петровна в Царском Се-

ле» (1905, ГТГ), «Ботик Петра I» (1906, ГТГ). Блестящее знание изображаемой эпохи, виртуозность линейного решения, умение точно нарисовать памятники архитектуры — всё это открыло новое имя в русском искусстве: Евгений Лансере.

Живописные произведения будут перемежаться с книжными иллюстрациями: Лансере начнет работать над «Хаджи-Муратом» А.Н.Толстого, и связь с этим произведением можно будет проследить в течение всей его жизни. «Хаджи-Мурат». Эта повесть, как и «Казачьи» А.Н.Толстого, соединились в душе художника с интересом к Кавказу, который он впервые увидел в 1904 году, совершая свадебное путешествие по Военно-Грузинской дороге. Вторично он оказался там в 1912 году, когда искал натурный материал для книги «Хаджи-Мурат», заказанной ему издательской фирмой «Голике и Вильбор»... Эту повесть он будет иллюстрировать всю жизнь, выполняя работы в цвете и пером.

Яркая творческая жизнь, участие в выставках, поездка в Италию, работа в 1912—1915 годах на Петергофской гранитной фабрике, командировки на Урал... В 1912 году Евгений Евгеньевич стал (по представлению В.В.Матэ и И.Е.Репина) академиком живописи, а в 1915-м — действительным членом Петербургской Академии Художеств.

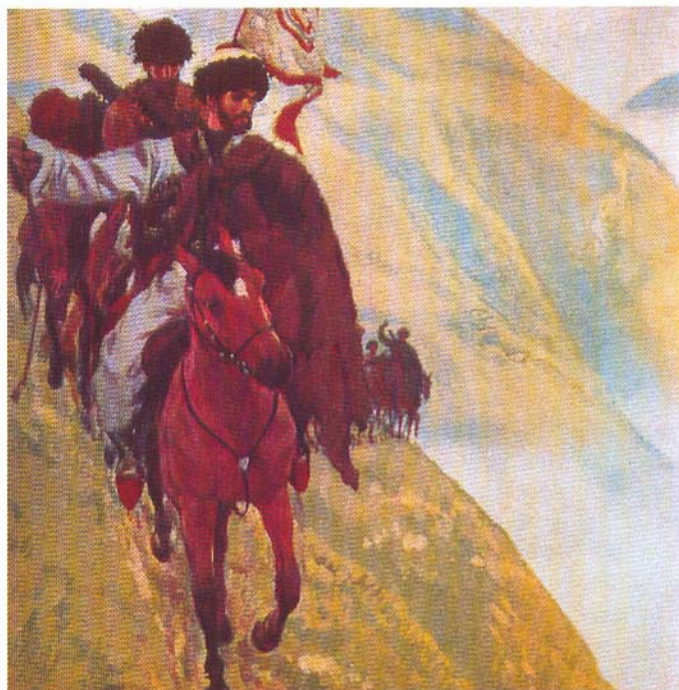
Но любимая тема (Хаджи-Мурат) «не отпускала». Поэтому Лансере с энтузиазмом принял командировку на турецко-кавказский фронт (декабрь 1914 — март 1915). «Я работаю довольно усердно, принят чрезвычайно сердечно и предупредительно, лучшего желать нельзя. Но меня беспокоит, что я, собственно, мало «переживаю». Признаться, мне ужасно хочется каких-нибудь приключений. Хочется, попросту, попасть «на минутку» под огонь. Да и для своего альбома, о котором я все больше думаю, — нужно бы повидать, кроме «будней» войны, еще и «события». Мне уже начинает казаться, что для альбома мало того, что раньше мне казалось достаточным — типы, виды и так называемые «ужасы войны»: пожары, трупы, тяготы войны. Хотя, конечно, я по-прежнему далек от «батальных картин». (23 января 1915). Автору в это время — почти 40 лет, но какой юношеский романтизм звучит в желании пережить «какие-нибудь приключения»!

Вопрос о том, почему сегодня имя Евгения Лансере не на слуху, требует распространенного ответа. Отделив знатоков и любителей искусства от иных, вполне достойных посетителей музеев и выставок, оставив в стороне сетования на преобладание в жизни массовой культуры или на невзыскательность художественного вкуса «широких зрительских масс», задумаемся о том, что наиболее запомина-



«Корабли времен Петра I». 1909 г. Картон, темпера. 59,5x82,7.

ется «среднему» зрителю, что приобретается в подарок шефу или юбиляру? Конечно, живопись! «Солидная» картина, написанная масляными красками, в глазах обывателя — более значима, нежели графика. Казалось бы, графика, легкая, прелестная и изысканная, так много дающая уму и сердцу, должна иметь толпы почитателей и любителей этого вида искусства. Но ничего подобного не происходит. А Лансере прежде всего — график. Даже самое из-



«Хаджи-Мурат спускается с гор». Иллюстрация к повести А.Н.Толстого «Хаджи-Мурат». 1913 г.



«Марьяна в винограднике».

Иллюстрация к повести А.Н.Толстого «Казак». 1917 г.

вестное, хрестоматийное его произведение — «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе». (1905. Б., гущ. ГГ) — тоже графика.

Кроме того, он был и интереснейшим монументалистом. Но культура стеновых росписей, возможность их сохранения в нашей стране за последние 80 лет почти утрачены (яркий пример тому — гибель огромного плафона Лансере в ресторане гостиницы «Москва», уничтоженно вместе с гостиницей). В пору его энергичной творческой молодости, сколько росписей им было задумано и осуществлено! Только перечень работ за 1906 — 1917 годы впечатляющ:

1. Живописное декоративное панно для Московской гостиницы (1906). 2. Декоративные росписи ресторана в Белграде (1906). 3. Декоративные росписи частной столовой (1906). 4. Эскизы портала сцены и стен театрального зала Нового Василеостровского театра в Санкт-Петербурге (1906). 5. Декоративное панно для Café de France там же (1907). 6. Панно для дома Е. Жуковского в Крыму (1908). 7. Проект украшения потолка павильона и двух панно «Труд» и «Знание» для Всероссийской строительной выставки в Санкт-Петербурге (1908). 8. Плафон и фриз Белого зала в особняке Тарасова на Спиридоновке в Москве (1910, архитектор И. Жолтовский). 9. Плафон в доме Носовой в Москве (1911). 10. Декоративная роспись

под скульптуру тимпанов, распалубок и свода Памятного зала Академии художеств в Петрограде (1915). 11. Эскиз плафона зала ожидания I и II класса Казанского вокзала в Москве (1916 — 1917, архитектор А.В. Щусев). 12. Панно «Морская торговля» для столовой частного особняка (1917). 13. Эскиз плафона зала Правления Казанской ж/д (1916—1917, архитектор А.В. Щусев).

Казалось бы, новый строй, новая эстетика, да и просто бедность молодого советского государства должны были отодвинуть в сторону мечты о декоративно расписанных дворцах. Но нет. Советской власти нужны были новые агитпункты, клубы, дома и дворцы рабочих — монументальная живопись обрела второе дыхание. Живя с 1920 года в Тбилиси, Лансере в 1921 расписал агитпункт Тбилисского вокзала: «Человек покоряет природу» и «Рабочий — владыка мира». Позднее и оба панно, и сам агитпункт будут уничтожены.

Но 1920-е годы для Лансере (и всего монументально искусства в стране) были только началом пути. Чем сложнее был быт, чем явственнее надвигался голод, тем, как ни странно, шире становился размах монументально строительства.

Страна «победившего социализма» должна была во всем быть первой, отсюда — гигантомания, невиданный размах творческих фантазий. Все измерялось вселенскими масштабами: если собственная страна — то 1/6 земного шара; если центральная площадь города (Харьков) — то самая большая в Европе; если драматический театр (Ростов-на-Дону), то в плане — трактор, а Театр Красной Армии (Москва) — в плане представляет собой пятиконечную звезду. Метро наше должно было стать самым красивым в мире, а Дворец Советов — самым высоким. Но каким потом и кровью создавалось все это! При этом — постоянный диктат «проверяющих» и «указующих». Сколько нелепого и ненужного сопровождало работу художника в Харькове, где он создал 2 декоративных панно — «Крым» и «Кавказ» на стенах фойе Дворца рабочего (архитектор А. Дмитриев). Об отношении к этим панно он пишет: <9 ноября 1931, Харьков> «Опять разговоры о неподходящем сюжете, приправленные философией об искусстве, от которой меня тошнит: «искусство служит политике». И здесь и сейчас «нужны непременно — чайные плантации и хлопковые поля»... Что за идиотизм. Куда убежать от этого, обступающего со всех сторон хама, нахватавшегося каким-то вздором».

Для людей искусства, ставших известными мастерами культуры до 1917 года, привыкших пополнять свой этический и эстетический багаж путешествиями в другие страны, невозможность попасть «за границу» была мучительной. После 1917 года «дверь» за границу для Лансере открылась дважды: это поездки в Турцию, Анкару (тогда этот город назывался Ангорой) — в 1922-м и в Париж — в 1927 году. Первая отразилась в чудесных рисунках, подвеченных акварелью, которые вместе с текстом автора составили отдельную книжку «Лето в Ангоре». Поездка в Париж — это не только встречи с родными и друзьями, посещение и участие в выставках, но и выполнение «заданий» руководства Тбилисской Академии художеств — закупка офортного станка, изучение техники офорта под руководством опытного мастера, покупка бумаги, кистей, красок

— всего, что необходимо для работы. Дневниковые записи с перечислением того, что было куплено жене, детям, себе, коллегам, напоминают сегодняшнему читателю об унижающем человеческое достоинство «дефиците» всего и вся. Небольшие наброски в дневнике и дорожных альбомах, несколько крупных, по-настоящему интересных произведений, а главное, соотношение своего творчества с работами тех, кого он знал с юности, — итог этой поездки.

14 лет (1920—1934), которые художник прожил с семьей в Тифлисе, — время не только творческих исканий, но и погружения в мир и дух Закавказья. Он эту землю и её людей по-настоящему любит: «У станции Нарзан — чеченцы. Какие стройные фигуры, посадка на конях! Насколько казаки, русские — мужики». Он внимательно вглядывается в новые для него национальные типы людей,

подмечает их облик: «Имеретинцы невысоки, коренастые, лица шире и круглее, грубее, чаще блондины и рыжеватые; мингрельцы выше ростом, длинные лица и носы, курчавые, все черные, благороднее, красивее; гурийцы — ниже ростом, особенно женщины («мелки, как и скотины»), но лица красивы и правильны».

В 1920-е годы нечастые поездки в Москву и Ленинград давали повод для сравнений: «Тифлис поразил после Питера не только миниатюрностью, но еще и малолюдством и в особенности страшной темнотой улиц. Но лица куда благообразнее. Все же грузины — красивая раса, не говоря уже, что вообще женские лица здесь красивее. И потом, сколько света и тени! Опять люблюсь характерными фигурами — в бурках, башлыках, в высоких тонких сапогах. А горы! А виды у моста!» Позднее, переехав в Москву, наслаждаясь комфортом отдельной квартиры, он нет-нет да и вспоминал Грузию.

Трудно найти художника, который оставил бы столь обширное творческое наследие, связанное с Кавказом. Сванетию и Осетию, Дагестан и Армению, Абхазию и Аджарию не единожды он объехал и «взял на карандаш». Для художника были очень интересными поездки в Армению в 1924 году и более длительная — в 1926-м. Виды Татевы, Кафана, Гориса, Хндзореска не оставили его равнодушным. Эта земля поразила художника своей красотой и необычностью, своей сдержанной суровой экзотикой. На основании путевых зарисовок появился цикл «Зантезур», который Лансере показал на выставке с таким же названием. В 1926 году она открылась в музее Еревана, через год демонстрировалась в Тифлисе, а еще через год — в Баку.

Его переезд в Москву в 1934 году имел несколько предпосылок. Это и оформление станций метрополитена, и предложенная педагогическая деятельность в Москве и



«Джугльфа». 1929 г.

Ленинграде а, возможно, этому способствовал овеянный дух Казанского вокзала, над декоративными панно которого мастер начал работать еще в 1915 году.

Идея построить в Москве Казанский (Рязанский) вокзал «висела» в воздухе еще в начале XX века. Грандиозное строительство, начавшееся в 1911 году, было закончено в 1926-м (руководитель — архитектор А.В.Щусев). Столь популярный в ту пору неорусский стиль позволил соединить постройки, возникшие в разное время, в единое целое. Легко опознаваемые архитектурные мотивы Ярославля, Ростова Великого, Нижнего Новгорода, Астрахани, Рязани стали образными прототипами строительства. Силуэт часовой башни вокзала ассоциируется со знаменитой башней Сююмбеки в Казанском Кремле. А еще вспоминается и часовая башня на площади Сан Марко в Венеции.

Синтез искусств требовал соответствующего декоративного оформления интерьеров вокзала. В начале работы, в 1911 году, архитектору А.В.Щусеву предложил А.Н.Бенуа руководство по созданию росписей интерьеров. К созданию плафонов Бенуа привлек близких ему по творчеству художников: Е.Е.Лансере, Б.М.Кустодиева, М.В.Добужинского, Н.К.Рериха, З.Е.Серебрякову. Лансере предстояло расписать плафон ресторана. Работы прервала Первая мировая война. Сохранившиеся эскизы художников хранятся в Третьяковской галерее, Русском музее и других собраниях. К концу 1920-х годов, когда вновь возникла идея обратиться к этим проектам, Б.М. Кустодиев уже скончался, а остальные мастера, кроме Лансере, жили за границей. Росписи плафона ресторана и создание декоративных панно входного зала длились несколько лет. Для работы художник поначалу приезжал в Москву из Тифлиса, а с августа 1934 года уже постоянно жил в Москве.

Приступив к этой работе в советское время, Лансере полностью изменил тему композиции. В соответствии с



«Строительство метро». Станция «Комсомольская» Московского метрополитена имени В.И.Ленина. Майолика. 1935 г.

эстетикой властей предержажших, которые должны были принимать законченную работу, сюжеты теперь полностью были в духе времени. Центр занимал плафон с темой праздничного гулянья «братских народов Советского Союза», а с двух сторон от него размещались картины, символически олицетворяющие Украину, Крым, Север, Поволжье, Казахстан, Сибирь и Узбекистан.

Следующей многотрудной работой (1935—1937) был парадный плафон ресторана гостиницы «Москва» (1930—1935, архитекторы А.И.Савельев, О.А. Стопан, А.В. Шусев). Никогда еще Лансере не приходилось работать над плафоном такого размера (длина зала — 50 м, высота — 12 м). Художнику предстояло расписать центральную часть зала площадью в 128 квадратных метров. Тема — праздничный салют и иллюминация столицы. В последнее десятилетие XX века тематику плафона Лансере, равно как и росписи Казанского вокзала, специалисты классифицируют как мифотворчество советской эпохи, к которому относят и кинокомедии Г. Александрова, музыку И. Дунаевского. Впрочем, эти обобщения будут сделаны через полвека после создания самих произведений. А пока перед художником стояли конкретные творческие задачи: передать в плафоне форму, объем, пропорции, глубину.

Размышления об этой работе, сравнение с классикой монументальной живописи приводят Лансере к неутешительным выводам. Он постоянно нелицеприятно думает о своих эскизах. 8 октября 1937 он записывает: *«Я очень недоволен, как идет моя работа — заканчивание плафона; но зато самим процессом писания, т.е. найденною манерою класть мазки — доволен; (здесь перовой набросок: система штриховки) не квадратный мазок, а штриховка по форме, с последующим размытием чистой кистью.*

Эта система пока возможна в большом масштабе; но нужно попробовать и в мелком...».

Помимо этого многолетнего труда его жизнь была насыщена и другими занятиями: в течение нескольких лет он ежемесячно ездил в Ленинград, где преподавал в Академии художеств, в Москве работал над эскизами майолик для Московского метрополитена (1935), эскизами панно для Академии имени Фрунзе, рисовал панно для библиотеки имени Ленина (1935—1940), эскизы росписей Северного речного вокзала, Театра имени Моссовета, эскизы композиций для Дворца Советов, эскиз росписи потолка для зрительного зала Большого театра, который был признан лучшим среди представленных на конкурс, проводил консультации художников на Сельскохозяйственной выставке...

В годы Великой Отечественной войны Лансере создаёт серию темпер «Трофеи русского оружия». В 1938—1942 и 1945—1946 годах Евгений Евгеньевич вновь обращается к эскизам росписи главного вестибюля Казанского вокзала, намереваясь логически завершить многолетний труд. К этому следует добавить многочасовые заседания в бесконечных комиссиях, что обеспечивало существование бюрократизма.

Евгений Евгеньевич никогда не позиционировал себя как ученого-теоретика, но много размышлял о современном и классическом искусстве, о технике стенной и станковой живописи. Его художественные пристрастия сложились ещё в молодости, но, расширяя круг художественных симпатий, он оставался на позициях «Мира искусства» до конца своих дней. Не принимал искусства авангарда (как его никогда не принимала и его сестра Зинаида Серебрякова). Ему были чужды методы преподавания во Вхутемасе-Вхутеине, а если кто-нибудь из современных мастеров

ему не нравился — то это уже на всю жизнь. Исключением, пожалуй, было отношение к К.С.Петрову-Водкину, чья индивидуальность, воспитание, взгляды на искусство были чужды Лансере. Но это не мешало ему зачитываться книгами Кузьмы Сергеевича или любоваться его натюрмортами...

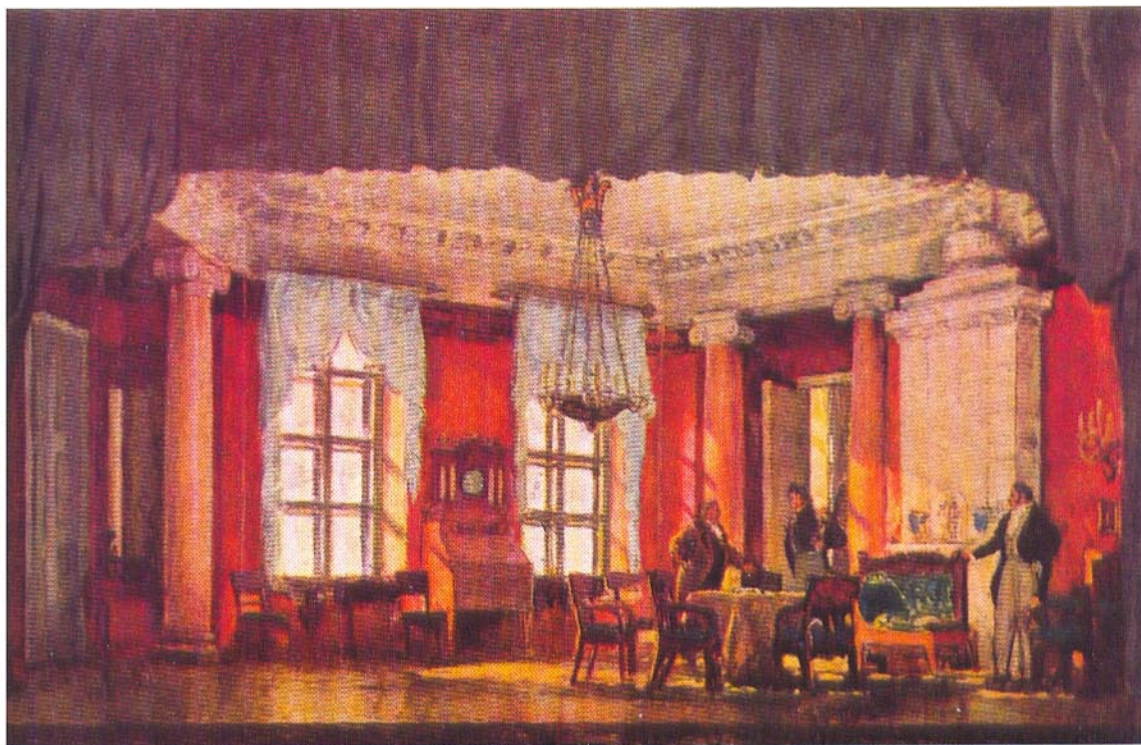
Как правило, рассказывая о творческой личности, больше всего говорят о работе. Но помимо серьёзной и вдумчивой многообразной работы была сама жизнь, протекающая

в очень непростое время. Доносы, аресты, увольнение со службы, выселение из коммунальных квартир, зависть к тем, кто, как Лансере, имел квартиры отдельные, — всё это было фоном жизни и творчества. Страшной трагедией для Евгения Евгеньевича стали неоднократные аресты брата Николая, талантливого ленинградского архитектора, его ссылка и смерть в тюрьме в 1942 году.

За успехами в работе, выставками, наградами не потерялся ли для потомков живой человек — Евгений Евгеньевич Лансере? Очень сдержанный, возможно даже чуть суховатый, он был откровенно дружелюбен почти со всеми, с кем встречается впервые. Был бесконечно предан своим родным — маме, Екатерине Николаевне, брату Коле, сестрам Софе, Зике и её дочери Тате. Он часто сравнивал свою манеру письма (как он считал, мелкую, суховатую) с широким письмом младшей сестры и очень ценил его.

Особая тема — преданность жене Ольге Константиновне. Ей, происходившей из состоятельной, с глубокими дворянскими корнями семьи Арцыбушевых, было очень непросто вжиться в советский быт. Её душевное смятение иногда оборачивалось тяжелыми приступами меланхолии; можно только дивиться терпению и деликатности Евгения Евгеньевича, всегда находившегося рядом с ней.

В ранней юности он, эмоциональный молодой человек, утверждал: «Я восторгаюсь на прошлое и негодую на настоящее». Своей жизнью он опроверг юношеский максимализм. Евгений Евгеньевич Лансере пережил все драмы и утраты, которые несла действительность, и невероятно много работал. Он иллюстрировал книги, оформлял спектакли, много путешествовал и оставил великолепные путевые листы. Он был художником в нескольких фильмах, созданных в Закавказье, а в начале 1920-х годов по его эскизам исполнялись деньги и гербы этих республик.



«Гостиница в доме Фамусова». Эскиз декорации к комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума». 1938 г.

Расписал немереные метры стен и плафонов особняков, вокзалов, рабочих дворцов, гостиниц, библиотек, Московского метрополитена. Он пережил первый год Великой Отечественной войны под Москвой, на даче в Песках, живя слухами и надеждами. Испытывал ужас бомбёжек и тягость голода и, как многие, сделал для себя трагический вывод, что «бомбежка легче голода». При этом вместе с сыном Евгением закончил эскизы декораций к опере С. Прокофьева «Обручение в монастыре» для Музыкального театра имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко и, получив от театра предложение создать декорации и костюмы к пьесе «Суворов», приступил к обдумыванию темы. Продолжал работать над эскизами для Дворца Советов, делал наброски в самодельные альбомчики.

Он прожил 71 год — много больше, чем его отец, больше, чем сестра Катя, которая умерла в 1921 году, но меньше, чем сестры Соня, Маша и Зина, меньше, чем всегда чтимый Шура (самый младший из его дядюшек — Александр Бенуа). Человеческое «Я» характеризуется не длиной прожитой жизни, а её «качеством». Лансере навсегда сохранил свое человеческое достоинство, не участвуя в «акциях протеста», не подписывая «разгромных» писем против коллег. Он постоянно помогал близким и далёким родственникам. Заботливо опекал учеников. Немногословный и строгий в оценках, он был настоящим интеллигентом.

Хочется надеяться, что готовящаяся публикация его дневников и академическая ретроспективная выставка позволят лучше узнать, понять и ещё больше полюбить этого достойного и неповторимого Мастера!

Валентина БЯЛИК

Иллюстрации предоставлены автором.

Прижизненные издания А.С.Пушкина

1. **Руслан и Людмила:** поэма в 6 песнях. — СПб.: Тип. Н.Греча, 1820. — 142 с. [К изданию приложена гравюра: рис. И.Иванов, грав. М. Иванов].

Цена экземпляра на белой бумаге в «немой цветной обертке» — 10 р., на веленовой бумаге — 15 руб. В 1822 году к остатку тиража была напечатана обложка, на передней стороне которой текст в наборной рамке «Руслан и Людмила. Поэма А.Пушкина. Продается в книжном магазине Сленина. СПб., 1822». В центре обложки типографская виньетка — лира. На последней странице обложки, в такой же наборной рамке, типографская виньетка — музы.

2. **Руслан и Людмила:** поэма в 6 песнях. — 2-е изд., испр. и умноженное. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1828. — XVI, 160 с. [К изданию приложена гравюра: портрет Пушкина; рис. О.Кипренский — 1827, грав. Н.Уткин]. Цена 10 руб., с портретом автора — 12 руб.

3. **Кавказский пленник:** повесть. — СПб.: Тип. Н. Греча, 1822. — 53 с. [С гравированным портретом автора работы Е. Гейтмана].

Цена экземпляра на веленовой бумаге, с портретом автора — 7 руб., на любской (сорг тонкой белой бумаги) — 5 руб.

4. **Кавказский пленник:** повесть. На рус. и нем. языках. — СПб. Печатано в типографии, состоящей при особенной канцелярии Министерства Внутренних дел, 1824. Второй заглавный лист: Der Berggefangene von Alexander Pushkin. Aus dem russischen übersetzt. St.-Petersburg. Gedruckt in der Buchdruckerei der Besondern Kanzlei des Ministeriums des Innern. 1824. — 68 с. В «немой цветной обертке». Цена экземпляра на белой бумаге 6 руб.

5. **Кавказский пленник:** повесть. — 2-е испр. изд. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1828. — 60 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 6 руб.

6. **Бахчисарайский фонтан:** поэма. — М.: Тип. А.Семена при Имп. Медико-хирургич. Академии, 1824. — 4 н.с., XX, 48, 20 н.с. Два варианта изд. обложки: 1) на передней обл. в наборной рамке — Бахчисарайский фонтан. Сочинение Александра Пушкина [типогр. виньетка]. Москва. В типографии Августа Семена. 1824; на задней обл. в наборной рамке — типогр. виньетка и текст: «Продается в Москве у книгопродавца Никиты Степанова Пономарева, на Никольской улице в доме Глазунова, в С.-Петербурге в Библиотеке для чтения г. Плавильщикова у А.Ф. Смирдина». 2) на передней обл. в наборной рамке — Бахчисарайский фонтан; на задней обл. — в наборной рамке «Продается в Москве у комиссионера Императорского Московского университета А.С. Ширяева; в С.-Петербурге, в книжном магазине у Синего моста бывшем В.А. Плавильщикова у А.Ф. Смирдина». Цена 5 руб.

7. **Бахчисарайский фонтан:** поэма. — 2-е изд. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1827. — XX с., 2 н.с., 52 с. С 4-мя гравированными картинками [работы Галлактионова]. В «цветной обертке», цена 7 руб. На позднейшем антикварном рынке считался одной из самых редких и высоко ценимых прижизненных книг Пушкина.

8. **Бахчисарайский фонтан:** поэма. — [3-е изд.] — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1830. — 4 н.с., 46 с. Цена 5 руб. без пересылки. На позднейшем антикварном рынке данное издание считалось менее ценным, чем второе.

9. **Евгений Онегин:** роман в стихах. Глава I. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1825. — XXII, 2 н.с., 60 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 6 руб.

10. **Евгений Онегин:** роман в стихах. Глава II. — М.: Тип. А. Семена при Имп. Медико-хирургич. Академии, 1826. — 42 с. Цена 5 руб. ассигн., с пересылкой — 6 руб.

11. **Евгений Онегин:** роман в стихах. Глава III. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1827. — 52 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 5 руб. 80 коп.

12. **Евгений Онегин**: роман в стихах. Глава IV и V. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1828. — 92 с., 2 н.с. Цена 10 руб., с пересылкой — 10 руб. 80 коп.

13. **Евгений Онегин**: роман в стихах. Глава VI. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1828. — 48 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 5 руб. 80 коп.

14. **Евгений Онегин**: роман в стихах. Глава VII. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1830. — 58 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 5 руб. 80 коп.

15. **Евгений Онегин**: роман в стихах. Глава VIII. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1832. — 8 н.с., 52 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 5 руб. 80 коп.

16. **Евгений Онегин**: роман в стихах. Глава I. — [2-е изд.] — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1829. — XXII, 2 н.с., 60 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 6 руб.

17. **Евгений Онегин**: роман в стихах. Глава II. — [2-е изд.] — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1830. — 42 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 5 руб. 80 коп. Исключительно редки обе главы второго издания.

18. **Евгений Онегин**: роман в стихах. — [2-е изд.] — СПб.: Тип. А. Смирдина, 1833. — IV н.с., 288 с. Первое полное издание романа. Большая часть вышла в изд. пер., крайне редко встречаются экземпляры в печатных изд. обложках, выполненных без обычных наборных рамок и украшений.

19. **Цыганы**: поэма. — М.: Тип. А. Семена при Имп. Медико-хирургич. Академии, 1827. — 46 с. [Без имени автора и с виньеткой на тит. л. (разбитые цепи, опрокинутая чаша, змея, кинжал)]. Цена 6 руб.

20. **Братья разбойники**. — М.: Тип. А. Семена при Имп. Медико-хирургич. Академии, 1827. — 16 с. — Цена 105 коп.

21. **Братья разбойники**. — 2-е изд. — М.: Тип. А. Семена при Имп. Медико-хирургич. Академии, 1827. — 16 с. — Цена 42 коп.

22. **Граф Нулин**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1827. — 32 с. Вторая часть брошюры: **Две повести в стихах**. — СПб., 1828. — 45, 3 н.с., 32 с. [первая часть брошюры: Бал. Повесть, соч. Е. Баратынского. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1828]. Цена 6 руб., с пересылкой — 7 руб.

23. **Граф Нулин**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1827. — 32 с. Это экземпляры издания 1827 г., выпущенные в продажу в новой обложке в 1829 г. Цена 2 руб. 50 коп., с пересылкой — 3 руб.

24. **Полтава**: поэма. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1829. — VIII, 4 н.с., 92 с. Цена 10 руб., с пересылкой — 11 руб.

25. **Стихотворения Александра Пушкина**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1826. — XII, 192 с. Цена 10 руб., с пересылкой — 11 руб.

26. **Стихотворения Александра Пушкина. Ч. I**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1829. — 224 с. Цена 10 руб., с пересылкой — 11 руб.

27. **Стихотворения Александра Пушкина. Ч. II**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1829. — 176 с. Цена 10 руб., с пересылкой — 11 руб.

28. **Стихотворения Александра Пушкина. Ч. III**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1832. — 209 с. Цена 10 руб., с пересылкой — 11 руб.

29. **Борис Годунов**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1831. — 6 н.с., 142 с. Экземпляры в печатных обложках, в изд. картонаже (из издательских обложек). Цена 10 руб., с пересылкой — 11 руб. Одно из редчайших прижизненных изданий Пушкина.

30. **Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.** — СПб.: Тип. А. Плюшара, 1831. — XX, 2 н.с., 192 с. Цена 5 руб., с пересылкой — 6 руб.

31. **Стихотворения А.С. Пушкина. (Из Северных Цветов 1832 года)**. — СПб.: Тип. Департамента внешней торговли, 1832. — 23 с., 1 н.с. [Титульного листа нет]. Чрезвычайно редкое издание.

32. **Повести, изданные Александром Пушкиным**. — СПб.: Тип. Х. Гинце, 1834. — 2 н.с., XIV, 2 н.с., 15, 246, 2 н.с. Чрезвычайно редкое издание.

33. **История пугачевского бунта. Ч. I**. — СПб., 1834. — 6 н.с., 2, 2 н.с., 168, 110, 2 н.с., 6, 6 н.с.

34. **История пугачевского бунта. Ч. II**. — СПб., 1834. — 2 н.с., 4, 336 с.

35. **Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. I**. — СПб.: Военная тип., 1835. — 8 н.с., 232 с.

36. **Поэмы и повести Александра Пушкина. Ч. II**. — СПб.: Военная тип., 1835. — 8 н.с., 222 с.

37. **Стихотворения Александра Пушкина. Ч. IV**. — СПб.: Тип. Департамента нар. просвещения, 1835. — 192 с.

38. **Евгений Онегин**: роман в стихах. — 3-е изд. — СПб.: Тип. Экспедиции заготовления государственных бумаг, 1837. — 2 н.с., 310 с.

39. **Романы и повести Александра Пушкина. Ч. I**. — СПб.: Тип. Н. Греча, 1837. — 4 н.с., 116 с.
Ч. II. — СПб.: Тип. Х. Гинце, 1837. — 4 н.с., 111 с.
 Единственный экземпляр не вышедшего в свет издания находится в библиотеке Санкт-Петербургского Государственного университета.

Летучие издания

40. **Ю-ву.** («Любимец ветреных Лаис»). [1820]. Напечатано в нескольких экземплярах без цензуры и указания года и места издания, на сложенном в 4-ку листе ватманской бумаги с водяным знаком «1819».

41. **Жених:** Сказка. Корректурный экземпляр из журнала «Московский вестник» (1827, № XII, ч. III). — 7 с. В библиотеке известного московского библиофила начала XX в. Д.В. Улянинского имелся единственный известный экземпляр отдельного оттиска этого стихотворения, которое было опубликовано в следующем номере «Московского вестника» (№ XIII, ч. IV).

42. **Граф Нулин.** Отдельный оттиск из альманаха «Северные цветы» на 1828 г. Тираж 10-15 экз. Упоминается библиографами, но фактически не найден до настоящего времени.

43. **На взятие Варшавы. Три стихотворения В.Жуковского и А.Пушкина.** — СПб.: Военная типография, 1831. — 16 н.с. В «немой цветной обертке». Цена 2 руб.

Произведения Пушкина, положенные на музыку

42. **Бесы** («Мчатся тучи, вьются тучи»). Музыка М.Бернарда. — 1833/ Загл. лист нот: Собрание российских романсов и песен, сочинение М. Бернарда. № 2. — 1833.

43. **Буря** («Ты видел деву на скале»). Музыка Н.С.Титова. — 1830.

44. **Грузинская песня** («Не пой, красавица, при мне»). Музыка М.Глинки. — СПб., 1831.

45. **Дарует небо человеку.** Музыка Н.С.Титова. — СПб., 1829. — 4 с./ Загл. лист нот: Романсы с аккомпаниментом Форте-Пиано. Слова А. Пушкина. Музыка Н.С. Титова. Санкт-Петербург у Пеца Музыкальной Магазиин в боль. Морской № 116 и в Москве у Ленгольда. № 3. — 1829.

46. **Дарует небо человеку.** Музыка Н.С.Титова. — СПб., 1830. — 4 с./ Загл. лист нот: Романсы с аккомпаниментом Форте-Пиано. Слова А. Пушкина. Музыка Н.С. Титова. С.-Петербург у Пеца Музыкальной Магазиин в боль. Морской № 116 и в Москве у Ленгольда. № 3. — 1830.

47. **Два ворона** («Ворон к ворону летит»). Музыка А.Алябьева. — [1828]/ Загл. лист нот: Алябьев. Два ворона.

48. **Два ворона** («Ворон к ворону летит»). Музыка А.Алябьева. — 1829/ Загл. лист нот: Алябьев. Два ворона. [2-е изд.]. — 1829.

49. **Девицы-красавицы.** Музыка А.Анитовой. — 1831/ Загл. лист нот: Дуэт: Девицы-красавицы. Слова А.Пушкина. Музыка А.Анитовой. В. лит. А.Линдрота и К. СПб. — 1831.

50. **Девицы-красавицы.** Романс Д.Н.Кашина. — 1835/ Загл. лист нот: Две песни для голоса и фортепиано «Вылетала бедна птичка на долину» и «Девицы-красавицы». Москва у Венцеля. — 1835.

51. **Elegie** («Погасло дневное светило»). Музыка И.Геншишты. — М., 1828. — 15 с./ Загл. лист нот: Elegie d'Alexandre Poushchine mise en Musique et respectueusement dediee a Madame la Princesse Zeneide de Volkonsky par Joseph Genishta. A Moscou grave et impr.: chez C. Wenzel. Oeuv. 4 № 329 -Текст на рус. и нем. языках под нотами.

52. **Зимний вечер.** («Буря мглою небо кроет»). Песня. Музыка Яковлева. — 1835.

53. **Если жизнь тебя обманет.** Музыка А.Алябьева. — 1829.

54. **К Морфею** («Морфей, до утра дай отраду»). Музыка Н.А.Титова. — 1833.

55. **Канон [в честь М.И.Глинки]** («Пой в восторге, русский хор»). Музыка В.Ф.Одоевского, М.Ю.Вильеговского. — 1836/ Загл. лист нот: Канон, слова Пушкина, Жуковского, кн. Вяземского и гр. Вильеговского, музыка кн. В.Ф. Одоевского и М.И.Глинки [неверная информация, не Глинки, а гр. М.Ю.Вильеговского]. — In folio. — 1836. Одно из трех произведений А.С.Пушкина, впервые опубликованных в виде текста при нотах.

56. **Козак** («Кто при звездах и при луне»). Музыка А.Верстовского. — 1829. — 4 с./ Загл. лист нот: Козак из Полтавы, поэмы А.Пушкина. Музыка А.Верстовского. Москва.

57. **Не пой, красавица, при мне.** Музыка Н.С.Титова. — СПб., 1829/ Загл. лист нот: Романсы с аккомпаниментом Форте-Пиано. Слова А. Пушкина. Музыка Н.С. Титова. Санкт-Петербург у Пеца Музыкальной Магазиин в боль. Морской № 116 и в Москве у Ленгольда. № 1. — 1829.

58. **Не пой, красавица, при мне.** Музыка К.Гедике. — 1833/ Романс «Не пой, красавица, при мне» Прасковье А. Бартеневой посвящает Карл Гедике.

59. **Не спрашивай, зачем** («Не спрашивай, зачем унылао думой»). Музыка Н.С.Титова. — СПб., 1834. — 6 с./ Загл. лист нот: Романс. Неспрашивай Зачем. Слова А. Пушкина. Музыка Ник. Сер. Титова. Грав. и печ. у Максимова. — 1834.

60. **Ночной Зефир.** Музыка Н.С.Титова. — 1831.

61. **Певец** («Слышали ль вы за рошней глас ночной»). Музыка Н.С.Титова. — СПб., 1829 — 4 с./ Загл. лист нот: Романс. Слова А. Пушкина. Музыка Н.С. Титова посвящена Ее Превосходительству Екатерине Петровне Малутиной. С.-Петербург у Пеца Музыкальной Магазиин в

боль. Морской № 116 и в Москве у Ленгольда. — 4 стр. — 1829.

62. **Под вечер осенью ненастной.** Музыка *Н.С.Титова*. — СПб., 1829. — 4 с./ Загл. лист нот: Романсы с аккомпаниментом Форте-Пиано. Слова А. Пушкина. Музыка Н.М. Титова. Санкт-Петербург у Пеца Музыкальной Магазиин в боль. Морской № 116 и в Москве у Ленгольда. № 4. — 1829.

63. **Под вечер осенью ненастной.** Музыка *Н. де Витте*. — 1832. — 11 с. [На обложке виньетка, изображающая хату, ночь, ребенка, оставленного под дверью хаты, и убегающую мать].

64. **Прощание** («В последний раз твой образ милой»). Музыка *А.Есаулова*. — 1831. — 4 с.

65. **Птичка божия не знает.** Музыка *Н.А.Титова*. — 1831/ Загл. лист нот: Н.С. [Н.А.] Титов. Любимые романсы и песни. Птичка божия не знает. — 1831.

66. **Сапа, я страдаю** (Лила, Лила, я страдаю). Музыка *А.Алябьева*. — 1832/ Загл. лист нот: «Подарок родным» 1832. № 3. Литография ф. Петер. — 1832.

67. **Старый муж, грозный муж.** Музыка *А.Н.Верстовского*. Приложение к «Моаве», 1832. — № 10 (от 2 февраля).

68. **Старый муж, грозный муж.** Музыка *А.Н.Верстовского*. — 1833.

69. **Талисман** («Там, где море вечно плещет»). Музыка *Н.С.Титова*. — СПб., 1829 — 4 с./ Загл. лист нот: Романс. Слова А.Пушкина. Музыку посвящает Ее Превосходительству Анне Ивановне Анненковой Н.М.Титов. [1-е изд.]. Событность издателя. С.-Петербург у И.Пеца в большой Морской № 28. — 4 стр. — 1829.

70. **Татарская песня** («Дарует небо человеку»). Музыка кн. *В.Ф.Одоевского*. Отдельное издание песни, которая была приложена к 4-й части альманаха «Мнемозина», вышедшей в октябре 1825 г.

71. **Увы, зачем она блистает.** Музыка *А.Алябьева*. — 1832.

72. **Фонтану Бахчисарайского дворца** («Фонтан любви, фонтан живой»). Музыка *Н.С.Титова*. Посвящено М.Ф.Белавиной. — СПб: Изд. Пеца, [1829].

63. **Цветок** («Цветок засохший, безуханный»). Музыка *А.Алябьева*. — 1832.

64. **Цыганы** («Над лесистыми холмами»). Музыка *Н.С.Титова*. — 1834.

65. **Черкесская песня** («В реке бежит гремучий вал»). Музыка *И.Генцшты*. — 1828—1829.

66. **Черкесская песня** («В реке бежит гремучий вал»). Музыка *А.Алябьева*. — СПб., изд. Дальмаса. [1822—1829].

67. **Черная шаль** («Гляжу, как безумный, на черную шаль»). Музыка *А.Н.Верстовского*. — 1824.

68. **Черная шаль** («Гляжу, как безумный, на черную шаль»). Музыка *А.Н.Верстовского*. — 1824. 2-е изд.

69. **Черная шаль** («Гляжу, как безумный, на черную шаль»). Музыка *И.Генцшты*. — 1828—1829.

70. **Черная шаль. Молдавская песня** («Гляжу я безмолвно на черную шаль»). Музыка *А.Верстовского*. — 1830/ Загл. лист нот: Черная шаль, молдавская песня. Слова А. Пушкина. Музыку посвящает Графу Михаиле Юрьевичу Вильегорскому А. Верстовский. В Москве грав. и печат. у К. Венцеля. — 1830.

71. **Что в имени тебе моем.** Музыка *А.Алябьева*. — 1834/ Загл. лист нот: Два романса А. Алябьева. № 1. — 1834.

72. **Что в имени тебе моем.** Музыка *Н.С.Титова*. — 1834/ Загл. лист нот: Два романса. Слова А.Пушкина. Музыка Н.С.Титова. № 2. Посвящен «ее превосходительству Екатерине Петровне Малаютиной». Москва, у К.Венцеля. — 1834.

73. **Элегия** («Я помню чудное мгновенье»). Музыка *А.Алябьева*. — 1832. Посвящается от Дяди Племяннику Д.Шатилову.

74. **Я здесь, Инезилья.** Музыка *М.И.Глинки*. — 1834. Одно из трех произведений А.С.Пушкина, впервые напечатанных в виде текста при нотах.

75. **Я пережил свои желанья.** Музыка *Н.С.Титова*. — 1834/ Загл. лист нот: Два романса. Слова А. Пушкина. Музыка Н.С.Титова. № 1. Посвящен «ее превосходительству Екатерине Петровне Малаютиной». Москва, у К. Венцеля. — 1834.

76. **Я пережил свои желанья.** Музыка *неизвестного автора*. — 1831/ Загл. лист нот: Юлии. Мои думы. Слова Аалекс. Пушкина (Я пережил свои желанья). Ollegio 2/14 VIII bre 1827. — 1831.

77. **Я помню чудное мгновенье.** — Романс № 3. «Я помню чудное мгновенье». Слова А.Пушкина, музыка *Н.Мельгунова*. Москва, 1832.

78. **Я помню чудное мгновенье.** Музыка *Н.С.Титова*. — СПб., 1829. — 6 с./ Загл. лист нот: Романсы с аккомпаниментом Форте-Пиано. Слова А.Пушкина. Музыка Н.М. Титова. Санкт-Петербург у Пеца Музыкальной Магазиин в боль. Морской № 116 и в Москве у Ленгольда. № 2. — 1829.

79. **Я помню чудное мгновенье.** Музыка *К.Гедике*. — 1833.

Прижизненные издания Пушкина на аукционах «Гелоса»

1. Пушкин А.С. **Братья разбойники**. 2-е издание. М., типография Августа Семена при Императорской медико-хирургической академии, 1827. Второе прижизненное издание А.Пушкина «Братья разбойники» было выпущено тиражом 900 экз. Данный экземпляр полный (16 стр.), в 8-ю долю листа, не обрезан. При жизни поэта издание в продажу не поступало, впервые на книжном рынке появилось в 1915 году. Бумага тряпичная, с водяным знаком УФКНК — соответствует произведенной в 1822 году на Угличской фабрике купца Н.Кузнецова, которая использовалась для части тиража второго издания.

Аукцион Месяца 29 января 2005 года — 17 000 рублей (эстимейт — 26 000—30 000 рублей).

22,8x14см, в удовлетворительном состоянии: небольшое повреждение нижней части титульного листа и страницы 13, пятна, страницы не разрезаны.

Аукцион Месяца 24 декабря 2004 года — 60 000 рублей.

22,8x14см, в хорошем состоянии: небольшие надрывы, страницы не разрезаны. Издание представляет библиофильскую и историческую ценность.

Аукцион Месяца 24 сентября 2004 года — 30 000 рублей.

Аукцион Сезона 28 мая 2004 года — 24 000 рублей.

Аукцион Сезона 27 февраля 2004 — 31 000 рублей. 23,5x14см, в хорошем состоянии: небольшие надрывы, пятно на титульном листе.

2. Пушкин А. **Евгений Онегин**: роман в стихах. 1) Глава Первая. 2-е изд. СПб.: В тип-фии Департамента народного просвещения, 1829. — XXII, 60. На с. [V] — посвящение: «Посвящено брату Льву Сергеевичу Пушкину». 2) Глава Вторая. Писано в 1823 году. М.: В тип-фии Августа Семена, 1826. — 42 с. Тираж 1 200 экз. 3) Глава Третья. СПб.: В тип-фии Департамента народного просвещения, 1827. — 51с. Тираж 1 200 экз. 4) Главы Четвертая и Пятая. СПб.: В тип-фии Департамента народного просвещения, 1828. — 92с. На с. [5] — посвящение: «Петру Александровичу Плетневу». Тираж 1 200 экз. 5) Глава Шестая. СПб.: В тип-фии Департамента народного просвещения, 1828. — 48 с. Тираж 1 200 экз. 6) Глава Седьмая. СПб.: В тип-фии Департамента народного просвещения, 1830. — 57с. Тираж 1 200 экз. 7) Глава Осьмая. СПб.: В тип-фии Департамента народного просвещения, 1832. — 51с. Тираж 1 200 экз. Стр.49—52 копированы (сер. XX в.).

Аукцион Сезона 3 июня 2005 года — 2 200 000 рублей.

Составной переплет: кожаный корешок с остатками золотого тиснения, цветная бумага с золотым тиснением по обеим крышкам; перед титульным листом вклеена бумага размером 4,2x3см с фамилией одного из владельцев книги. 15,5x10см, в удовлетворительном состоянии: повреждения шмуцтитлов у гл. 2, 6; утрата страниц у гл. 2 — стр. 33—36, гл. 5 — 75—92; пятна на страницах, незначи-

тельный надрыв стр. 9—11, 41—42 у гл. 7; переводные картинки на стр. 50 гл.1, на титульном листе и обороте шмуцтитла гл. 2, на обороте шмуцтитла гл. 6. Прижизненное издание всех глав «Евгения Онегина», библиографическая редкость.

Аукцион Сезона 27 августа 2004 года — 2 600 000 рублей.

Цельнокожаный библиофильский переплет с золотым и конгревным тиснением, цветной форзац с блинтовым тиснением, тройной золотой обрез. 16x9,8см, в удовлетворительном состоянии: пятна на страницах, владельческие карандашные записи, незначительный надрыв первых двух листов, утрата последних 3 страниц 8 главы и замена их копиями. Прижизненное издание всех глав «Евгения Онегина», библиографическая редкость.

3. Пушкин А.С. **Полтава**. СПб., типография Департамента народного просвещения, 1829. 91с. Первое прижизненное издание поэмы Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837). Цельнокожаный переплет с золотым тиснением по корешку и крышкам переплета, узорный форзац, обрез с напылением. 20,5x12,5см, в хорошем состоянии: «лисы» пятна на страницах, владельческие пометки карандашом. Издание представляет библиографическую редкость.

Аукцион Сезона 27 августа 2004 года — 300 000 рублей.

4. Пушкин А., Баратынский Е. **Конволют из прижизненных изданий** поэтов: 1) Пушкин А. Полтава. СПб.: Тип-фия департамента народного просвещения, 1829. VII, 4н.с., 91с. Первое прижизненное издание поэмы Александра Сергеевича Пушкина (1799—1837). 2) Баратынский Е. Эда: Финляндская повесть, и Пирь: Описательная поэма. СПб., типография Департамента народного просвещения, 1826. 4н.с., 56с. Первое прижизненное издание русского поэта Евгения Баратынского (1800—1844). Составной переплет: кожаные уголки и корешок с золотым тиснением, узорные форзацы и обрез. 20x12см, в хорошем состоянии: потертости переплета, инвентарные номера, отметки букинистов. Издание имеет коллекционное значение. Редкость.

Аукцион Сезона 3 июня 2005 года — 280 000 рублей.

5. Пушкин А. С. **Евгений Онегин**: роман в стихах. СПб. В типографии Экспедиции заготовления Государственных бумаг, 1837. 6 н.с., 310 с. Последнее прижизненное издание русского поэта А.С. Пушкина (1799—1837), выпущенное незадолго до дуэли. Тираж 5 000 экземпляров. Цельнокожаный переплет с золотым тиснением по корешку и блинтовым тиснением по обеим крышкам, рифленый форзац, тройной золотой обрез, ляссе. На первом форзаце экслибрис А.Ф.Лихачева. 9,7x6,1см, в хорошем состоянии: потертости переплета. Издание представляет библиофильскую и историческую ценность.

Аукцион Года 26 февраля 2005 года — 18 000 евро.

Материалы подготовили
Алексей ЛУКАШИН, Алиса СЕМИНА

◆ ВНИМАНИЕ: РОЗЫСК! ◆

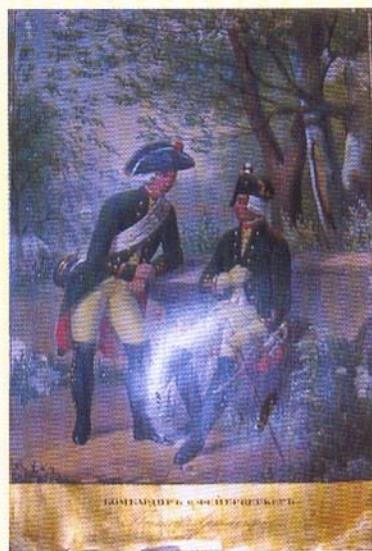
Управление по сохранению культурных ценностей
Федеральной службы по надзору за соблюдением
законодательства в сфере массовых коммуникаций
и охране культурного наследия (Росохранкультура)
разыскивает

три произведения живописи, включенных в электронную базу культурных ценностей как похищенные из частных собраний:

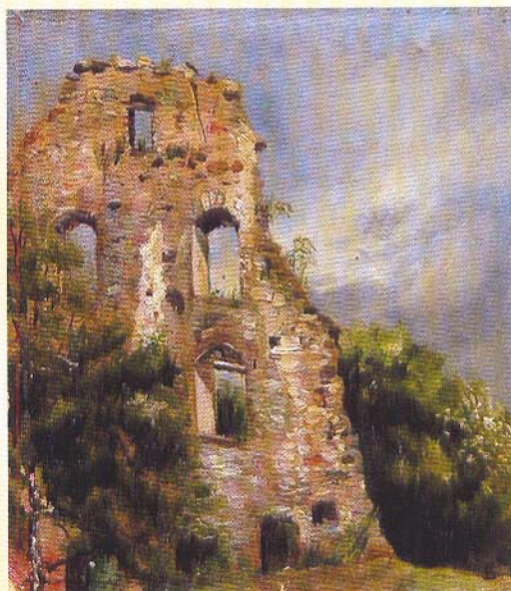
1. Семирадский Г.И. «Утром на рынок»,
1890-е, холст, масло, 122x76 см. Похищена
из Таганрогского художественного музея.



2. Н.х. «Бомбардир и фейерверкер пешей артиллерии. 1796–1801 гг.», раскрашенная литография, наклеенная на холст, 19x28 см. Похищена из Государственного мемориального музея А.В.Суворова.



3. Верещагин В.В. «Старые развалины»,
холст, масло, 23x22 см.
Похищена из частного собрания.



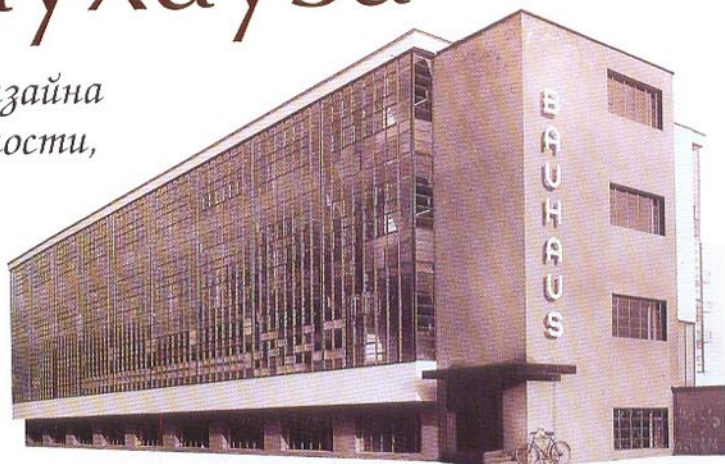
В случае поступления на экспертизу, оценку, реставрацию, реализацию картин, которые могут быть идентифицированы с указанными, необходимо сообщить в Управление по сохранению культурных ценностей Федеральной службы Росохранкультура или в правоохранительные органы.

Управление по сохранению культурных ценностей

тел. (095)-924-34-58; 923-87-54;
тел./факс (095)-928-57-50; 928-56-61.
e-mail: podmazo@mkrf.ru; sytenko@mkrf.ru

Мебель Баухауза

Возникновение индустриального дизайна как области человеческой деятельности, имеющей дело с оформлением промышленных изделий, тесно связано с немецкой школой архитектуры и художественного конструирования – Баухауз (1919–1933).



Школа и ее организация Ремесло как основа учебного процесса

Возникновение индустриального дизайна как области человеческой деятельности, имеющей дело с оформлением промышленных изделий, тесно связано с немецкой школой архитектуры и художественного конструирования – Баухауз (1919–1933). Интенсивно развивающаяся индустрия диктовала художнику начала XX века новые правила – теперь в строительстве и оформлении вещи он был вынужден учитывать не только достижения науки и техники при использовании современных материалов и технологий, но и условия быта и образа жизни человека новой эпохи. Главную свою цель основатели Баухауза (в переводе с немецкого – «Дом строительства») видели в воспитании архитектора нового поколения, способного не только хорошо проектировать на бумаге, но и так же уверенно вести строительство на практике. Именно здесь впервые, в рамках одного учебного заведения, объединили художественное творчество с практической ремесленной деятельностью, то есть решительно устранили традиционное для предыдущих столетий разделение академического и прикладного обучения.

Необходимым этапом на пути воспитания такой разносторонне развитой личности стала трехлетняя практика в одной из мастерских школы. После обязательного для всех полугодового вводного курса учащиеся выбирали для себя специализацию – мебель, керамика, металл, текстиль, графика... На этом этапе у них было сразу два руководителя: мастер формального курса – художник-проектировщик и мастер технического курса – ремесленник-производственник (в дальнейшем объединить обе эти функции смогут лишь мастера, прошедшие обучение в Баухаузе). Только ученика, успешно освоившего программу обоих курсов и показавшего себя настоящим мастером оформления бытовой вещи («малой архитектуры»), допускали в строительный класс.

Собственно архитектурное отделение в школе открылось в 1926 году, спустя семь лет после ее основания. Судьба не была к нему благосклонна, даровав ему весьма короткую жизнь: уже в 1933 году по указке гестапо новое учебное заведение было закрыто по политическим причинам. К

сожалению, большинству архитектурных идей Баухауза не суждено было осуществиться, а нам сегодня приходится признать парадоксальный факт – крупнейшая архитектурная школа Германии в конечном счете оказала заметное влияние не столько на развитие архитектуры XX столетия, сколько дизайна, и в первую очередь – искусства оформления мебели, образцы которого давно и прочно вошли в нашу жизнь и очень хорошо нам известны.

История развития

К концу 1920 года к уже действующим переплетной, печатной и ткацкой мастерским добавились еще четыре: мастерская росписи по стеклу, по работе с металлами, керамическая и столярная. Основной задачей столярной мастерской стала разработка мебели. Вначале наставником формального курса (то есть в работе с формой предмета) был Вальтер Гропиус, известный архитектор, первый директор Баухауза; первым техническим мастером был Иозеф Цахманн (до 1922 года), затем его сменил Райнхольд Вайдензее /Reinhold Weidensee/ (до 1925 года).

С самого начала работы мастерской основополагающим фактором оформления вещи стали функциональная оправданность формы и удобство в использовании. Главное внимание уделялось мебели для сидения. Учащиеся и работники мастерской систематически проводили исследования в области физиологии и анатомии, жизнедеятельности человека во взаимосвязи с конструкцией отдельных предметов мебели, тем самым положив начало одной из ключевых дисциплин современного дизайна – эргономике.

После вынужденного переезда школы в 1925 году из Веймара в центр промышленного района Германии город Дессау столярную мастерскую переименовали в мебель-

Вверху – здание Баухауза в Дессау. Корпус мастерских. 1925–1926 гг. Архитектор В. Гропиус. Сплошное остекление фасада нового здания школы, ставшее классическим примером конструктивизма в архитектуре, полностью соответствует идее максимального освещения рабочего помещения.

ную, что больше соответствовало основному направлению ее деятельности. Марсель Бройер /Breuer/ — бывший учащийся школы, мастер, которого сегодня считают классиком мебельного дизайна, возглавил реорганизованное отделение школы, став его художественным и производственным руководителем.

Первоначально все силы мастерской были сосредоточены на разработке предметов интерьера нового здания школы, в комплекс которого входили учебный, административный и жилой корпус. Но по-прежнему актуальной оставалась и разработка единичных предметов. К продукции мастерской в те годы предъявлялись все более жесткие требования типизации изготавливаемых предметов, ибо в дальнейшем они должны были стать образцами серийных изделий, необ-



Столовая Баухауза в Дессау. Оформление интерьера В.Гропиуса и мебельной мастерской школы совместно с мастерской по обработке металла (светильники, фурнитура), столы и стулья М.Бройер. 1925—1926 гг. Фото ВНА.



Актовый зал здания Баухауза в Дессау. Оформление интерьера В.Гропиуса и мебельной мастерской школы совместно с мастерской по обработке металла (светильники, фурнитура). 1925—1926 гг. Фото ВНА.

Оригинальное решение зала с рядами складных кресел с металлическим каркасом на долгие годы вперед обусловили облик интерьеров разнообразных зрительных залов.

ходимых для оборудования дешевого массового жилья. Постепенно мебель, которую делали в школе, стала поступать в местные магазины, однако затраты на ее производство превышали доходы от ее продажи, поэтому Баухауз продолжал материально зависеть от городского магистрата, выделявшего ему мизерные дотации.

Уход в 1928 году директора школы В. Гропиуса и назначение на его место швейцарского архитектора Ганса Майера /Meier/, бывшего руководителя архитектурного отделения, сказались и на деятельности мастерских, и на их структуре. Уже в следующем, 1929 году три мастерских — мебельная, стенописи и по обработке металла объединили в одну — мастерскую отделочных работ, которой заведовал архитектор Альфред Арндт.

Слияние трех отделений способствовало более тесному сотрудничеству работников разных специальностей, что, несомненно, положительно сказалось прежде всего на мебельной отрасли, мастера которой получили возможность напрямую общаться с мастерами, занимающимися обработкой металла. Это плодотворное сотрудничество привело

к небывалой ранее интенсификации производства мебели с использованием металла, собственно и принесяшей мировую славу своим создателям.

Новый директор требовал, чтобы продукция школы стала экономически выгодной и была ориентирована на массового потребителя. Поэтому постепенно стала исчезать разница между собственно учебными занятиями и практической деятельностью, а мастерская, превратившись в самостоятельное хозяйственно-производственное объединение, начала активно сотрудничать с мебельными фабриками, которые создавали вещи по проектам мастеров школы. Сотрудничество же с профсоюзными и рабочими организациями обеспечивало Баухауз многочисленными заказами на оборудование общественных зданий и жилых поселков.

В 1930 году Г.Майера, отстраненного от директорства школы по политическим мотивам, сменил на этой должности известный берлинский архитектор Мис ван дер Роэ, интересы которого сосредоточились на деятельности архитектурно-строительного отделения. Так что при нем производственная деятельность Баухауза постепенно сошла на нет, однако сотрудничество с промышленными предприятиями продолжалось. Мебель по моделям мастерской будут изготавливать и после закрытия школы в Дессау (в 1932 году), когда к власти пришли национал-социалисты. Но из каталогов мебельных фирм сразу исчезли название проектирующей организации и фамилии разработчиков.

Во время очень непродолжительного пребывания Баухауза в Берлине на правах частной школы ван дер Роэ (до 1933 года) ни одна из художественных мастерских не успела возобновить своей деятельности, таким образом, история мебельной мастерской, как, впрочем, и других, заканчивается вместе с закрытием школы в Дессау. Однако и ее идеи, и ее достижения, несомненно, отразились на развитии мебельной индустрии на протяжении всего XX века, их влияние заметно и в наши дни — стоит только повнимательнее оглядеться вокруг.



Детский и взрослый стулья. Экземпляры малотиражной серии. Крашеное дерево и фанера (порода не установлена). М.Бройер. 1923 г. Собрание Баухауз-архива, Берлин (далее ВНА).

Излюбленный прием мастеров Баухауза в дизайне мебели — противопоставление собственно каркаса стула, обеспечивающего конструкции устойчивость, и спинки с сиденьем, то есть частей, поддерживающих сидящего. Здесь оно подчеркнуто разным цветом.



Стул. Экземпляр малотиражной серии. Мореный клен, текстиль (смешанное волокно). М.Бройер. 1924 г. (модель 1922 г.). ВНА. Характерные для баухаузовской мебели — слегка наклонные сиденья и спинки, появившиеся в результате исследований по распределению нагрузки на бедренную часть ноги и позвоночник сидящего человека. Удобство сиденья в сочетании с простой выразительной конструкцией стало основным требованием при разработке стула.

Стиль

На формирование стилистики мебели Баухауза огромное влияние оказали идеи Й.Иттена — руководителя вводного курса школы, известного сегодня своими фундаментальными трудами по теории цвета и формы. Согласно его учению, тем самым общим алфавитом творца, который связывал художников, скульпторов и архитекторов, являются простейшие формы и цвета (первозаэлементы формы и цвета). Они должны быть основой для создания всего, что окружает человека, — чайника, стула, дома... Именно простые формы, стремящиеся к элементарным геометрическим телам — кубу, цилиндру, конусу, шару, пирамиде, и стали отличительной особенностью мебели Баухауза. Сегодня мы называем этот стиль конструктивизмом, а вплоть до середины прошлого века в европейских языках бытовала такой термин, как «стиль Баухауза».

В духе национального романтизма

Самые первые изделия мастерской очень выделяются из общего ряда баухаузовской мебели, да и вообще это удивительно оригинальные вещи, словно случайно возникшие на стыке двух эпох. Сегодня они известны разве что специалистам, и то лишь по музейным экспозициям да редким архивным фотографиям. Появление их на антикварном рынке было бы большой удачей для коллекционеров мебели.

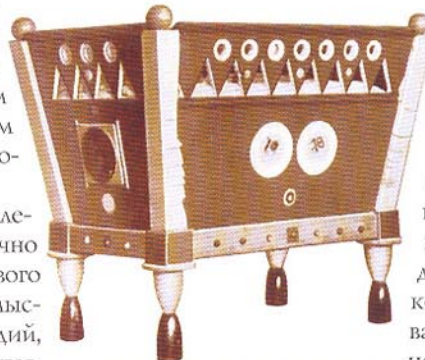
В рамках всеобщего стремления к обновлению искусства В.Гропиус обращается к типично романтической идее возрождения средневекового ремесленного способа производства. Школа мыслится ему как сообщество ремесленных гильдий, где не было как таковых профессоров и студентов, а были бы мастера, подмастерья и ученики. Внешний же облик произведений школы во многом определялся эстетикой народного творчества.

Продукция, выпущенная в 1919 — начале 1921 года, представлена, как правило, корпусной мебелью очень простых геометрических форм. Она сделана из струганых вручную досок и декорирована в фольклорном духе резьбой и росписью. Однако не менее интересен и сам орнамент, составляющими элементами которого были все те же простейшие геометрические формы и их производные — прямоугольник, треугольник, круг и сегмент, каждый из которых выделен соответствующим цветом. Их комбинации зачастую напоминают упражнения начинающих художников в решении композиционных задач.

Новым интерьерам — новые вещи

Стремление соответствовать тенденциям времени, по возможности постараться удовлетворить резко возросший после Первой мировой войны спрос на дешевую мебель для дешевого народного жилья наталкивает мастеров Баухауза на идею полного отказа от декоративности. Уже в начале 1920-х годов мебельщики школы делают ставку на красоту самой конструкции предмета и выразительность его формы, максимально выражающей функцию той или иной вещи.

В мебели все так же продолжают господствовать прямые очертания и углы, однако теперь их украшает лишь цветная раскраска отдельных элементов. Как эстетическое явление начинают рассматривать и саму форму, и выразительность гладких плоскостей объема. Тут надо сказать, что в немалой степени новая стилистика изделий школы была связана с уходом из Баухауза



Детская кроватка. Й.Иттен. Уникальный экземпляр. Дерево, роспись. 1920 г. Фото из ВНА.



Рекламный плакат пеленального столика, изготовленного столярной мастерской Баухауза. Экземпляр малотиражной серии. Крашенное дерево и фанера (порода не установлена). А.Бушер. 1924 г. ВНА. Стол с широкой столешницей и невысокими боковыми стенками-заграждениями, большим количеством ящичков, несомненно, должен быть очень удобным для пеленания младенца. В нижней части специально предусмотрен проем для табуретки, куда ее можно задвинуть, если она не используется. Со временем этот столик можно использовать как удобный комод.



Складной стул. Экземпляр малотиражной серии, изготовленной столярным кооперативом Бремена. Дерево, фанерованное кленом, текстиль. Автор не установлен. 1929 г. Собрание Баухауза в Дессау. Крепежные механизмы деревянных стульев имеют характерную форму с небольшим плоским диском в месте сочленения, чаще всего они сделаны из никелированной стали (в данном случае использование железа — скорее исключение).



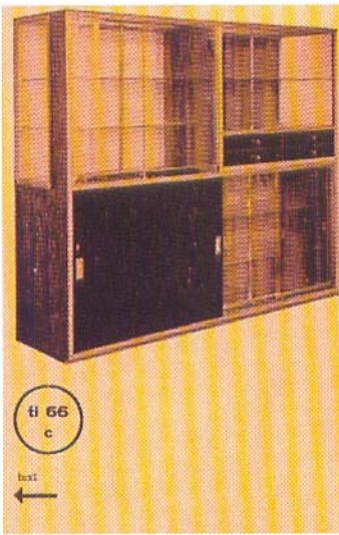
Складной стол. Экземпляр малотиражной серии, изготовленной столярным кооперативом Бремена. Дерево, фанерованное кленом. Г.Хассенпflug. 1928 г. Частное собрание. В крепежах частей стола использованы никелированные рояльные петли.

Й.Иттена в 1923 году и всеобщим увлечением деятельностью работавших в то время в Германии голландца Тео ван Дусбурга, одного из основателей объединения художников-конструктивистов «Де стиль», и русского художника-конструктивиста Эль Лисицкого.

Огромный интерес у мебельщиков вызывают новые, нетрадиционные материалы и методы их использования. Так, будучи еще учащимся Баухауза, М.Бройер впервые сделал стул, сиденье и спинка которого были целиком из ткани. Ее специально разработала для использования в мебели учащаяся ткацкой мастерской Г.Штольц, которая постаралась объединить в ней все необходимые для этого качества — эластичность и в то же время прочность, что достигалось благодаря наличию в ее составе натурального конского волоса, относительную дешевизну и практичность, поскольку она не впитывала пыль благодаря искусственным волокнам.

Главным принципом в конструировании Баухауз провозгласил удобство использования. Мебель, создаваемая для тесных интерьеров новых квартир, должна выполнять сразу несколько функций и максимально разумно использовать каждый сантиметр жилой площади. К слову, именно с Баухауза началось использование в интерьерах малогабаритных квартир складной мебели.

Стремясь максимально удешевить свою продукцию, чтобы привлечь как можно больше покупателей, мастерская никогда не использовала дорогие породы дерева (за



№ 66
с
text
←

Лист из проспекта Баухауза 1926—1927 года с рекламной стенкой и отдельных секций М.Бройера. Частное собрание.



Шкаф-витрина. Уникальный образец (изготовлен как модель для несостоявшейся серии). М.Бройер. Дерево, фанерованное вязом, полированное (черные панели) и крашенное в технике «шлайфлак» (цветные панели); стекло, металлические части никелированы. 1926 г. Собрание дизайнера Людвиг, Берлин /Designsammlung Ludewig/. Буфет с цветными панелями задней стенки предназначался не только для хранения посуды, но и для цветового оформления интерьера, который, по мнению идеологов Баухауза, должен быть непременно полихромным. Согласно рекламному плакату мастерской, такой шкаф мог быть как отдельным предметом интерьера комнаты, так и частью целой стенки.

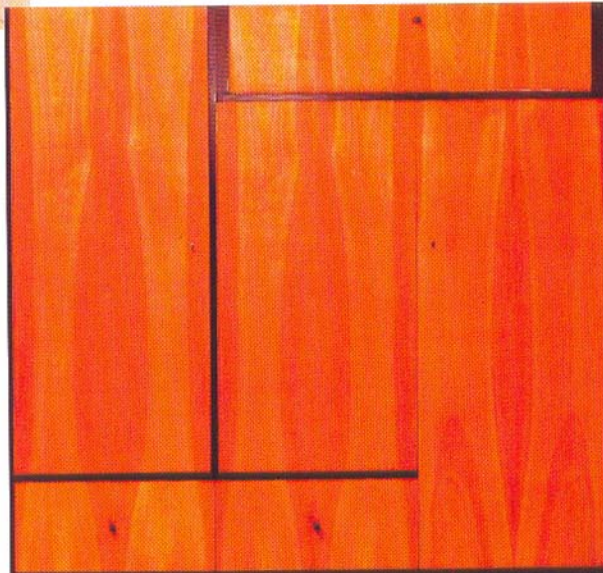
Лист из проспекта Баухауза 1926—1927 годов с рекламой дамского и мужского гардеробов М. Бройера. Частное собрание.

Шкафы Баухауза всегда отличаются обилием ящиков и ячеек разного размера и конфигурации, с открывающимися по-разному дверцами, что очень удобно для хранения вещей.



Дамский гардероб.
Уникальный образец (изготовлен как модель для несостоявшейся серии).

М.Бройер. Дерево, фанерованное вишней (снаружи) и кленом (внутри), отделка в технике «шлайфлак». 1926 г. Собрание дизайна Людвиг, Берлин. Характерная деталь корпусной мебели — маленькие ручки ящиков в виде ровных цилиндров (редко — небольших шариков), контрастного по отношению к поверхности изделия цвета. Для большей прочности тяжелые деревянные дверцы крепились надежными рояльными петлями (легкие фанерные вешали на маленькие, облегченные).



Крутящийся гардероб для холостяков. Экземпляр малотиражной серии. Дерево, фанерованное кленом. Й.Поль. Около 1929 г. Частное собрание.

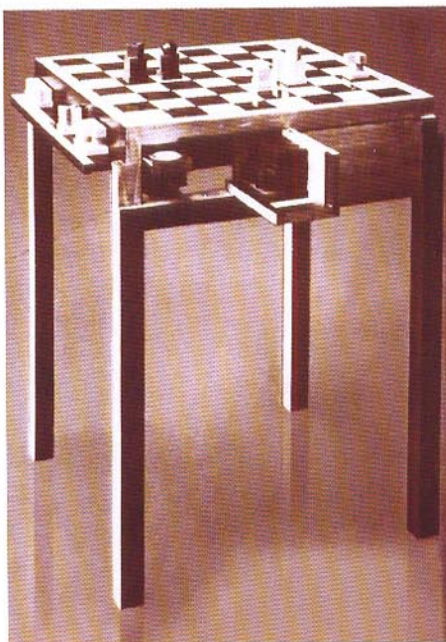
исключением случаев, когда это было оговорено в заказе), ограничиваясь сосной, режее — грушей и кленом. Именно в эти годы начинается активное использование фанеры, как дешевого и наиболее доступного материала. Для обработки дерева в Баухаузе применяли новую технологию «шлайфлак», то есть поэтапную полировку деревянной доски до, в процессе и после окрашивания и создающую эффект очень ровной, глянцевой цветной поверхности.

В число основных предметов мебели из дерева входят стулья и кресла, письменные и журнальные столы, книжные полки, шкафы-витрины и гардеробы, кухонные столы и ящики, несколько режее встречаются прикроватные тумбы, кровати, табуретки и комоды.

Идеи целостного оформления интерьера

Наиболее полно идеи Баухауза воплотились в эксклюзивных ансамблях мебели, выполненных по заказу, но с учетом общего интерьера помещения.

Первый крупный заказ мастерской (1920—1921) — декоративные панели и меблировка частного дома берлинского предпринимателя Адольфа Зоммерфельда, построенного по проекту архитекторов Баухауза В.Гропиуса и А.Майера.



Шахматный стол. Уникальный образец. Крашеное дерево (порода не установлена). Х.Нёссельт. 1924 г. Фото — Высшая школа архитектуры и строительства, Веймар. Шахматы — ВНА.

Стол специально разработан для игры в шахматы. Столешница сделана в виде шахматного поля, в боковых частях — ящики для хранения фигур, выдвигаемая пепельница и дополнительная поверхность для выбывших из игры фигур. Фигуры исполнены Й.Хартвигом в виде простых геометрических тел.

В этой ранней постройке еще чувствуется связь школы с явлениями позднего романтизма. Дом, весь из дерева, напоминает сельскую виллу в стиле американских коттеджей Ф.-Л. Райта эпохи модерна. Мебель здесь еще отличается индивидуальным характером — приземистая и массивная. По желанию владельца были использованы относительно дорогие материалы — грушевое и вишневое дерево, кожа. Однако характер форм и орнаментов выдают типичный для того времени интерес школы к простейшим геометрическим формам.

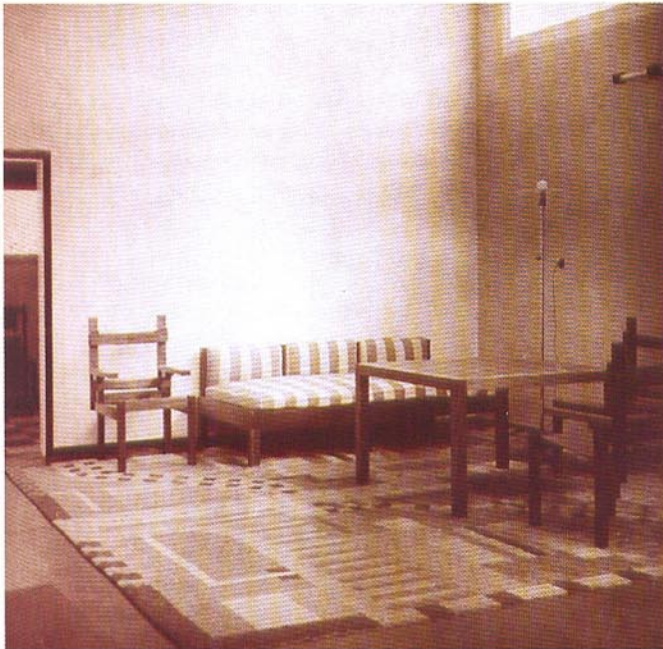
Своеобразной демонстрацией успехов мастерской стала меблировка помещений опытного малогабаритного жилого дома «Ам Хорн», построенного архитектором школы Г.Мухе на окраине Веймара в рамках первой выставки Баухауза, прошедшей летом 1923 года под девизом «Искусство и техника — новое единство». Каждое помещение в доме было строго обусловлено функционально, что подчеркивало и предназначенная для него мебель. Здесь была широко использованы именно встроенные буфеты и гардеробы. Кроме того, для каждого помещения разработали специальные комплекты (дамскую спальню, детскую, кухню и др.).



Кресло из интерьера дома А.Зоммерфельда. Предмет из уникального комплекта кресел дома А.Зоммерфельда. М.Бройер. Вишневое дерево, черная и красная кожа. 1921 г. ВНА.

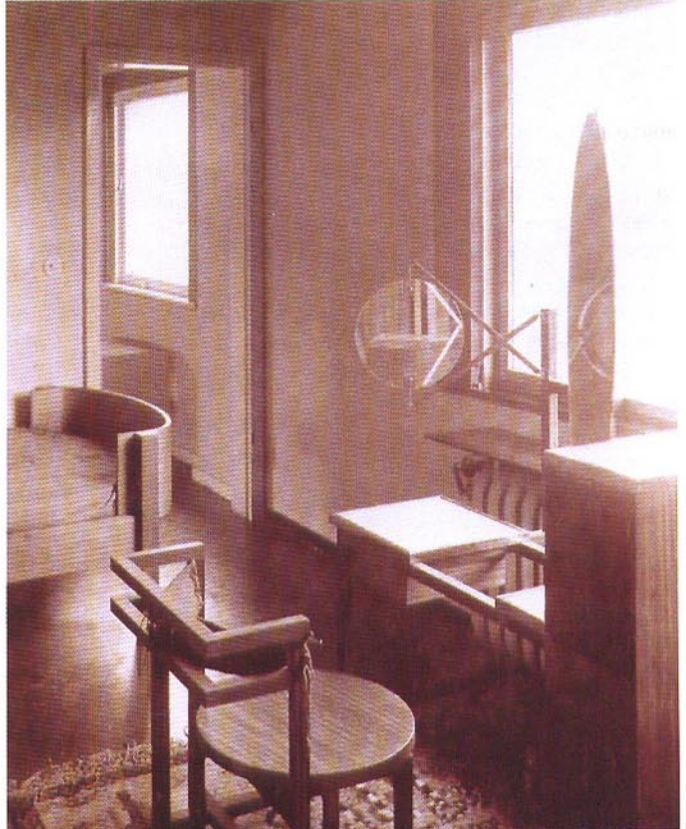


Лестничный вестибюль дома А.Зоммерфельда. Резьба панно перил — Й.Шмидт, кресла — М. Бройер. 1920—1921 гг. Фото — ВНА. Словно по завету Й.Иттена целостный образ интерьера складывается, как мозаика, из простейших элементов орнамента, покрывающего двери, панно лестницы, стен и пола, и так удачно соответствующего предметам мебели.



Общая комната. Образцовый дом «Ам Хорн». 1923 г. Фото — ВНА.

В новом жилище, созданном Баухаузом и меблированном целиком силами одной мастерской, не было никаких излишеств — ни предметов роскоши, ни безделушек, ни сувениров. Общий стиль интерьеров — пуританская простота и чистота. Ровные линии и гладкие поверхности мебели были единственными украшениями интерьеров с гладкокрашеными стенами. Основные характеристики работы мастерской здесь сводятся к максимальному упрощению всех предметов мебели и выявлению их функциональных свойств.



Спальня хозяйки. Образцовый дом «Ам Хорн». 1923 г. Фото — ВНА.

Туалетный столик работы М.Бройера — с поворачивающимся зеркальцем, имеющим увеличительное стекло на обратной стороне. Современные фабрики производят такие столики почти без изменений.



1. Кресло «Василий Кандинский». Редкий экземпляр малотиражной серии. М.Бройер. 1926 г. Никелированная сталь, текстиль (с использованием металлических нитей). Собрание Баухауза в Дессау.

Отличительная особенность предметов баухаузовской мебели из металла 1925–1926 годов — сочленение металлических реек поперечных направлений, которые на раннем этапе разработки припаивали друг к другу, а после 1927 года стали скреплять на болтах.

2. Кресло «Василий Кандинский». Экземпляр многотиражной серии. М.Бройер. 1927 г. Никелированная сталь, текстиль (с использованием металлических нитей). ВНА.

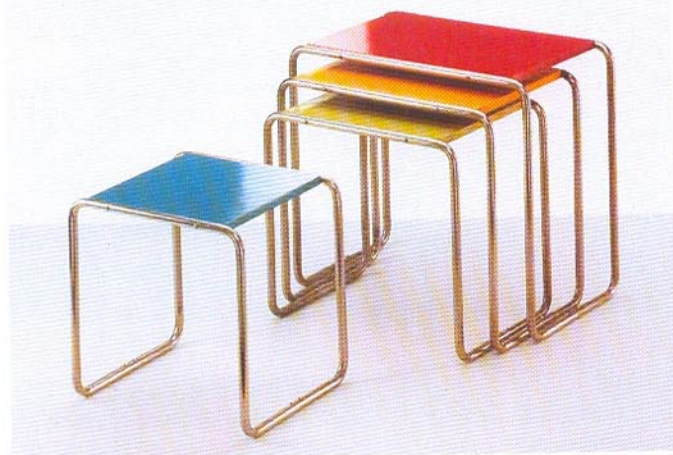
3. Кресло «Василий Кандинский». Экземпляр многотиражной серии, изготовленной мебельной фирмой «Thonet». М.Бройер. 1930–1931 г. Хромированная сталь, текстиль (с использованием металлических нитей). Германский исторический музей, Берлин.

Конструкция из металла – революция в производстве мебели

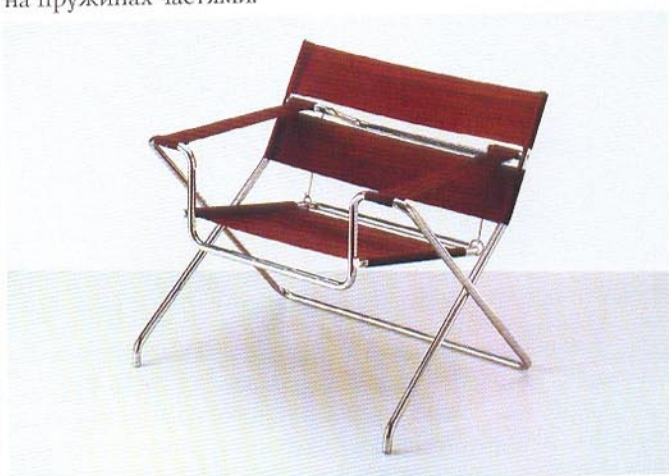
Сенсационным изобретением мастерской, благодаря М.Бройеру, стала мебель, сконструированная из металлических трубок, а с тех пор уже никогда не выходящая из моды и начавшая главное направление в мебельном дизайне XX века. В 1925 году впервые был сделан стул, основой которого был металлический каркас, состоявший из полых трубок, изготовленные из специальных стальных сплавов и покрытые никелем, придающим блеск. Его спинку и сиденье дополняли уже привычные для Баухауза текстильные части. Символом мебельного дизайна школы стало кресло, названное автором в честь известного художника-абстракциониста Василия Кандинского, преподававшего в эти годы в живописном классе Баухауза. Вслед за стульями и креслами ме-

таллический каркас начали использовать в табуретах, столах (для столешниц чаще всего использовали стекло, реже — крашеное дерево), этажерках и книжных полках.

Художественный эффект этих вещей строился на выразительности линий каркаса, его почти графическом решении, а также сочетании металлического блеска с фактурой темных матовых тканей. Большое преимущество такой мебели — ее небольшой вес, удобство в использовании и гигиеничность. Именно эти качества сделали мебель подобного типа незаменимой при меблировке общественных помещений — приемных, залов ожидания, актовых и кинозалов, столовых. Дальнейшие поиски в области модернизации мебели привели к появлению складных кресел с крутящимся сиденьем и откидными или выезжающими на пружинах частями.



Серия столиков. Экземпляр многотиражной серии, изготовленной мебельной фирмой «Standart-moebel» (после 1929 г. также мебельной фирмой «Thonet»). М.Бройер. 1925–1926 г. Никелированная сталь, крашеное дерево, обработанное в технике «шлайфлак». ВНА.



Складной вариант кресла «Василий Кандинский». Экземпляр многотиражной серии, изготовленной мебельной фирмой «Standart-moebel». М.Бройер. 1927 г. Никелированная сталь, текстиль (с использованием металлических нитей). Музей стульев замка Беверунген-Текта.

DREHSTUHL
mit Holz- und Stoff-
rückenlehne

Besonders geeignet für Büros, für
Schreib- u. Arbeits-tische und als
bequeme Sitzgelegenheit
der Hausfrau für die Küche

B7a



DREHSTUHL

B7

mit Holz- und Holz-
rückenlehne



Лист из проспекта Баухауза 1926–1927 годов с рекламой
вертящегося стула М. Бройера (1925). Частное собрание.

**Мебельные идеи Баухауза
в XX веке**

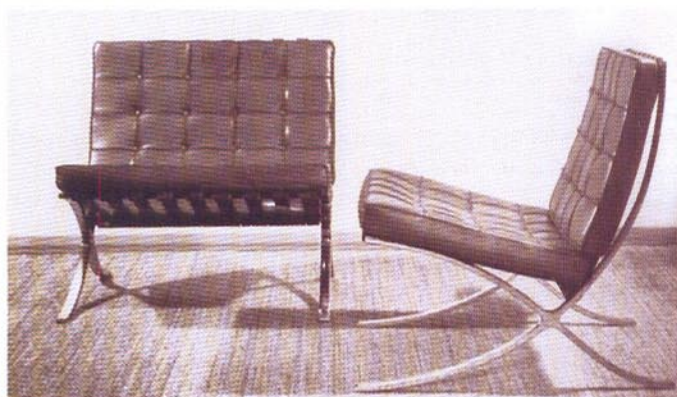
Деятельность мебельной мастерской школы, без сомнения, стала целой эпохой в истории дизайна XX столетия. Все, что сегодня ассоциируется у нас с понятием современной мебели, на самом деле имеет уже почти столетнюю историю. А местом рождения, порой даже самых смелых, хай-текковых решений стала именно мебельная мастерская Баухауза. Как это ни парадоксально, но сам факт закрытия школы способствовал распространению и популяризации ее идей. Бывшие преподаватели, сотрудники и ученики Баухауза разъехались из нацистской Германии в разные концы света — Швейцарию (М.Бройер), Англию (В.Гропиус),



«Ре-дизайн» кресла «Василий Кандинский». Авторская работа.
1978 г. Хромированная сталь, текстиль, пластмасса. «Студия
Алхимия» (А. Мендини). Местонахождение не известно.
Существующие в разных колористических гаммах кресла Мендини
«Василий Кандинский» наглядно демонстрируют приемы
суперсовременных дизайнерских находок, на деле оборачивающихся
обильным декорированием уже существующих форм и использованием
необычных цветовых решений.



Кресло. Экземпляр многотиражной серии, изготовленной
мебельной фирмой «Isokon». М. Бройер. 1936 г. Лакированная
фанера (спроектировано во время пребывания автора в Англии).
Собрание дизайнера Людвиг, Берлин.



Стул «Барселона». Экземпляр многотиражной серии,
произведенной мебельной фирмой «Knoll».
Мисс ван дер Роз. 1929 г. Хромированная сталь, поролон, кожа.
Собрание дизайнера Людвиг, Берлин.

Америку (Мисс ван дер Роз, а позднее М.Бройер и В.Гропиус) и даже в СССР (Г.Майер). Мебель из металлических трубок, фанеры и пластмассы, с четкой выраженной конструкцией и нарочито подчеркнутой функциональной значимостью, начинают изготавливать в промышленных масштабах на самых разнообразных предприятиях. В Советском Союзе в 1960-х годах одно только признание дизайнера (правда, в СССР тогда его называли художественным конструированием) как уже повсеместно существовавшего явления (а не только как извращенной культурной формы буржуазного Запада) вызвало небывалый всплеск интереса к его истории и истокам: малогабаритные хрущевки на долгие годы заполнила типовая постбаухаузовская мебель, к тому времени уже начавшая постепенно выходить из моды на Западе. Однако интерес к классике мебельного дизайна не исчезал и в эпоху зарождающегося постмодернизма, демонстрируя тем самым вечность «классических» традиций. Узнаваемые формы мебели Баухауза использовались как объекты для культурно-исторического цитирования юмористического «ре-дизайна».

Анастасия КОРОЛЕВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Советский подстаканник

Что такое подстаканник, известно большинству населения, проживающему в исторических границах бывшего Советского Союза. Более того, в России трудно найти человека, который хотя бы раз в жизни не держал его в руках либо не видел в буфете в отчем доме, не находил бы его на дачах или, что уж совсем невозможно, не пользовался бы ими в поездах.

Конечно, подстаканник как элемент чаепития, художественная ценность и просто милая вещица была известен и до образования Советского Союза. Но именно в этом большом государстве, которое раскинулось на 1/6 часть суши, подстаканнику был придан статус не столько приспособления для защиты рук от горячего чая, сколько рупора трудовых и военных побед, галереи памятных дат, зеркала, отражающего великие свершения.

До сих пор остается загадкой, с чьей именно легкой руки, подстаканник из ненавистного новой власти менцанского атрибута превратился в такой дорогой для сердца каждого советского человека предмет. Призванный на службу тотальной пропаганды подстаканник должен был прежде всего вызывать гордость за свою страну, великое социальное братство и подчеркивать стабильность и мощь советской империи.

Импульс к внедрению в широкие слои народных масс, подстаканник получил в середине 1920-х годов. Основных причин, обусловивших это явление, несколько.

Во-первых, молодое государство отказалось изготавливать посуду из фарфора и фаянса в пользу стекла, как наиболее дешевого и близкого пролетариату материала. Чтобы горячий стакан не обжигал рук творцов революции ему была необходима защитная окантовка.

Во-вторых, именно в этот период бурно развивается железнодорожное сообщение между различными регио-

нами большой страны, естественно, увеличивается пассажиропоток, возникает необходимость в таких предметах, благодаря которым едущий в поезде человек чувствовал бы себя комфортно.

Третья причина заключается в том, что в Советской стране формируются жесткий «корпоративный» стиль и атрибуты крупных и мелких руководителей партийного аппарата, всевозможных контор, управлений и бюро. Наряду с массивными столами, трибунами с графином, френчами и кожаными портфелями в кабинетах появляются подстаканники.

Еще одной причиной, обусловившей массовый выпуск и разнообразие подстаканников, стали начавшаяся активная индустриализация, увеличение добычи полезных ископаемых. Механизация производственных процессов наряду с ростом производства металла сыграла одну из главных ролей в судьбе не только всей страны в целом, но и в судьбе подстаканника в частности.

Сегодня просто физически невозможно даже приблизительно подсчитать количество выпущенных в СССР подстаканников — их производили десятки предприятий. Если

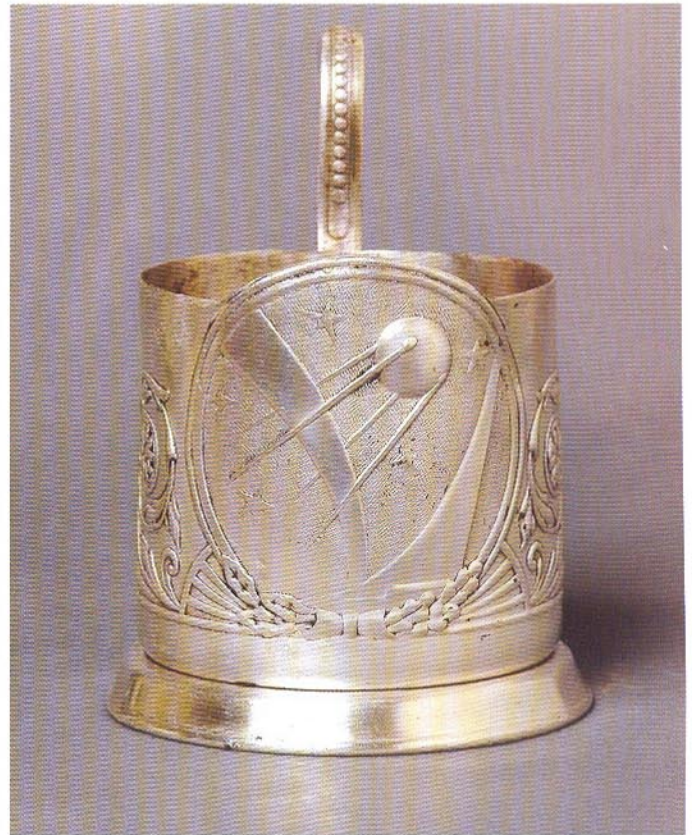
учесть, что подстаканники выпускали разные, посвященные всему и вся, становится ясно — лучшего поля для коллекционера и не найти. Справочная литература по форме и тематике выпущенных подстаканников, а также статистические данные о производителях, технологиях производства и количестве выпускавшейся продукции по какой-то необъяснимой причине полностью отсутствуют,



«Спасская башня». Начало 1950-х гг.



«XXV съезд КПСС». 1970-е гг.



«Спутник». 1950-е гг.

по крайней мере в открытом доступе. А ведь в таком насквозь плановом государстве, как СССР, подобные источники информации должны были существовать. Поэтому человек, принявший решение коллекционировать подстаканники, подобен первопроходцу, каждый день открывающему новые земли.

Посвящается ему!

Классификацию подстаканников целесообразно проводить по трем основным параметрам: материалу изделия (из чего сделано), тематике (чему посвящено) и технике изготовления подстаканника (как сделано).

Материал изделия

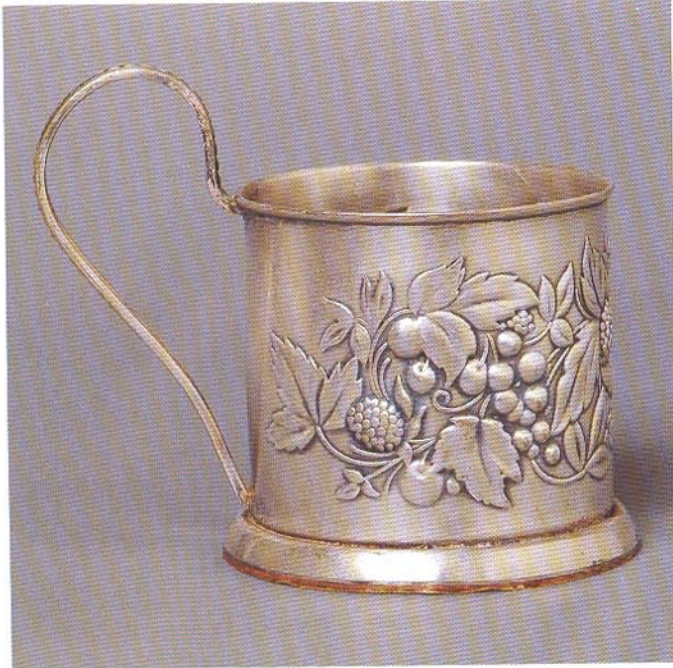
Требования к материалу были простыми: коррозионная стойкость, технологичность и достойный внешний вид. Поэтому из всего спектра металлов и сплавов выбрали нержавеющую сталь, мельхиор (сплав медь-никель) и его разновидности, например, нейзильбер (сплав медь-никель-цинк), алюминий, реже — латунь, бронзу и серебро. Нередко на мельхиор, сплав МНЦ, бронзу и латунь наносили наружное глубокое серебрение. Делали это, чтобы придать подстаканнику благородный вид. Серебрение, как правило, не наносили на изделия из алюминия и нержавеющей стали.

Мельхиоровые подстаканники

Мельхиоровым подстаканникам досталась самая большая пропагандистская нагрузка. Именно из этого материала сделано максимальное количество подстаканни-



«К звездам». 1970-е гг.



«Малина». 1950-е гг.



«Доспехи». 1950-е гг.

ков советской тематики. Вот лишь некоторые из них: Победа советского народа в Великой Отечественной войне («Воин-освободитель»), памятные события и даты в жизни государства («XXV съезд»), архитектурные памятники и города-герои («Спасская башня»). Целый ряд подстаканников посвящен космической теме: здесь и запуск первого спутника («Спутник»), и первый пилотируемый полет, и покорение космоса женщиной («К звездам»).

Мельхиоровые подстаканники были обязательным атрибутом домов и кабинетов членов партийного аппарата. В советское время они зачастую служили наградой победителям социалистических соревнований в трудовых коллективах или спортивных состязаний. Стоимость таких подстаканников на момент изготовления составляла от 2 до 5 рублей (цены указаны после денежной реформы 1961 года).

Нельзя не сказать о широком спектре подстаканников на бытовые темы, выполненных, например, с фруктово-цветочными орнаментами и узорами («Малина»), на сюжеты устного народного творчества («Зимняя тройка»), а также с фигурными композициями («Доспехи»). Самый весомый вклад в производство мельхиоровых подстаканников внес Кольчугинский завод мельхиоровых изделий.



«Зимняя тройка». Конец 1950-х гг.

Подстаканники из алюминия и нержавеющей стали

Наибольшее распространение такие подстаканники получили в 70—80-х годах XX века благодаря невысокой стоимости и технологичности этих материалов.

На подстаканники из нержавеющей стали обычно не наносили никаких дополнительных покрытий. Алюминиевые же по внешнему виду можно разделить на три группы: подстаканники с нанесением золотистой эмали, подстаканники с цветным рисунком и чисто алюминиевые подстаканники.

Тематика алюминиевых и нержавеющей подстаканников, предназначенных для рядовых граждан, была незамысловатой: цветочные орнаменты или графические узоры («Цветочный узор» и «Виноградная гроздь»), сцены из любимых сказок («Уральские сказы»), города отчины («Москва—Кремль») и другие разнообразные сюжеты («Чайка», «Добыча»).



«Охотничий». 1950-е гг.

Стоимость подстаканников из нержавеющей стали и алюминия на момент изготовления варьировалась в пределах 50 копеек — 2 рублей. Самыми дешевыми были простые алюминиевые подстаканники. Именно ими обеспечивали различные государственные учреждения («Солдатский»).

Бронзовые и серебряные подстаканники

Таких подстаканников изготавливали меньше, чем мельхиоровых, алюминиевых и из нержавеющей стали. Прежде всего это объясняется высокой стоимостью материала и его эксклюзивностью. Самыми распространенными были изделия Кубачинского художественного комбината, возникшего на базе ювелирной артели, организованной в 1924 году. Кубачинские серебряные подстаканники — это скорее высокохудожественное произведение и дорогой подарок, чем средство пропаганды. Большинство кубачей украшены растительными узорами в виде переплетающихся стеблей с цветами и листьями. При их производстве использовали такие техники, как гравировка, чернь, штихельная узорная резьба, золочение. Некоторые экземпляры выполнены с применением фактурной обработки фона, на котором помещен крупный растительный узор. Стоили серебряные подстаканники 13—15 рублей.

Тематика подстаканника

Как мы уже сказали, тематический спектр подстаканника, рожденного в СССР, очень широк, однако постараемся перечислить основные направления:

- символика Страны Советов,
- годовщины революции и государства,
- памятные события: съезды, выставки;
- архитектурные памятники: здания, сооружения;
- известные люди: памятники, портреты, изображения;
- железнодорожная символика,



«Цветочный узор». Конец 1950-х гг.

- сказки и сказочные персонажи,
- представители животного мира,
- композиции и орнаменты из цветов и фруктов,
- графические узоры и композиции,
- подстаканники, выполненные в технике скань (филигрань),
- стилизации под старину.



«Виноградная гроздь». 1950-е гг.



«Добыча». 1960-е гг.



«Уральские сказки». Конец 1960-х гг.

Технология производства

Технология изготовления подстаканников развивалась вместе с развитием машиностроения. Прежде всего, технология производства изделий в массовом масштабе должна обеспечивать высокую технологичность и относительно невысокие стоимостные затраты.

Техники изготовления подстаканников, применявшиеся в Советском Союзе:

- литье,
- штамповка,
- гравировка,
- скань (филигрань).

На начальном этапе небольшие партии подстаканников для внутренних нужд МПС (Министерство путей сообщения) изготавливали мелкие частные артели по технологии литья и ручной гравировки. С началом всеобщей индустриализации, когда советское государство вставало на промышленные рельсы, появились высокоточная

ские «веревочки», из них сплетается рисунок подстаканника. Тематика всех филигранных подстаканников — витиеватые узоры, так называемое металлическое кружево, что обусловлено технологией старейшего народного промысла. Однако и в подстаканниках, выполненных по этой старинной технологии, не обошлось без пропагандистских тенденций. Известны экземпляры, где на ажурном тончайшем фоне помещен медальон с очередной памятной советской датой, выполненной методом гравировки. Заметим, что ручка у филигранных подстаканников может быть как обычной металлической («Хвост павлина»), так и выполненной в технике скань («Морозный узор»).

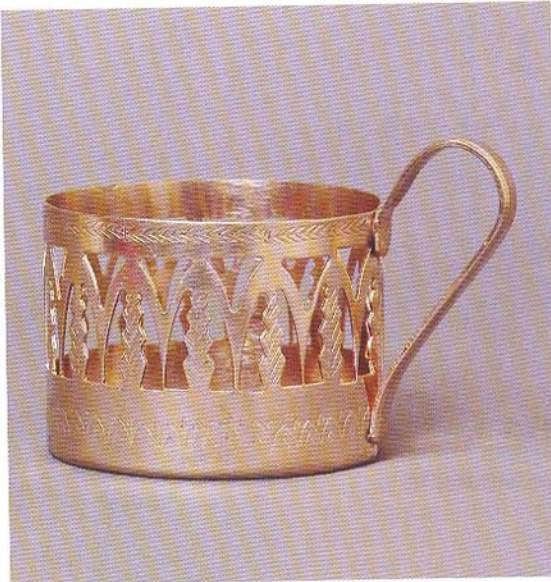
На всех подстаканниках, выпускавшихся в СССР, на тыльной стороне или на ручке ставили несколько клейм. Как правило, это были: эмблема или название завода-изготовителя, материал изделия, а также его стоимость в розничной сети. На изделиях, которые производились по государственному заказу, то есть для комплектации поездов, нужд Советской Армии или иных государственных структур, цена не указывалась. Такие подстаканники никогда не поступали в свободную продажу. Следует также сказать, что на подстаканниках из пищевого алюминия никогда не ставилось клеймо с указанием материала изделия.

Современный рынок подстаканников

Сегодня на российском антикварном рынке сегмент, приходящийся на подстаканник, очень узок. Скорее всего данный предмет не нашел еще достоянного количества почитате-



«Бусинки». Конец 1960-х гг.



«Лесной». Конец 1970-х гг.



«Хвост павлина». 1960-е гг.

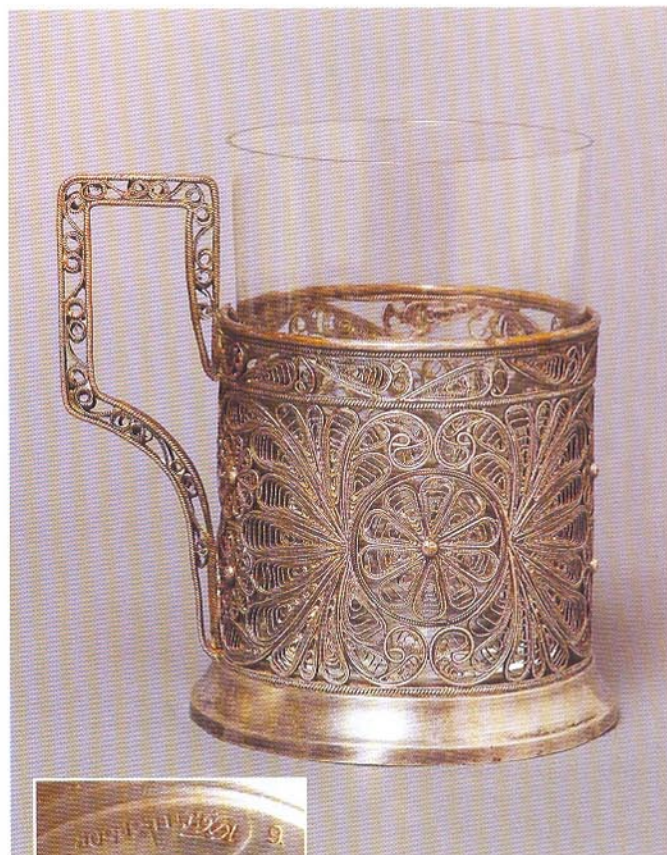
лей или пока не рассматривается нашими современниками в качестве антиквариата. Возможно, поэтому недорого стоит подавляющее большинство подстаканников. Так, например, мельхиоровые подстаканники оцениваются в пределах 10—50 у.е. за изделие, нержавеющие и алюминиевые — 0,5—7 у.е., бронзовые и латунные — 30—70 у.е., серебряные — 50—200 у.е. Конечно, указанные стоимостные границы относятся к наиболее распространенным экземплярам, а также зависят от состояния конкретного изделия. Цена редко встречающихся или изготовленных штучно изделий определяется спросом на них у коллекционеров в каждом отдельном случае. Желающему приобрести этот легендарный атрибут ушедшей эпохи стоит прежде всего набраться терпения и посетить интернет-аукционы, «блошинные» рынки или заглянуть в антикварные магазины. Все эти достойные «места» предлагают более чем широкий спектр всевозможных подстаканников — от обычных «народных» до редких и эксклюзивных, изготовленных в единственном экземпляре.

Вместо заключения

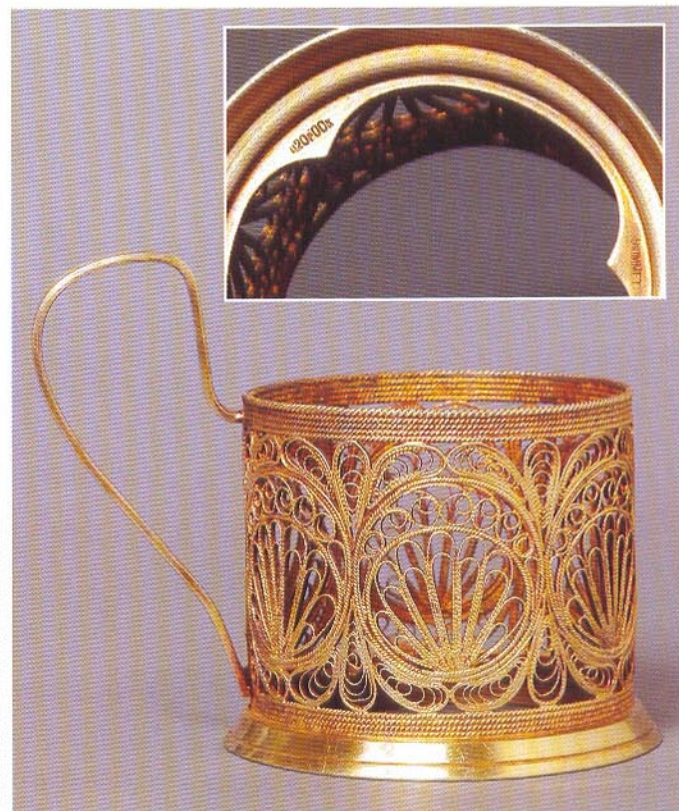
Безусловно, в последнее время предпочтения россиян в отношении посуды, из которой пьют чай, изменились. Однако стиль так называемого «советского ампира» остается востребованным и в наше время. Не будем забывать, что подстаканник, какую бы он ни нес смысловую нагрузку, это прежде всего подстаканник, который просто должен быть использован по прямому назначению. Это изделие, способное не только украсить любой чайный стол, но и внести душевную теплоту в дружеское и семейное застолье. По данным исследования, проведенного одной из крупных чайных компаний, около 2% жителей России используют подстаканник в быту.

Хотя сегодня еще нет ни научного термина, обобщающего собирательство подстаканников, ни клуба, объединяющего любителей и коллекционеров подстаканников, но, несмотря на утрату большинством людей веры в классовые учения советского строя, подстаканник, веющий дыханием ушедшей эпохи, продолжает жить и снова входит в моду.

Елисей КУДРЯШОВ



«Морозный узор». 1950-е гг.



«Скальный». 1980-е гг.

Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища



Художественная керамика Строгановского училища — одно из интереснейших явлений в отечественном декоративно-прикладном искусстве последней трети XIX — начала XX веков. Изготовление ее не всегда было тесно связано с учебным процессом, но качество и высокий уровень профессионализма сохранялись всегда. В наибольшей же степени в строгановской керамике запечатлелись эстетические искания своего времени. Можно сказать, что керамическая мастерская Строгановки прошла путь от прямого копирования и стилизации художественного наследия предыдущих эпох до воплощения новаторских с точки зрения стилистики модерна и технологии творческих идей и проектов.

На протяжении 180 лет существования этого знаменитого учебного заведения биография его керамического отдела складывалась по-разному: были активные периоды, были и спады, когда интерес к прикладным дисциплинам утрачивался, а училище готовило преимущественно преподавателей рисования и живописания. Однако вновь организовывались мастерские, классы, находились талантливые педагоги, одаренные художники, мастера, и неизменно искусство керамики возрождалось.

Можно выделить три важных этапа в истории керамического отдела Строгановского училища. Как и всякая периодизация, здесь имеет место определенная доля условности. Сразу следует сказать, что она не охватывает так называемые «переходные» периоды, когда работы в специальных классах и мастерских по разным причинам прекращались, приостанавливались, либо происходили реформы и переезды в новые помещения. Первый период совпадает со временем деятельности рисовальной школы графа С.Г.Строганова, начиная с момента ее учреждения в 1825 году и до реорганизации в 1860 году. В рисовальной школе графа Строганова был класс «леплення и украшения фигур из глины», затем — класс росписи фарфора, упраздненный в 1849 году. Позднее, даже без обучения в этом классе, некоторые выпускники школы с успехом работали живописцами на керамических производствах, например на Гарднеровском заводе в Вербиляках. Второй этап, 1867 — 1892 годы, когда была организована и с успехом работала мастерская при Художественно-промышленном музее Строгановского училища, что на Мясницкой улице. Здесь керамику изготавливали профессиональные мастера, учеников, за редким исключением, сюда не допускали. Этой мастерской с момента ее возникновения и до 1892 года руководил академик М.В.Васильев. И третий этап, 1896 — 1917, — время плодотворной творческой деятельности керамической мастерской в новом здании училища на Рождественке (где ныне находится Московский архитектурный институт — МАРХИ). После ряда реформ в системе образования, работа в мастерских Строгановского училища была коренным образом реорганизована и начиная с 1898 года учащиеся стали привлекать к практическим занятиям, а с 1902 года они должны были самостоятельно придумывать эскизы, композиции и выполнять свои проекты в материале. Известно, что к началу Первой мировой войны керамическая мастерская уже имела свои «подразделения» — майоликовую и фарфоровую мастерские.

Каждый из этих этапов по-своему интересен. Многое предстоит еще выяснить, ведь монографий о строгановской керамике нет, за исключением отдельных небольших работ и статей, а изделия разных лет рассыпаны по многим музеям и частным коллекциям. Архив же училища небольшой, основная его часть фактически была утрачена еще в 1920-х годах...

Тем интереснее для специалистов, ценителей и собирателей коллекция прекрасных рисунков керамики, вы-

На странице слева: керамика Строгановского училища. Выставка-продажа ученических работ. 1897(?) г. Фото из архива Музея МГХПУ им. С.Г.Строганова.

полненных учениками 3-го и 4-го классов Строгановского училища в технике гуаши и акварели в середине 1880-х годов, которая хранится в Музее декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПУ им. С.Г.Строганова. Все работы относятся ко второму этапу деятельности керамического отдела Строгановского училища, а именно — к периоду работы мастерской при его Художественно-промышленном музее. Шесть листов стали широко известными благодаря каталогу выставки «Русский стиль», организованной Государственным Историческим музеем. Блюда и кубки, изображенные учениками Строгановского училища, почти в точности соответствуют керамическим изделиям из собрания ГИМ. Исторически так сложилось, что эти графические листы считаются



«Вазочка в Русском ст. XV в.» (кат. № 1).
«Братина в Русском ст. 1456 г.» (кат. № 21).
Рисовал ученик 4-го класса К.Гончаров. 1886 г.
Преподаватель М.Васильев.

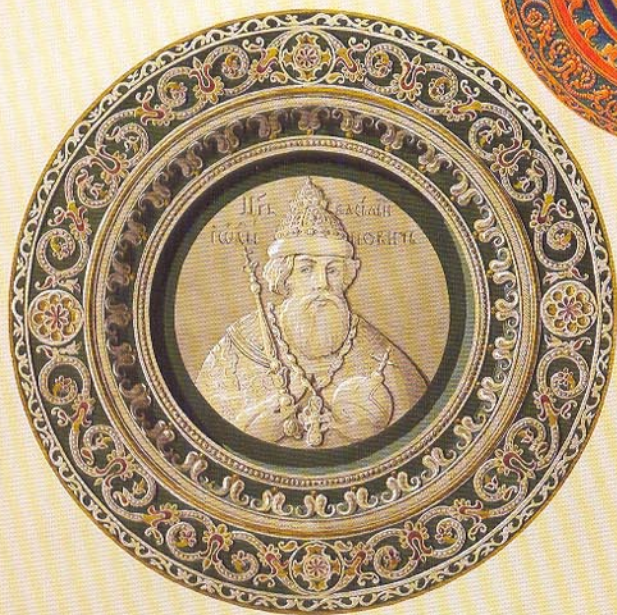
удачными ученическими проектами, воплощенными в майолике профессионалами-гончарами мастерской Строгановского училища. Однако после тщательного выявления и детального изучения всех композиций, их назначение и смысла представились иными. Чтобы разобраться в этом непростом вопросе, обратимся к истории возникновения самой керамической мастерской при музее Строгановского училища.

В 1860 году во 2-й Рисовальной школе графа С.Г.Строганова в Москве происходят важные перемены — ее преобразовывают в училище (соединив с 1-й рисовальной школой Мецанского отделения), которому присваивают имя «Строгановского» в честь его основателя. Директором училища становится Виктор Иванович Бутовский (1815—1881) — выдающаяся личность в истории Строгановки, человек, очень много сделавший для ее международного признания и престижа. Его энергичная деятельность, направленная на изучение и собирание памятников русской старины, христианских древностей, на развитие национальной культуры, сыграла важную роль в открытии музея при училище. «В 1864 году последовало Высочайшее утверждение положения о художественно-промышленном Музее, имеющем целью «содействовать развитию самобытных художественных способностей в

Мотивы русского орнамента XVIII века. № 45



Блюдо с портретом царя Василия Шуйского. Гончарная мастерская Строгановского училища. 1880-е (?) г. Клеймо в тесте в виде ромбовидного щитка. ГИМ.



«Мотивы русского орнамента XVI века» (кат. № 45). (Проект блюда с портретом царя Василия Иоанновича Шуйского). Рисовал ученик 4-го класса П.Швырков. 1886 г. Преподаватель М.Васильев

Блюдо с портретами царей Иоанна и Петра Алексеевичей. Гончарная мастерская Строгановского училища. 1880-е (?) г. Клеймо в тесте в виде ромбовидного щитка. ГИМ.



«Блюдо в Русском ст. XVIII в. с портретами царей Петра и Иоанна Алексеевичей» (кат. № 47). «Блюдо. Мотив Самаркандский» (кат. № 53). Рисовал ученик 4-го класса И.Крулев. 1886 г. Преподаватель М.Васильев.



Из этого можно заключить, что в 1870 году наладить работу всех мастерских еще полностью не удалось, а керамическая мастерская называлась тогда «живописной по глине, фарфору и фаянсу». Под таким же названием она проходит и в «Указателе Художественно-промышленного музея при Строгановском Центральном училище технического рисования» за 1881 год.

Упоминание изделий «живописной мастерской по глине, фарфору и фаянсу» мы встречаем в отзывах и отчетах о Всероссийской мануфактурной выставке 1870 года в Петербурге, где были особо отмечены живописные работы «преимущественно, по самому простому гжельскому фаянсу, исполненные академиком Васильевым в Строгановском училище технического рисования в Москве». Обозреватель также сообщает, что «попечения училища по этому предмету имеют особое значение, поскольку клонятся к образованию рисовальщиков по фарфору и притом к наделению их таланта своеобразием, почерпающим свои вдохновения главнейшее в знакомстве с византийским и древне-русско-

славянским стилем». Экспозицию Строгановского училища отметил и видный художественный критик В.В.Стасов: «На последнюю всемирную выставку 1867 года эта школа послала огромное собрание орнаментных рисунков и узоров, скопированных, в красках, с бесчисленного множества древних русских рукописей всех столетий, начиная с XI. Из этого составилась не то что атлас, а просто целый музей национальной русской орнаментистики, и он был так поразительно хорош и оригинален, что в Париже иностранные художники и ученые, со вкусом и знанием, в один голос твердили о необходимости скорее издать в свет этот альбом. Их желание теперь осуществилось: на выставке лежат первые листы великолепного издания, печатаемого красками, с русским и французским текстом, под заглавием: «История русской орнаментистики», и хотя издание еще далеко не кончено, но у него уже есть несколько сот подписчиков за границей. Вот как этот труд кажется важен, хорош и плодотворен для будущего, на глазах Европы! Нечего сомневаться, что у нас он будет еще нужнее для всех и окажет в свое время огромное влияние на мануфактурные и промышленные напы производства. Это влияние уже и теперь начинается: на выставке уже красуются десятки разных сосудов, блюд, чаш, тарелок и т. п., исполненных в Строгановской школе, которых формы и орнаменты прямо заимствованы из нового атласа...».

Стоит напомнить, что на знаменитой Всемирной выставке 1867 года в Париже, о которой вначале говорит В.В.Стасов, Строгановское училище уже экспонировало свою керамику. Серебряной медалью были отмечены «...фарфоровые тарелки с живописью, круги для столиков и рисунки учеников для металлических изделий, обоев и тканей». Эта зарубежная выставка стала одной из важнейших вех в истории Строгановки. В Париже училище также представило зарисовки древнерусских орнаментов и большую коллекцию гипсовых слепков с оригинальных национальных памятников архитектуры и прикладного искусства — итог нескольких лет напряженной работы В.И.Бутовского, его сотрудников и учащихся. Коллекция носила не только археологический и этнографический характер. Материал был представлен с ориентацией на современную художественную промышленность. Экспозиция Строгановского училища произвела большое впечатление за рубежом, получив очень лестные отзывы ведущих иностранных специалистов. Вот только некоторые из них: «Это оригинальное искусство... почти незнакомо в Европе и забывается даже в России... Во Франции не знают русского искусства, которое создало столько грандиозных и истинно прекрасных творений и проявило в области орнамента редкий вкус и оригинальность». Или: «Россия — единственная нация, имеющая национальное искусство, артистический тип, отличающийся от всего, что принято остальной Европой. Это Ваше великое счастье... Вы можете всегда давать произведениям Вашим характер оригинальности... Потребители уже утомлены однообразием форм изделий, предлагаемых западными мануфактуристами».

Одним словом, перед Строгановским училищем от-

Кубок в Русском ст. XVII в. № 27



«Кубок в Русском ст. XVII в.» (кат. № 27).
Без подписи. Вторая половина 1880-х гг.
Преподаватель И. Гусарев (?).

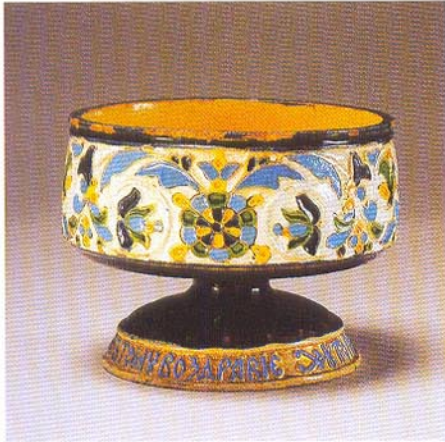


Кубок. Гонимая мастерская Строгановского училища.
1880—1890-е гг. Клеймо в тесте: буквы С и У
в круге с точкой справа. ГИМ.

крылись широкие перспективы. Последовало много предложений опубликовать этот интереснейший материал. Известный парижский издатель Морель, «сильно пораженный и удивленный разнообразием и значением выставленных документов», предлагал осуществить этот проект за свой счет. Англичанин Оуэн Джонс (автор знаменитой «Грамматики орнамента»), директора Кенсингтонского и других английских музеев изъявили желание приобрести всю коллекцию рисунков и слепков и даже предлагали значительные деньги за копии с них (по 108 франков за рисунок). Известно, что директор Строгановского училища уклонился от столь лестных предложений, экспонаты получили по серебряной медали и часть из них (в основном слепки) была передана в дар музею Клонии.

Итоги Парижской выставки окрыляли Строгановку. Был собран и высоко оценен необходимый базовый материал для дальнейшей практической деятельности, найдены некие формулы «русского стиля», необходимые национальные ноты, которые с этого момента должны были обрести свое полное звучание.

Чтобы придать весомость затеянному предприятию, заведовать «живописной мастерской по глине, фарфору и фаянсу» поручили академику Михаилу Васильевичу Васильеву (1821 — 1895), который занял этот пост как раз в том же, «парижском», 1867 году. Этот талантливый живописец и педагог проработал в Строгановке больше пятидесяти лет. Скорее всего, Михаил Васильевич был выходцем из простой среды. Он окончил курс в Ремесленном учебном заведении, где в 1840 году стал помощником учителя рисования. «Граф С.Г.Строганов, — сообщает историк А. Гартвиг, — в бытность свою Попечителем Московского Учебного Округа, обратил внимание на юного Васильева, определил его для усовершенствования в рисовании во 2-ю Рисовальную Школу, а затем он был оставлен в ней

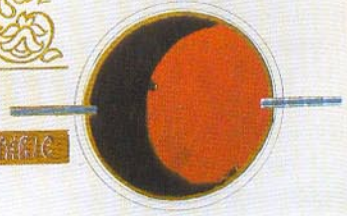


Кубок. Гончарная мастерская Строгановского училища. После 1900 г. Клеймо в тесте: буквы С и У в круге с двумя точками. ГИМ.

Кубок в Русском ст. XVI — XVII в.» (кат. № 26).



«Солонка в Русском ст. XVII в.» (кат. № 28).



«Кубок в Русском ст. XVI — XVII в.» (кат. № 26). «Солонка в Русском ст. XVII в.» (кат. № 28). Без подписи. Вторая половина 1880-х гг. Преподаватель И. Гусарев (?).

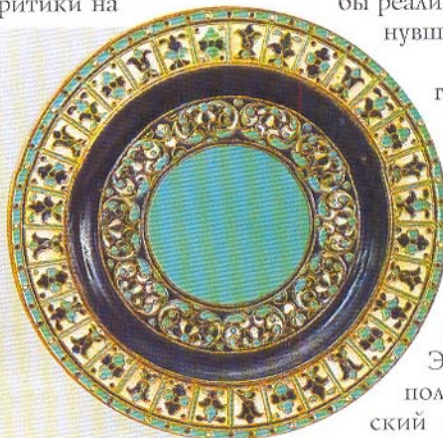
в качестве преподавателя (с 1844 г.). С этих пор Михаил Васильевич не расставаясь с Строгановским Училищем. В 1849 г. за картину, изображающую «цветы», удостоен звания неклассного художника; в 1857 году за «группу цветов и плодов» удостоен звания Академика». Действительно, М.В.Васильев был великолепным акварелистом и рисовальщиком цветов. И на первый взгляд назначение его — «живописца цветов и плодов» — на должность заведующего керамической мастерской кажется странным. Однако это решение было вполне обоснованным, а время показало, что и выбор оказался очень удачным. Определенные навыки работы с керамикой Васильев мог получить как в ремесленном учебном заведении, так и в Рисовальной школе графа С.Г.Строганова, где он продолжил художественное образование. Здесь готовили фабричных рисовальщиков и, как мы помним, до 1849 года была класс росписи по фарфору. Первые работы М. В. Васильева в керамической мастерской, по-видимому, были только живописного характера, он расписывал покупной гжельский фаянс. Именно его работы отметили критики на

Петербургской мануфактурной выставке 1870 года. Тогда Строгановское училище получило золотую медаль «...за важные услуги, оказанные мануфактурной промышленности образованием искусных рисовальщиков и составителей орнаментов, за постоянное стремление к поддержанию и развитию народного стиля и собрание замечательных образцов древнего русского искусства, за весьма хорошо выполненные рисунки по части орнаментной, гончарной, обоевой, ткацкой и проч., и за работы по гончарной части». Показало ли там Строгановское училище керамику, выполненную «от и до» в мастерской, пока не ясно, хотя такие изделия вполне могли скрываться под названием «работ по гончарной части».

В связи с основным «орнаментальным» направлением мастерской за ней несколько лет сохранялось название «живописной по глине, фарфору и фаянсу». Роспись чаще выполняли по готовому «белю», она представляла собой, скорее всего, живописные орнаментальные композиции в «византийском и древне-русско-славянском стиле», как бы реализующие графические композиции, блеснувшие на Парижской выставке 1867 года.

На Всемирной выставке в Вене в 1873 году мастерская Музеума представила: «57 расписных глиняных и фаянсовых вещей (горки, блюда, кружки, квасники, кувшины, миски, солонки, жбаны, изразцы, рельефные кафли), эмалированные расписные железные 2 блюда и 2 подноса». Документы сообщают, что они также «производились под руководством академика М. В. Васильева». Экспонаты Строгановского училища пользовались неизменным успехом: Венский художественно-промышленный музей

«Блюдо в Русском ст. XIV в.» (кат. № 50).

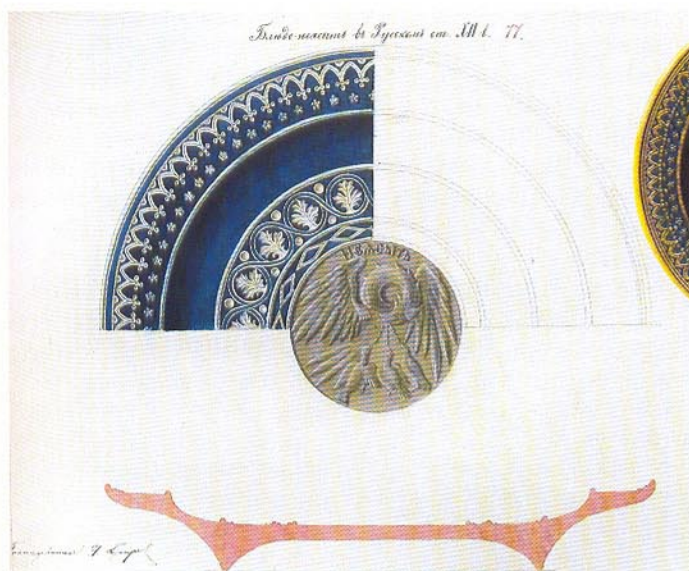


Вторая половина 1880-х гг. Подпись преподавателя И. Гусарева.

«Блюдо в Русском ст. XIV в.» (кат. № 50).

Вторая половина 1880-х гг. Подпись преподавателя И. Гусарева.

Блюдо. Гончарная мастерская Строгановского училища. 1903 г. Клеймо в тесте: буквы С и У в круге с двумя точками; двуглавый орел; дата в рамке: 1903. ГИМ.



«Блюдо-неясыть в Русском ст. XII в.» (кат. № 77).
Вторая половина 1880-х гг. Подпись преподавателя И.Гусарева.



Блюдо «Неясыть».
Гончарная
мастерская
Строгановского
училища.
1880-е (?) гг.
Клеймо в тесте
в виде ромбовидного
щитка.
ГИМ.



«Неясыть». Рисунок Н.В.Зайкина.
Лист № 18: «Рельефные украшения
на воротах церкви XVII в.»
Из книги «Мотивы орнаментов, снятые
со старинных русских произведений».
(Издание Художественно-промышленного
музеума Строгановского училища.
Вып. II. 1887).

приобрел все слепки, а большая часть произведений «живописной мастерской» была распродана им же в самые знатные дома Вены и других государств». Вызывают большой интерес упомянутые в документах разнообразные формы расписных изделий. В связи с этим возник вопрос: эти «горки, блюда, кружки, квасники, кувшины, миски, солонки, жбаны, изразцы» сначала закупаля, а затем покрывали оригинальной росписью? А где тогда изготавливали «рельефные кафли»? Наиболее вероятным кажется, что на Венскую выставку Строгановское училище представило вещи не только покупные, расписанные в живописной мастерской, но и вполне самостоятельные по формам и рельефному декору. Ведь известно, что одновременно с «живописной» при музее функционировала и лепная мастерская, в которой отливали гипсовые «пособия для преподавания рисования и изучения стилей». Очень может быть, что в изготовлении выставочной керамики принимали участие мастера-лепщики, формовщики и живописцы обеих мастерских.

Таким образом, первое десятилетие работы «живописной» мастерской было необычайно плодотворным. В 1875 году по проекту архитектора А.Е.Вебера возводится доходный дом Строгановского училища на Мясницкой улице, в помещении которого размещаются Художественно-промышленный музей и его мастерские. Дом этот сохранился, и можно видеть, как роскошно он декорирован многочисленными изразцовыми вставками и панно, выполненными здесь же, в собственной мастерской. Многие орнаментальные мотивы майолик, покрывающих внутренние и наружные фасады здания, выполнены опре-

деленно по эскизам М.В.Васильева. Особенно это относится к неоднократно повторяющемуся «тератологическому» мотиву в виде двух фантастических длинношеих птиц, вплетенных в затейливое переплетения линейного орнамента. Эти панно имеют много общего с графическими композициями М.В.Васильева из его «Руководства к сочинению орнаментов в русском стиле», изданного Художественно-промышленным музеемом в 1871 году. Очень интересны рельефные эмблемы Строгановского училища (Музеема?), украшающие фасады здания.

Жилой дом А.В.Лопатиной (ул. Б. Никитская, 54) — еще один памятник, сохранивший архитектурные израз-



Доходный дом Строгановского училища (Мясницкая, 24).
Архитектор А.Е.Вебер. 1875 г. (до 1892 года здесь располагались
Художественно-промышленный музей и его мастерские).



Эмблема Строгановского училища (музеема?) и изразцовый фриз (1);
изразцовое панно по рисунку М.В.Васильева (?) (2) на фасаде
доходного дома Строгановского училища (ул. Мясницкая, 24).
Изготовлены в гончарной мастерской Строгановского училища в 1870-е гг.



Внутренний дворик дома А.В.Лопатиной. Многочисленные изразцовые вставки изготовлены в гончарной мастерской. Строгановского училища в середине 1870-х гг.



Вставки из рельефных изразцов на доме А.В.Лопатиной.

цы, изготовленные в мастерской Музеума Строгановского училища. Дом был построен по проекту архитектора А.С.Каминского в 1876 году. В отличие от живописных, рельефных и скульптурных майоликовых вставок дома Строгановского училища, что на Мясницкой, полихромные изразцы дома Лопатиной строго выдержаны в едином русском стиле, все они исполнены в низком рельефе. Интересно также и то, что архитектурная терракота и матовый кирпич трех цветов для пестрой кладки этого дома были изготовлены на подмосковном заводе А. Гусарева, который некоторое время работал мастером(?) в гончарной Музеума Строгановки.

В середине 1870-х годов мастерская развернула активную работу по изготовлению изразцов и архитектурно-декоративной майолики. А в 1876 году Художественно-промышленный музей получил на Международной выставке в Филадельфии (Америка) почетный диплом за «орнаментированные изразцы».

Важно также отметить, что деятельность мастерских при Художественно-промышленном музее Строгановского училища изначально была коммерческой. Практически все изделия продавали здесь же, в первой комнате музея, о чем сообщается в его «Указателе» за 1881 год: «Гончарные поливные изделия, как-то: кувшины разных размеров и форм, кружки, вазы для цветов, миски, блюда и проч. раб. живописной по фарфору и фаянсу мастерской при Худож. Промышлен. музее, могущие служить образцами для производства гончарных изделий для декоративного украшения внутри зданий и для употребления. (Продаются)». На стенах первой комнаты музея были одновременно выставлены «Цветные поливные кафели с углубленным фоном и плоские, с узорами в русском стиле, работы той же мастерской». Здесь же принимали «заказы на отделку ими зданий снаружи и внутри».

На Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве в 1882 году Строгановское училище

экспонирует «довольно большую коллекцию ландшафтов, живописи на изразцах через огонь, набивного рисования, ткацкого, орнаментального и раскрашенных изделий из глины». С этого же 1882 года в мастерской стал работать Георгий Васильевич Монахов (1864 — 1939) — известный впоследствии мастер-керамист, талантливый экспериментатор. По-видимому, приблизительно с этого же времени за мастерской начинает закрепляться название «гончарной».

После смерти В.И.Бутовского в 1881 году в деятельности Строгановского училища и Музеума наступает определенный кризис, во многом связанный с позицией его нового директора А.П.Оленина, приверженца академической системы образования. Этот период, названный впоследствии учениками Строгановки «устарелым», «рутинным» и «упадочным», закончился с назначением в 1885 году на пост нового директора Строгановского училища и Художественно-промышленного музея Федора Федоровича Львова (1820 — 1895). При нем возрождается интерес к прикладным искусствам, вновь активизируется работа мастерских. Приглашаются новые педагоги, среди них — талантливый архитектор С.У.Соловьев.



Жилой дом А.В.Лопатиной (б. Никитская, 54). Архитектор А.С.Каминский. 1876 г.

ев. Из преподавателей, непременно знакомых с керамическим делом, следует обязательно упомянуть Константина Тихоновича Манкова, который был выпускником еще 2-й Рисовальной школы. В Строгановское училище в качестве преподавателя живописи акварелью он пришел в 1886 году. До этого успешно работал на заводе Гарднера. Еще на Выставке мануфактурных произведений в Санкт-Петербурге в 1861 году были отмечены его работы для гарднеровского фарфоро-фаянсового завода: «В художественном отношении обратили на себя особенное внимание десертные тарелки с изображением плодов и цветов, писанных крестьянином Манковым, бывшим учеником Строгановской рисовальной школы в Москве».

При Ф.Ф.Львове обновляются методы преподавания, сама программа училища и его устав. Обучение отныне направлено на более тесный контакт с отечественной художественной промышленностью и с архитектурой. Все больше ставится и решается задач, связанных с архитектурным декором зданий, а гончарная мастерская Музеума получает заказы на изготовление наружной декоративной майолики, скульптуры, печей и каминов, надгробных памятников, фонтанов и т. д.

Один из значимых заказов, выполненных гончарной мастерской Строгановского училища в середине 1880-х годов, — майоликовые иконы для часовни-памятника, воздвигнутой по проекту архитектора В.О.Шервуда в Москве в честь русских воинов, павших под Плевной. Писал их М.В.Васильев, а сама майоликовая облицовка была изготовлена на заводе С.И.Масленникова. Торжественное открытие Плевненской часовни состоялось 27 ноября

1887 года. Сохранившаяся памятная доска донесла до нас имена исполнителей работ, среди них — академик М.В.Васильев. И у Селиванова есть упоминание об этом заказе: «Из произведений, выпущенных мастерской, в период заведывания М.В.Васильева, особого внимания заслуживают исполнявшиеся им лично майоликовые образа; такие образа сохранились на некоторых памятниках московских кладбищ и в часовне, сооруженной в память взятия Плевны, на Лубянском сквере».

Известно также, что в гончарной мастерской Музеума вели активные экспериментальные работы, связанные с разработкой новых составов керамических глазурей и технологией изготовления архитектурной майолики. В юбилейном адресе, который сотрудники Строгановского училища преподнесли М.В.Васильеву в 1890 году в день 50-летия его педагогической деятельности, в частности говорится: «Гончарное дело, на которое Вы положили столько лет упорного, кропотливого труда, доведено Вами в настоящее время до той степени совершенства, что краски и глазурь, сохраняя свое художественное достоинство, сделались вполне устойчивыми против влияния воздуха и температуры, и гончарные изделия являются способными отвечать всем требованиям, как домашнего, так и наружного употребления».

Начиная с середины 1880-х годов гончарная мастерская переживает очередную подъем. Именно к этому времени относятся 48 листов с графическими композициями из фонда Музея МГХПУ им. С.Г.Строганова. На каждом листе закомпонированы одно или несколько изображений керамики, подробно выписанные акварелью с белилами, иногда с прорисовкой тушью и использованием металлических красок, золотой и медной. Судя по сохранившимся подписям, рисунки выполнены учениками двух классов: 4-го — преподавателя М.В.Васильева и 3-го — И.В.Гусарева. Все проекты керамики класса Васильева нарисованы на плотном картоне одного размера, все имеют подписи преподавателя и учеников и, за исключением нескольких (вообще без даты), помечены 1886 годом. Графические композиции класса И.В.Гусарева отличаются тем, что исполнены на бумаге для акварели, наклеенной на картон такого же, как у класса Васильева, одинакового размера. Большая часть графики второй группы анонимна. Только четыре листа подписаны учениками и около половины — преподавателем И.В.Гусаревым. Подписи скорее всего были утрачены из-за обрезки бумаги при наклеивке на картон. Одинаковая манера подачи всех выявленных проектов, с каллиграфически исполненными одним почерком заголовками, одинаковый размер листов картона со следами скрепления по краю говорят о том, что все они когда-то составляли единый альбом.

Интересно и то, что каждый изображенный предмет имеет проставленный красной краской порядковый номер. У сотрудников музея появилась идея собрать разрозненные и разложенные по нескольким папкам листы, сохранив по возможности их порядок и выстроив изображения согласно их нумерации. При тщательном выявлении идентичных по манере и оформлению композиций удалось обнаружить пронумерованных изображений с 1 по 77. Два найденных картона с проектами блюд не были пронумерованы и подписаны. На некоторых листах, где

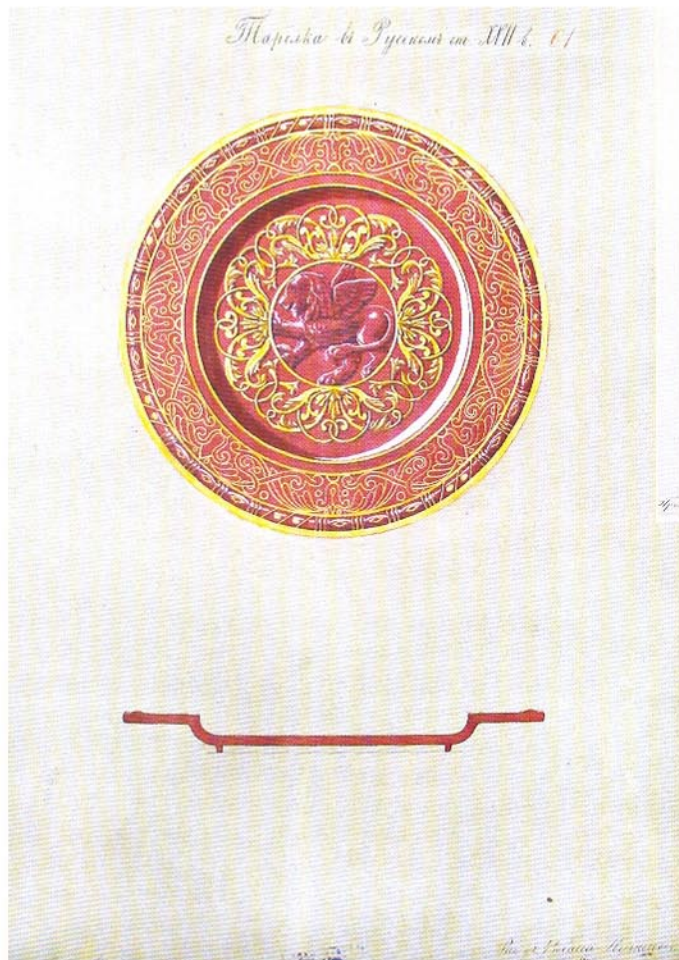


Фотографии преподавателей Строгановского училища. Слева направо: М.В.Васильев, К.Т.Манков, С.У.Соловьев. Начало 1890-х гг.

закомпонованы несколько проектов, номера не следуют один за другим (так, например, на первом картоне соседствуют № 1 и № 21). Вероятно, вначале нумеровали листы, а затем уже все изображения. Выяснилось также, что некоторые страницы альбома, к сожалению, утрачены. Не удалось обнаружить около десяти листов. Всего, таким образом, было выявлено больше 60 проектов разнообразных керамических сосудов и блюд. Собранные воедино и пронумерованные, они когда-то скорее всего составляли не просто альбом графических композиций, а каталог. Известно, что многие изображенные предметы были изготовлены в майолике в гончарной мастерской музея Строгановского училища. Сегодня они хранятся в нескольких крупных музеях, есть и в частных коллекциях, их можно увидеть на старых, дореволюционных фотографиях.

Была также обнаружена подобный каталог того же времени, но с фотовоспроизведениями проектов керамики. На крышке его переплета вытеснено «Снимки с гончарных изделий Строгановского училища». В альбоме 60 фотографий и все они, за небольшим исключением, повторяют графические композиции классов М.В.Васильева и И.В.Гусарева. Они подписаны таким же каллиграфическим почерком, но с указанием масштаба и с небольшими отличиями. В фотоальбоме нет такой нумерации, как на проектах-оригиналах, расположение изображений в альбоме — другое, нигде не указаны авторы-исполнители проектов. Это сразу натолкнуло на мысль, что само назначение таких альбомов-каталогов не было только учебным. Вероятно, по ним можно было выбрать понравившееся изделие и заказать его. Великолепно нарисованные в масштабе композиции-чертежи с планами и разрезами точно, в мельчайших деталях передавали облик предмета.

Как уже говорилось, эти листы принято считать удачными самостоятельными композициями-проектами учеников Строгановского училища, по которым в гончарной мастерской были изготовлены предметы художественной керамики. Тогда выходит, что учениками 3-го и 4-го классов (не выпускниками!) за два определенных года были созданы такие интересные и талантливые композиции-проекты керамики, что по ним несколько лет, и неоднократно



«Тарелка в Русском ст. XVII в.» (кат. № 61).

Рисовал ученик 4-го класса Кузнецов. 1886 г.

Преподаватель М.В.Васильев (полностью совпадает с проектом № 61 ученика В.Эльснитца).

но, гончарная мастерская музея выпускала вещи, надолго ставшие своеобразной «визитной карточкой» Строгановского училища. Более вероятным кажется то, что композиции учеников — не самостоятельные, а заданные рисунки-чертежи. Такое упражнение вполне отвечало специфике их подготовки к профессии фабричного рисовальщика, который должен был уметь владеть техникой художественно-технического рисунка для производства. Если же рассматривать эти проекты учеников как задание по предмету «Композиция орнамента», который действительно преподавали М.В.Васильев и И.В.Гусарев, то и в этом случае должны были сохраниться похожие листы разного времени. Но других аналогичных проектов не было ни до, ни после.

Словно в подтверждение всех предположений в этом «Каталоге» два листа оказались помеченными одним № 61. Рисовали их ученики разных классов: В.Эльснитц (3-го кл., преподаватель И.Гусарев) и Кузнецов (4-го кл., преподаватель М.Васильев). Представленные на картонах «Тарелки в русском стиле XVII века» — это «проекты» одного и того же изделия, они отличаются лишь цветовым решением. При таком «полном совпадении» мыслей учеников, о «самостоятельности» их композиций не может



Рисовал ученик 3-го класса В.Эльснитц. Вторая половина 1880-х гг. Преподаватель И. Гусарев.

«Тарелки в Русском ст. XVII в.» (кат. №59, №60, №61).

Рисовал ученик 3-го класса В. Эльснитц. Вторая половина 1880-х гг. Преподаватель И. Гусарев.

быть и речи. Следует уточнить, что тогда в учебную программу еще не входил такой предмет, как «творческое рисование». Он появится позже, уже в начале XX века. До этого обучение было построено на постоянном «копировании оригиналов», то есть специальных графических листов. В копировании шли от «контуров» к «тушевкам», и с натуры рисовали тогда мало.

Старые учебные пособия Строгановки, иностранные и составленные еще академиком М.В.Васильевым, сегодня бережно хранятся в библиотеке МГХПУ. Особенно интересны публикации училища, посвященные русскому орнаменту. К таким работам относятся несколько выпусков сборника «Мотивы орнаментов, снятые со старинных русских произведений. Издание Строгановского центрального училища технического рисования при сотрудничестве ученого рисовальщика Н.В.Заикина» (М., 1887). Сохранился и альбом оригинальных авторских рисунков к ним. Они интересны в особенности тем, что запечатленные Н.В.Заикиным орнаменты определенных древнерусских памятников легли в основу декора многих керамических изделий в русском стиле из «Каталога».

В таком случае возникает другой вопрос: кто же автор запроектированной керамики? Наиболее вероятным представляется то, что это — «коллективное творчество». Работа могла заключаться в следующем: орнаменты брали из альбомов Н.В.Заикина, М.В.Васильева и из других доступных источников, гончарные формы, традиционные, копировали с музейных предметов или специально разрабатывали при участии профессиональных керамистов, лепщиков и формовщиков и, наконец, сами рисунки были выполнены учениками под руководством опытных преподавателей. Это только одна из версий. Можно также выдвинуть в качестве рабочей гипотезы об авторстве М.В.Васильева. Не исключено, что некоторые проекты могли принадлежать И.В.Гусареву и другим педагогам. Тогда следует предположить, что запроектированные изделия относятся к более раннему времени, а именно — к 1870 годам. Значит, это — «обмеры» уже готовых изделий (такие задания и сегодня входят в обязательную учебную

программу студентов МГХПУ им. С.Г.Строганова). По своим художественным особенностям керамика из «Каталога» во многом соответствует эстетическим исканиям 1870-х годов — первого десятилетия существования мастерской Музеума Строгановского училища.

Керамические изделия, изображенные на листах «Каталога», задуманы в разных стилях. Они не систематизированы, предметы «в русском стиле» чередуются с «восточными». Вероятно, поэтому альбом был в свое время «расчленен», а проекты распределены по разным папкам. Можно выделить несколько «стилистических» групп. Самую большую составляют композиции «В русском стиле» определенного века, начиная с XII и до XVIII. Нужно сказать, что интерпретация определенного исторического периода, выраженная в облике того или иного стилизованного керамического кувшина или блюда, своеобразна. Конечно, «Блюдо в русском стиле XII века» нельзя считать

Русский кувшинъ XVI вѣка.



«Русский кувшин XVI века» (кат. № 8). Рисовал ученик 4-го класса Н.Козлов. 1886 г. Преподаватель М.Васильев.

характерным памятником Средневековья. Смелые отсылки строгановских композиций были определенной данью эпохе историзма, когда тщательно скопированные с подлинников или образцов орнаментальные элементы как бы искусственно накладывали на современно трактуемую форму или брали за основу новой композиции.

Вторая группа рисунков «Каталога» — это, как сообщают заголовки, керамика «Ярославской работы XVI в.». То есть, скорее всего, это копии-обмеры подлинных гончарных изделий, которые находились в доступных собраниях, в том числе провинциальных, и в Художественно-промышленном Музее. Можно предположить, что мастерская принимала заказы по копированию исторической археологической керамики.

Большую группу в «Каталоге» составляют изделия в восточном стиле. Композиции озаглавлены как «Мотив арабский», «Мотив персидский», есть даже «китай-

Кувшинъ въ Русском ст. XVII в.



«Кувшин в Русском ст. XVII в.» (кат. № 75). Без подписи. Вторая половина 1880-х гг. Преподаватель И.Гусарев (?).

ский». На листах запроектированы «армянский» и «бухарский» кувшины, а также изделия с лаконичными названиями «Ташкент» (кувшин) и «Самарканд» (кружка).

Кувшинъ 12.



Кувшинъ 12.

Кружка 39.



Кружка 39.

Кувшин «Ташкент» (кат. № 12). Кружка «Самарканд» (кат. № 39). Рисовал ученик 4-го класса П.Тимофеев. 1886 г. Преподаватель М.Васильев.

Ваза для букетов. Мотив новейший. 70.



«Ваза для букетов. Мотив новейший» (кат. № 70).
Без подписи. Вторая половина 1880-х гг. Преподаватель И. Гусарев.

Маркутка. Мотив Китайский. 33.



«Маркутка. Мотив Китайский» (кат. № 33). Без подписи.
Вторая половина 1880-х гг. Преподаватель И. Гусарев (?).



Блюдо. Мотив новейший.

58.



«Блюдо. Мотив новейший» (кат. № 58). Вторая половина 1880-х гг.
Подпись преподавателя И. Гусарева (частично обрезана).

Несколько композиций, озаглавленных как «Мотив новейший», — это два блюда и «ваза для букетов».

Интересно, что многие изображения очень напоминают, а некоторые даже в точности повторяют, металлические и ювелирные вещи (эти картоны были когда-то отложены в отдельную папку). К ним, в частности, относится и первый лист альбома: «Вазочка в русском стиле XV века» и «Братина в русском стиле 1457 года» (№ 1, № 21). Совершенно очевидный «металлический» прототип имеет проект «Миска для крошева» (№ 36), который в старом фотоальбоме подписан как «Русский чугун для крошева». Естественно, возникают сомнения, что такие композиции были рассчитаны на гончарные изделия (хотя фотоальбом называется именно так). Однако, судя по старым фотодокументам и сохранившимся изделиям, металлические и ювелирные формы и техники (например, перегородчатая эмаль) активно имитировали в керамике того времени. Такая «натуральная» подмена материалов была в целом характерна для периода «поиска и эксперимента» 1870 — 1880 годов. В Строгановской керамике она даже нашла «блестящее» воплощение. Известно, что на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде, где Строгановское училище демонстрировало свыше 70 гончарных изделий и два изразцовых камина, на экспертную комиссию произвела впечатление особая техника, «усовершенствование которой принадлежит всецело академику М.В.Васильеву». «Внимание экспертов привлекли квасники и братины старорусской формы, покрытые металлическим золотисто-пурпуровым отливом, которым отличались в конце XV и начале XVI столетия майоликовые произведения знаменитых итальянских мастеров Жиорджио и Андреоли и секрет которых считался совершенно утерянным». Речь идет об использовании особой цветной глазури с металлическим отблеском — так называемого «люстра», который, в частности, использовали и наши гжельские мастера в XIX веке для своего «бронзового товара».



«Братина в Русском ст. 1467 г.» (кат. № 22).
«Братина в Русском ст. XV в.» (кат. № 23).
Рисовал ученик 4-го класса Ф. Забалуев. 1886 г.
Преподаватель М.Васильев.

М.В.Васильев не дожидаясь Нижегородской выставки, в 1895 году его не стало. Но его заслуга в подготовке экспонатов была так велика, что «Комиссия экспертов предложила присудить «выдающуюся награду» академику М.В.Васильеву или вообще заведующему Гончарной мастерской» — и Строгановское училище получило диплом 1-го разряда.

Подводя некоторые итоги, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что изделия гончарной мастерской Художественно-промышленного музея Строгановского училища никогда не несли на себе печати ученичества, их изготовление не было тесно связано с системой обучения в Строгановке. От начала (задумка, проект) и до конца (воплощение) это были вещи, выполненные с высоким профессионализмом и мастерством. Еще в «Отчетах» училища 1913—1916 годов было отмечено, что «до 1898 г. в мастерской этой исключительно рабочими-мастерами под руководством одного из преподавателей Училища изготовлялась разнообразная посуда (блюда, ковпы, кубки, кувшины) в русском стиле 70 гг., в восточных стилях, а также копии с итальянских майолик эпохи Возрождения». Можно предположить, что уже в то время такая керамика стоила недешево. Но она тиражировалась, ее можно было свободно купить как в музее, так и на периодических выставках-продажах. Интересно, что предметы из «Каталога» музея фигурируют даже на таких выставках начала XX века, как Архитектурная выставка, проходившая в Москве на рубеже 1902—1903 годов, Международная выставка в Турине 1911 года. Они экспонировались рядом с новыми керамическими работами, которые уже в «послереформенный» период выполнили сами ученики Строгановки.

Несколько слов необходимо сказать о маркировке художественной керамики гончарной мастерской Художественно-промышленного музея. Здесь во многом приходится полагаться на слова Селиванова, который пишет: «Первоначально на изделиях никаких марок не ставилось; но впоследствии (в конце 70-х годов) употреблялась марка из букв «Х. П. М.» (Художественно-промышленный музей.

«Миска для крошева»



«Миска для крошева» (кат. № 36).
Рисовал ученик 3-го класса И. Зелиг. Вторая половина 1880-х гг.
Преподаватель И. Гусарев.

— А.Т.). С 1881 г. ставилась втиснутая в глину марка с буквами С и У в кружке...». Таким образом, Селиванов указывает на две марки, относящиеся к рассматриваемому периоду, причем первая из них — «Х.П.М.» сегодня практически не известна (ее не воспроизводит и сам Селиванов в своем марочнике). Однако не так давно выявлено еще одно интересное, но пока не расшифрованное клеймо в виде вдавленного в тесто ромбовидного щитка, относящегося к периоду работы гончарной мастерской Музеума на Мясницкой. С начала 1900-х годов строгановская керамика начинает помечаться аббревиатурой СУ с двумя точками (звездочками) по сторонам, заключенными в круг. К клейму часто добавляют оттиск в виде прямоугольной рамки с годом изготовления изделия. Интересно, что керамика из «Каталога» Музеума Строгановского училища может иметь клейма трех



Клеймо гончарной мастерской Строгановского училища. 1870(?)—1880-е (?) гг.



Клеймо гончарной мастерской Строгановского училища. 1881—начало 1900-х гг.



Клеймо керамической мастерской Строгановского училища. 1900-е гг.



Майоликовое панно на фасаде здания Строгановского училища (Рождественка, 11). Гончарная мастерская Строгановского училища. 1891—1892 г.

типов, которые здесь воспроизведены. Дело в том, что гончарные изделия долго продолжали изготавливать по старым формам и эскизам, поэтому одни и те же модели могут иметь маркировку разного времени.

Несмотря на свой небольшой масштаб, гончарная мастерская Строгановского училища выполняла необычайно сложные по задачам и объему архитектурные проекты. Последним из них, которым как бы была подытожена деятельность гончарной на Мясницкой, стало изготовление в 1891—1892 годах эффектных наружных майолик и нескольких каминов в стиле итальянского Возрождения для нового помещения Строгановского училища

Правая часть майоликового портала с портретом Рафаэля. Здание Строгановского училища (Рождественка, 11). Гончарная мастерская Строгановского училища. 1891—1892 г.



по улице Рождественка, 11 (ныне здание МАРХИ). Всеми работами руководил М.В.Васильев. По эскизам академика В.С.Бровского и Д.П.Сухова были изготовлены великолепные барельефы и облицовочная майолика. Вероятно, именно В.С.Бровский некоторое время возглавлял керамическую мастерскую Строгановского училища после ухода М.В.Васильева.



Тондо с портретом Микеланджело. Один из майоликовых барельефов по проекту В.С.Бровского на здании Строгановского училища (Рождественка, 11). Гончарная мастерская Строгановского училища. 1891—1892 г.

В 1892 году Строгановское училище переехало в новое здание на Рождественке. Развернул там свою экспозицию и Художественно-промышленный музей, который был теперь с училищем под одной крышей. В специальных пристройках и корпусах разместились мастерские: керамическая, металлическая, скульптурная, формовочная. А.В.Селиванов писал: «С переходом Строгановского училища в новое помещение на Рождественку в 1892 г. гончарная мастерская была вместе с музеем переведена в это же помещение и здесь сначала работали только мастера; затем в работах стали принимать участие и ученики, расписывая за плату посуду и изразцы». Таким образом, еще как минимум несколько лет характер деятельности гончарной мастерской оставался неизменным. И только вызванная назревшей необходимостью образовательная реформа открыла ее двери для учеников Строгановки.

Александра ТРОШИНСКАЯ

Материал подготовлен при участии П.Н.Исаева, предоставившего автору редкие библиографические и справочные источники.

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

СУСАЛЬНОЕ
ЗОЛОТО

«Золоторезов
и компания»

Официальный поставщик завода сусального золота Eytzinger из Германии и Manetti из Италии

- Оптовые и розничные поставки
- Товары и инструменты для золочения и иконописи
- Выполняем работы по золочению и иконописи. Помощь иконописцам

Адрес: м. «Чистые пруды»,
Чистопрудный бульвар,
д. 2, п. 4, эт. 4, оф. 45
(домофон 56 вызов)

Тел.: (095) 778-6890,
8-926-213-8129,
8-926-213-7412

e-mail: zolotorez@mail.ru

www.susalnoezoloto.narod.ru

ПЕРСИДСКИЕ
КОВРЫ

Продам
(095) 727 9829
e-mail:
ndemine@nm.ru

Салон антикварного оружия
КИРАСИ

Мы рады предложить Вам широкий спектр подлинного антикварного оружия, имеющего культурную и историческую ценность: старинное кремневое и капсюльное оружие, холодное и охотничье оружие, воинское снаряжение, а также эксклюзивные образцы высочайшего качества.

- Подбор частных и корпоративных коллекций;
- Помощь в атрибуции;
- Инвестиции в антикварное оружие.

141400 Московская обл.,
г. Химки,
Вашутинское шоссе, д. 4
(095) 510-10-38

www.oldarms.ru
E-mail: pismo@oldarms.ru

Продается настольный кабинет. Западная Европа. Первая половина XIX века. Дерево, маркетри, фанеровка. Есть экспертное заключение ВМДПиНИ.
Тел.: 8-905-744-74-32. Валентина.


Куплю визитные карточки: русские и иностранные до 1950-х годов. Звонить в редакцию.

РОЗНИЦА: (095) 995-66-06


www.retrofon.ru

ОПТ: (095) 995-61-01/05

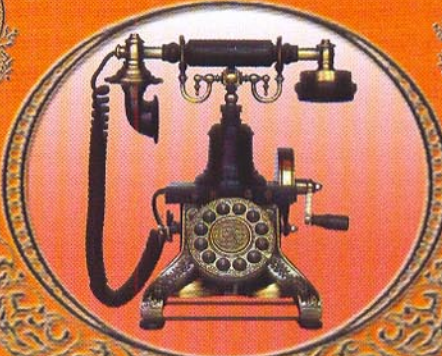
РЕТРОФОН
прикоснитесь к прошлому...




Кофре моллка
[VINTAGE COFFEE MILL]
1893




Канделябр
[THE FRENCH CANDLESTICK]
1916







Бачонок
[THE BACHONK]
1896



Настенный
[VINTAGE WALL PHONE]
1912



Эйфель
[THE EIFFEL TOWER]
1892



Версаль
[THE VERAILLES]
1936

представляем вам уникальную коллекцию телефонных аппаратов, изготовленных собой модели конца XIX - начала XX века
приглашаем к сотрудничеству региональных дилеров

Керамисты Строгановки

*Ученики и преподаватели, работавшие в керамике.
Биографии и указатель работ*

АВЕРИНЦЕВ Иван Васильевич (09.01.1881, Москва — 31.07.1954, там же)

Живописец. Художник прикладного искусства. Педагог. Член ОПГИ (с 1908).

Ученик Строгановского училища (1904—1907). Член артели художников-гончаров «Мурава» (1904—1906?). Участник выставок (с 1906; 13-й МТХ и др.). Автор многочисленных декоративных панно, рисунков для тканей и ковров. Участник Всероссийского съезда художников (декабрь 1911 — январь 1912, Санкт-Петербург). После Октябрьской революции 1917 года возглавил отдел художественной промышленности при Наркомпросе. Был членом Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (1919). Участник выставок Союза. Участник I-й Всероссийской конференции по художественной промышленности (1919, Москва). С 1921 года занимался офортом у преподавателей ВХУТЕМАСа И.Н.Павлова и Н.А.Шевердяева. В 1923—1926 годах — сотрудник Петергофской гранильной фабрики. Работа мастера «Чернильный прибор из яшмы и оникса» была подарена В.И.Ленину. В 1923 году выбран в комитет по организации художественно-промышленной выставки, проводившейся под эгидой РАХН. Известен также как педагог. Преподавал в Московском прядильно-ткацком училище (1907—1918) и в МВХПУ (быв. Строгановское, 1945—1950).

АДАМОВИЧ Михаил Михайлович (06.07.1884, Москва — 16.11.1947, там же)

Художник прикладного искусства. Мастер росписи по фарфору. Член ОПГИ (с 1911). Ученик Строгановского училища (1894—1907). Окончил курс с золотой медалью. После выпуска из училища побывал в Италии, где изучал декоративную живопись. Вернувшись в Россию, участвовал в отделке интерьеров здания Скакового общества, доходного дома Руперт и др. Работал на фабрике художественной керамики Кузнецова. В 1911 году исполнил роспись церкви, воздвигнутой в память о погибших моряках в Русско-японской войне 1904—1905 годов. Участвовал в росписи церкви военно-морского протопресвитера. Параллельно с художественной деятельностью учился в Московском археологическом институте (с 1909, вольнослушатель). В 1914 году по приглашению правительства страны работал в Греции, где исполнил проект мозаики усыпальницы короля Георга I. В 1914—

1917 годах состоял на военной службе. После Октябрьской революции 1917 года работал как художник прикладного искусства в жанре агитационного фарфора. По приглашению С.В.Чехонина стал сотрудником филиала Государственного фарфорового завода, открытого в бывшем училище барона Штигица в Петрограде (1918). Исполнил росписи юбилейного блюда «Пять лет Красной Армии» (1923), а также фарфоровых декоративных тарелок: «Победа трудящихся» (1920), «Вся власть Советам» (1921); «Доброволец» (1921), «Ночь в обозе» (1921), «Всеобуч» (1921), «Разрушенная водокачка» (1921), «Интендантские склады» (1921), «Провиантские склады» (1921), «Классический пейзаж» (не позднее 1923); чайного сервиза «Цветы» (1922) и др. Его стиль отличался сочетанием элементов романтизма и классицизма с веяниями советского искусства. Работал также на Волховском (1924—1927) и Дулёвском (до 1937) фарфоровых заводах. В 1918 году участвовал в организации и оформлении праздника 1 Мая в Москве. В конце 1920-х — начале 1930-х годов иллюстрировал книги и исполнял декоративные росписи общественных зданий (гостиница «Москва», магазины по ул. Горького, 2 и 4). Экспонент выставок «Мир искусства» (1922), творческого объединения «Община художников» и др. Работы Адамовича хранятся в ГРМ, Музее АФЗ и т.д.

АЛЕКСЕЕВ Алексей

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 числился в 4 классе. Учился у М.В.Васильева.

Исполнил проект блюд в ташкентском и самаркандском стилях, по которым была изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

АНДРЕЕВ Николай Андреевич (14.10.1873, Москва — 24.12.1932, там же)

Скульптор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (с 1931). Брат скульптора В.А.Андреева.

Учился в Строгановском училище (1883—1891) у В.С.Бровского и в МУЖВЗ (1892—1900) сначала на живописном, затем на скульптурном отделении у С.М.Волнухина и П.П.Трубецкого. С 1891 по 1892 год — художник ситценабивной фабрики в Серпухове. С 1892 по 1918 год преподавал в Строгановском училище, где заведовал скульптурной и керамической (с 1897) мастерскими. В послед-

ней он выполнил работы: «Боярыня» (1908), «Тулячка в национальном головном уборе» (ГТГ), «Гусляр» (1904) и др. Произведения скульптора служили своеобразными моделями, которые изучали и копировали его ученики. Из мастерских училища, возглавляемых Андреевым, вышли: художник В.В.Журавлев, мастера-керамисты К.М.Закхеева, К.П.Трофимов и М.П.Горынская, скульптор В.А.Андреев. В годы своего творческого развития Андреев проявил себя как мастер, абстрагировавшийся от следования принципам определенной школы. Его серия скульптурных портретов: «А.Н.Андреев», «Н.А.Касаткин», «С.С.Голоушев» (1903—1904, ГТГ), «П.Д.Боборыкин» (1904, ГТГ), «А.Н.Толстой» (1905, ГТГ) — выполнена под влиянием импрессионизма. В то же время работы «Вакханка», «Сирена», «Танцовщица» выполнены в духе стилистики модерна. Кроме того Андреев выполнил барельефы «Весна» и «Осень» для фасада гостиницы «Метрополь» и памятники Н.В. Гоголю (1906—1909) и Ф.П.Гаазу (1909), установленные в Москве. Много работал и в керамике. Выполнял работы: «Женщина, стригущая овцу» (1899, майолика, ГТГ), «Натурщица» (1900, керамика, ГТГ), «Сидящая женщина» (1901—1903, керамика, ГТГ), «Вакханка на козле» (1905, терракота, ГТГ), «Портрет А.Н.Толстого» (1908, майолика, ГТГ), «Мордовка в национальном головном уборе» (1910, керамика, ГТГ), «Портрет Н.Ф.Балиева» (1911, керамика, ГТГ), «Вакханка» (1911—1912, керамика, ГТГ), «Сирена» (1912—1913, майолика, ГТГ) и др. Круг художественных произведений мастера не ограничивался исключительно скульптурой. В него входили и произведения декоративно-прикладного характера и оформительские работы. Создал эскизы к спектаклю «Клеопатра» (1913, театр «Летучая мышь»). Член ОРС (с 1916). Участник выставок: МОАХ (1901), МТХ (1901), ТПХВ (1902—1907, член товарищества с 1904), АХРР (1922), СРХ (1922—1923) и др. Октябрьская революция 1917 года открыла перед скульптором широкие перспективы, создав новые предпосылки для его творческого развития. В 1918—1922 годах Андреев принял активное участие в осуществлении ленинского плана монументальной пропаганды. К этому же времени относятся великолепные по своему мастерству его графические работы — портреты идеологов социалистической революции В.И.Ленина, И.В.Сталина, М.И.Калинина. Художник участвовал в скульптурном оформлении 1-й сельскохозяйственной выставки (1923), создал памятник А.Н.Островскому в Москве (1928—1929) и ряд надгробных рельефов (В.Я.Брюсову и др.). Спроектировал памятники Т.Г.Шевченко, А.П.Чехову, В.И.Чапаеву, работал над портретами А.Н.Толстого, К.С.Станиславского. Но самое значительное произведение скульптора — «Лениниана», художественно-документальная серия, включавшая свыше 100 портретов основателя советского государства. Работал Андреев и для театра. Оформил спектакли «Каин» Д.Байрона (1927) и «Человек, который смеется» В. Гюго (1927 и 1929, оба МХАТ). В 1932 году избран первым председателем Союза советских скульпторов. Его работы экспонировались на международных выставках в Венеции (1924), Софии (1956), Бухаресте (1956), Праге (1957), Брюсселе (1958). Выставки работ скульптора состоялись в Москве (1953, 1958). Произведения Андреева есть во многих музеях России, включая ГТГ, ГИМ, Музей МХАТа.

АНДРЕЕВ Павел Николаевич

Педагог. Член ОПГИ (с 1907)

Выпускник Строгановского училища начала XX века. Работал преподавателем в Москве. Экспонент 13-й выставки МТХ (работы выставлялись в экспозиции артели художников-гончаров «Мурава»).

АНДРЕЕВА Лидия Андреевна (17.01.1887, Москва — 25.12.1953, там же)

Художник прикладного искусства. Сестра К.А.Андреевой и скульпторов Н.В. и В.А.Андреевых.

Выпускница Строгановского училища (1909). Ее ученические работы экспонировались на Международной строительно-художественной выставке в Санкт-Петербурге (1908). После Октябрьской революции 1917 года участвовала в выставках художественного объединения «ОБИС». Работала в мелкой пластике (терракота, фаянс), а также создавала изделия из бисера.

АРЕФЬЕВ М.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Учился у М.В.Васильева.

Исполнил проект блюда в русском стиле XVII века, украшенного стилизованным растительным орнаментом (плетенкой) на белом и синем фоне предмета. Проект был изготовлен в материале (?) в гончарной мастерской училища.

АФОНИН Николай Ефимович (23.12.1902 — 30.01.1927)

Художник прикладного искусства. Брат А.Е.Афонины.

Ученик Строгановского училища (1914—1918). Посещал занятия в керамической мастерской.

В 1914—1915 годах исполнил эскизы росписи фарфорового чайного сервиза. После Октябрьской революции 1917 года учился во ВХУТЕМАСе. Автор эскиза обложки сборника памяти революционера Е.А.Афонины.

БАБИКОВА Надежда

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. В 1915 году числилась в 3-м классе. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер.

БЕКЕТОВ Владимир Владимирович (1878, Москва — 1910)

Художник театра. Художник прикладного искусства.

В 1894 году поступил в Строгановское училище. Специализировался на ткачестве. По окончании училища работал под руководством К.А.Коровина декоратором в Большом театре. В 1903 (?) году был приглашен в Талашкино. Руководил керамической мастерской. Вместе с А.П.Зиновьевым выполнил декоративное оформление входа в музей «Русская старина» в Смоленске.

БЕЛОРУСОВА В.П.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер.

Расписанные Белорусовой две фарфоровые чашки экспонировались на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

БЕЛЯНКИН А.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4 классе. Учился у М.В.Васильева.

Исполнил проект блюда, используя для его украшения образцы русского орнамента XVI века. Проект был выполнен в материале в гончарной мастерской училища.

БОГОЛЕПОВА В.С.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Ее работа «Бурят» (фарфор) была представлена на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

БОРИСОВ И.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Учился у М.В.Васильева.

Исполнил проект мархутки в стиле XVI века, декорированной стилизованным растительным орнаментом (плетенкой) по всей поверхности. По проекту была изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

БРОВСКИЙ Владимир Сергеевич (1834 — 24.04.1912, г. Владимир)

Скульптор. Академик.

Художественное образование получил в МУЖВЗ. В 1857 году удостоен АХ 2-й серебряной медали за скульптуру «Ямщицкая тройка». В 1862 году получил звание неклассного художника, в 1892 — академика. Автор работ: «Травля медведя» (1854, гипс), «Орфей, играющий на лире» (1855), «Конь «Любезный» (1888), «Лошадь» (ГТГ), «Портрет М.С. Щепкина» (ГЦТМ). С 1 сентября 1855 по 27 марта 1857 года преподавал курс скульптуры во 2-й рисовальной школе. На Всероссийской выставке в Москве (1882) экспонировались его произведения «Проект памятника адмиралу Лазареву» и «Бюст Брюса». В 1884 году участвовал в работах при сооружении храма Христа Спасителя в Москве. В 1899—1900 годах исполнил барельеф-портрет бывшего директора Строгановского училища Ф.Ф.Львова для его надгробия (Донской монастырь, Москва). Автор множества работ для московских фабрикантов Сазикова и Овчинникова. До начала XX века преподавал в Строгановке рисунок и скульптуру. В 1891 году по его моделям в керамической мастерской училища были выполнены барельефы для нового здания училища по ул. Рождественка, 11. Выйдя в отставку, переехал во Владимир. Среди его учеников — Н.А.Андреев, М.А.Чижов и др. Портрет скульптора исполнил В.Г.Перов.

БРУСКЕТТИ-МИТРОХИНА Алиса Яковлевна (16.03.1872, Ромны Полтавской губ. — 1942, Ленинград)

Художник-фарфорист. Дочь итальянского инженера-путейца, работавшего в России.

Училась в Рижской Ломоносовской гимназии (окон-

чила в 1891), в МУЖВЗ (окончила в 1901) у В.А.Серова, С.М.Воанухина и П.П.Трубецкого и Строгановском училище. Одновременно с учебой в Строгановке работала в керамической мастерской С.И. Мамонтова «Абрамцево», располагавшейся в Москве за Бутырской заставой. В 1904 году уехала в Тверь, где преподавала в Коммерческом училище. По ее инициативе в 1909 году состоялась 1-я тверская художественная и промышленная выставка. В том же году переехала в Санкт-Петербург. В 1910 году вышла замуж за графика Д.И.Митрохина. В 1909—1914 годах работала в Санкт-Петербурге, в фарфоровых мастерских Школы ОПХ. С 1914 года по приглашению Е.Е.Лансере работала на Императорском фарфоровом заводе. Выполняла лепные скульптурные рельефы на вазах. Но сложные материальные обстоятельства заставили Брускетти-Митрохину прекратить работу на заводе и переехать во Псков. Преподавала в местной художественно-промышленной школе. Вела курсы композиции и лепки. Работала вместе с известным знатоком керамики Н.Ф.Роотом. Исполнила пейзажи: «Дворик» (1910—1912), «Псков», «Мостик на Карповке», «Развалины на Шалишевой» и др. После Октябрьской революции 1917 года была сотрудником Государственного фарфорового завода. Автор серий фарфоровых фигур: «Народности России», «Физкультурницы», «Балерины». До 1932 года регулярно экспонировала свои произведения на выставках группы «Община художников». Погибла в блокадном Ленинграде.

БУЛОШНИКОВА Екатерина Алексеевна

Художник прикладного искусства.

Ученица Строгановского училища 1910-х годов. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Создавала эскизы для росписей фарфора (1916). После Октябрьской революции 1917 года вступила в Союз деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (1919). Участник выставок Союза.

БУХМАН К.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Исполнил проект сулеи в русском стиле XVII века, по которому была изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

ВАСИЛЬЕВ Михаил Васильевич (1821 — 2.10.1895, Москва)

Живописец. Художник прикладного искусства. Педагог.

Закончил Ремесленное учебное заведение. В 1840 году попечителем Московского учебного округа графом С.Г.Строгановым был определен в Школу рисования для усовершенствования в отношении к искусствам и ремеслам. С 1844 года преподавал во 2-й рисовальной школе. Вел курсы живописи маслом, живописи цветов по жести, геометрии, первоначального черчения и рисования. В 1849 году АХ присвоила ему звание неклассного художника за картину «Цветы». С 1855 года — «назначенный», а с 1857 года — академик, удостоенный этого звания за

картину «Группа цветов и плодов». Среди его работ — акварели «Кухня с дичью» (1849), «Ваза с цветами» (1849), «Виноград с натуры» (1856), «Георгины», «Полевые цветы» и др. Написал иконы по фаянсу для памятника-часовни русским воинам, павшим под Плевной (Москва). С 1860 года преподавал в Строгановском училище. Вел курс рисования цветов акварелью. Составляла эскизы для набивных тканей. Один из руководителей этнографических и археологических экспедиций, организованных Строгановским училищем в 1860—1865 годах для снятия копий с образцов древнерусского орнамента. Был членом 6-й экспертной комиссии на Всероссийской мануфактурной выставке в Москве (1865). В 1870 году на Всероссийской мануфактурной выставке в Санкт-Петербурге за акварельные работы и роспись гжельского фаянса получил денежную премию. С 1867 по 1892 год заведовал керамической мастерской училища. Расписывал фаянсовые блюда. Вместе с Г.В. Монаховым — технологом Гжельской фабрики — экспериментировал в области рецептов цветной поливы. В 1891—1892 годах под руководством Васильева в керамической мастерской Строгановки были исполнены панно, оформляющие вход в здание училища по ул. Рождественка, 11. В 1890 году был торжественно отмечен 50-летний юбилей педагогической деятельности художника.

ВОЛОШЕНКО Ольга

Художник прикладного искусства.

Ученица Строгановского училища. В 1915—1916 годах числилась в 3-м классе. Исполняла эскизы росписи по фарфору и проекты мебели (шкафчик-горка, расписанный стилизованным растительным орнаментом).

ВРУБЕЛЬ Михаил Александрович (05.03.1856, Омск — 01.04.1910, Санкт-Петербург)

Живописец. Рисовальщик. Художник театра. Скульптор.

Учился в рисовальной школе ОПХ (1867—1869), на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета (1874—1879) и в АХ (1880—1884) у П.П. Чистякова и И.Е. Репина, где за время учебы получил 2-ю серебряную (1881) и малую поощрительную медали (1883). Окончив в 1884 году АХ, уехал в Киев, прожил там до 1889 года. Творчество Врубеля занимает особое место в истории русского искусства. Жизнь и смерть, любовь и скорбь, красота и нежность нашли в работах художника философское выражение. Он был человеком своего времени, в его искусстве отобразилась вся сложность эпохи с ее стремлениями к поиску идеала и свидетельство его краха. Врубель обладал высоким поэтическим талантом и в своих произведениях умел воплощать тончайшие чувства человека. Будучи в Киеве, художник сформировал для себя основные стилистические черты и мотивы творчества. В 1884—1889 годах работал над воссозданием росписей Кирилловской церкви XII века. Исполнил фрески: «Сошествие Св. духа на апостолов», «Пророк Моисей», «Положение во гроб», четыре иконы для иконостаса — «Богородица», «Христос», «Св. Кирилл» и «Св. Афанасий» (все 1885). Для Владимирского собора создал эскизы росписей: «Надгробный плач» (четыре варианта), «Воскресе-

ние» (два варианта), «Ангел с кадилом и свечой». В эти же годы выполнял: станковые работы «Девочка на фоне персидского ковра» (1886), «Гамлет и Офелия» (1888, ГТГ); портреты художников В.М. Васнецова (1886), В.Д. Замирайло (1887—1889) и С.П. Косенко (1880-е гг.). В 1889 году переехал в Москву. Сблизившись с С.И. Мамонтовым, стал одним из активных участников кружка в Абрамцеве. Совершил поездки в Рим, Милан, Венецию, Париж (1891—1892, 1894), путешествовал по Средиземноморью. Выполнял множество пейзажных зарисовок. Основное же место в творчестве мастера заняла тема трагического одиночества, персонифицированная в образе демона: «Демон сидящий» (1890, ГТГ), «Демон летящий» (1899), «Демон поверженный» (1902, ГТГ). По приглашению Н.В. Глоба преподавал в Строгановском училище курс стилизации цветов (1898—1901). В 1903 году стал соучредителем СРХ. В 1890—1900-х годах Врубель создал целый ряд станковых произведений: «Богатырь» (1898, ГРМ), «Пан» (1899, ГТГ), «Сирень» (1900, ГТГ), «Портрет жены» (1896 и 1898, ГТГ), портреты С.И. Мамонтова (1897, ГТГ), М.Ф. Якупчикова (1890-е гг.). В то же время исполнил декоративные панно «Венеция» (1893), «Суд Париса» (1893, ГТГ), «Испания» (1894), пять панно на сюжет «Фауста» для готического кабинета в особняке А.В. Морозова (1896) и др. Выполнял эскизы декораций и костюмов для спектаклей Московской частной русской оперы (с 1896). В 1899—1900 году создал серию майоликовых скульптур, изображавших персонажи опер Н.А. Римского-Корсакова «Садко» (ГТГ), «Снегурочка» (ГРМ), «Весна», «Купава», «Берендей», «Лель» и др., а также эскизы изразцов, печи для абрамцевского дома, печь-лежанку, камин и др. Работы Врубеля экспонировались на выставках русских и финских художников (1898), «Мир искусства» (1900—1903), «36-ти художников» (1901, 1902), МТХ (1895, 1899, 1904, 1908, 1909), СРХ (1903—1910), Салона (1908) и НОХ (1908, 1910, 1912), а также на международных — в Вене (1901), Париже (1906), Венеции (1907) и др. В 1905 году получил звание академика. Портрет художника исполнил В.А. Серов (1907, ГТГ). Выставки произведений Врубеля состоялись в Киеве (1910 и 1940), Москве (1921 и 1956) и Абрамцеве (1965).

ГАЙДАШ З.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П. Гаттенбергер. Расписанная Гайдаш фарфоровая чашка экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ГААКИН П.И.

Художник-керамист.

Ученик Строгановского училища. Работал в артели художников-гончаров «Мурава». Его произведения экспонировались на 13-й выставке МТХ (1906). С 1920 года преподавал во ВХУТЕМАСе, впоследствии — и во ВХУТЕИНе, на керамическом факультете, вел курс технологии материалов. Одновременно работал в Государственном экспериментальном институте силикатов. В 1930-х годах

— сотрудник Института строительных материалов минерального происхождения и стекла.

ГАТТЕНБЕРГЕР Наталия Петровна (1878 — ?)

Художник-фарфорист.

Заведующая фарфоровой мастерской при Строгановском училище. С 15 августа 1920 года по 1930 год работала во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе на кафедре керамики вместе с Алексеем Васильевичем Филипповым. Руководила отделением живописи по фарфору.

ГИБШМАН (Фон ГИБШМАН) Владимир Рудольфович

Педагог. Член ОПГИ (с 1907).

Ученик Строгановского училища (1889—1894). Учился по классу скульптуры у В.С. Бровского. Исполнил «по гончарному делу» эскиз надоконного украшения и по «литейному делу» — эскизы двух ларцов. Работал преподавателем в Прилуках.

ГОНЧАРОВ Константин

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Исполнил эскизы керамических изделий: «Вазочка в русском стиле» (коричневого цвета, по всей поверхности — растительный орнамент; с прототипа XV в.) и «Братина» (с образца 1456 года; на ее коричневом фоне — растительный орнамент с надписью на тулове «Братина»). Проект «Братина» был выполнен в материале в гончарной мастерской училища.

ГОРТЫНСКАЯ Мария Петровна (25.09.1883, Торжок Тверской губ. — 06.06.1973, Москва)

Художник-керамист. Художник театра. График. Жена скульптора Н.А.Андреева.

Выпускница Строгановского училища (1912). Посещала занятия в керамической мастерской, где училась у Н.А.Андреева. Кроме того, занималась по классу рисования у Д.А.Щербиновского. Ее ученические работы «Боярыня», торшер «Иван Царевич с Жар-птицей» (обе — керамика) экспонировались на Международной выставке в Турине (1911). Регулярный участник выставок с 1919 года. Работала декоратором в театре «Летучая мышь», в студии МХТ, Театре музыкальной комедии им. В.И. Немировича-Данченко. Оформила спектакли: «Летучая мышь» (1919), «Вертер» (1921), «Дочь мадам Анго» (1918, 1920). Автор панно «Родная земля» (1945, санаторий им. С.О.Орджоникидзе в Кисловодске), «800-летие Москвы» (1947), «Изобилие» (1954) и др. Также работала в области прикладной графики и декоративно-прикладного искусства. Оформляла книги для Госиздата. Выставка работ художницы состоялась в Москве (1955).

ГРАЦИАНОВА Т.Н.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанные Грациановой две фарфоровые чашки были представлены на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ГЛЕБОВ Г.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. Во второй половине 1880-х годов числился в 3-м классе. Учился у И.В.Гусарева. Исполнил проект блюда в русском стиле, по краю которого на темно-синем фоне — кайма серой плетенки, в центре — серая плетенка в круге. По проекту была изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

ГРИНЕВЕЦКАЯ

Рисовальщик.

Ученица Строгановского училища 1910-х годов. Исполнила эскиз юбилейного кубка (фарфор ?) с надписью «100 лет Строгановскому училищу».

ГУСАРЕВ А.Г.

Художник-керамист. Фабрикант. Потомственный почетный гражданин.

Работал (?) и учился (?) в керамической мастерской Строгановского училища у М.В.Васильева. Впоследствии в селе Черкизово, под Москвой, основал небольшой керамический завод, выпускавший облицовочный кирпич, майоликовые изразцы в «национальном вкусе», терракоту в виде архитектурных деталей, терракотовую скульптуру и различные изделия из фаянса. Завод Гусарева изготовил облицовочный кирпич для оформления здания бывшей Лоскутной гостиницы и для узорной кладки фасада дома А.В.Лопатиной (Б. Никитская ул., 54. Построен в 1876 году архитектором А.С.Каминским). Предприятие Гусарева было экспонентом Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве (1882). На ней была представлена терраса с обожженной керамической решеткой и многочисленные фигуры из терракоты. Посетившему выставку императору Александру III Гусарев преподнес картину, написанную огнеупорной краской на фаянсовых пластах, и аллегорическую фигуру из терракоты «Россия». Возможно, именно эта скульптура до 1905 года стояла в Петровском парке в Москве (эскиз скульптуры выполнил художник В.Кафка, а модель — скульптор В.С.Бровский). По итогам выставки 1882 года Гусарев получил право изображать на своей продукции государственный герб.

ГУСАРЕВ Иван Вениаминович

Педагог.

Выпускник и преподаватель Строгановского училища. Вел курс рисования итальянского орнамента (до 1892). Преподавал в 3-м классе. Ученики Гусарева исполняли проекты керамических блюд, братин, мисок, декорированных разнообразными орнаментальными мотивами. Экспонент Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 года в Москве, на которой продемонстрировал свои рисунки выставочных витрин (награжден серебряной медалью).

ДАНЬКО (ДАНЬКО-ОЛЕКСЕЕНКО) Наталия Яковлевна (1892, Тифлис — 18.03.1942, Ирбит Свердловской области)

Скульптор.

Училась в Строгановском училище (1900—1902), в

городской художественной школе-студии Я. Янсена в Вильно (1906—1908), брала частные уроки у скульпторов М.Диллон и А.В.Шервуда (1908). До 1914 года принимала участие в скульптурных работах мастерской В.В.Кузнецова для построек Санкт-Петербурга и Москвы. В 1911 году в качестве помощницы В.В.Кузнецова ездила в Италию, где выполнила ряд скульптурных работ для павильона России на Международной выставке в Турине. С 1914 года — сотрудница Императорского фарфорового завода. В 1919 году назначена заведующей скульптурной мастерской Государственного фарфорового завода (быв. Императорский). Участница выставок (с 1919). Работала в области агитационного искусства. Исполнила бюст Н.И.Новикова и рельеф «Декабристы». В своих произведениях Данько сумела добиться пластической и образной выразительности, близкой фарфору как материалу и мелкой пластике как особому жанру декоративной скульптуры. Каждая фигурка, выполненная мастером в отдельности, — интересный характер, персонаж эпохи: «Матрос с цветком» (1919), «Партизан в походе» (1919), «Милиционерка» (1920), «Матрос со знаменем» (1921) и др. Данько — одна из первых советских скульпторов, использовавших фарфор в архитектуре. Под ее руководством и при ее участии выполнены барельефы для станции «Площадь Свердлова» (1936—1937) Московского метрополитена и для фасада Химкинского речного вокзала (1937). Ее произведения экспонировались на зарубежных выставках в Милане (1920), Хельсинки, Берлине (обе — 1922), Париже (1925, получила большую золотую медаль), Мюнхене-Милане (1927, получила диплом и золотую медаль) и др. Выставки работ скульптора состоялись в Ленинграде (1929, 1946). Произведения Данько-Олексеенко есть в ГТГ, ГРМ, Музее ЛФЗ, Музее керамики «Усадьба Кусково XVIII в.», Киевском музее русского искусства, Пермской художественной галерее и др. Портреты мастера исполнили Е.Я.Данько и В.М.Кустодиев.

ДЕРКАЧ М.

Художник-керамист.

Выпускник Строгановского училища 1900-х годов. Участник артели художников-керамистов «Мурава». Член РСДРП. Активный участник революционных событий 1905 года.

ДМИТРИЕВ М.И.

Художник-фарфорист.

Ученик Строгановского училища. Посещал занятия в фарфоровой мастерской. Учился у Н.П.Гаттенбергер. Расписанная Дмитриевым фарфоровая чашка экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ЕГОРОВ Владимир Евгеньевич (07.03.1878, с. Покровское Орловской губ. — 08.10.1960, Москва)

Художник-оформитель. Художник театра и кино. Народный художник РСФСР (с 1944).

Поступил в Строгановское училище в 1890 году. Учился у С.В.Иванова, К.А.Коровина, С.В.Ноаковского, Ф.О.Шехтеля. В 1900 году получил звание ученого рисовальщика и золотую медаль. За проект иконостаса до-

машней церкви при приюте в Рыбинске был премирован поездкой во Францию. В 1901 году вместе с Ф.О.Шехтелем расписывал русский павильон на Всемирной выставке в Глазго. По возвращении в Россию работал как художник-декоратор. По заказу артели художников-гончаров «Мурава» исполнил эскиз майоликового панно на фасаде аптеки Рутковского и Поль, на Тверской ул., в Москве. Участник выставок (с 1903). В 1906—1911 годах — художник МХАТа. Работал с К.С.Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. Оформил спектакли: «Жизнь человека» (1907), «Драма жизни» (1907), «Синяя птица» (1908) и др. В качестве помощника основного художника МХАТа В.А.Симова участвовал в гастрольной поездке театра по странам западной Европы. Покинув МХАТ, Егоров интенсивно работал в Частной опере Зимина, оформил спектакли: «Саломея», «Сестра Беатрисе», «Садко» (1913—1914), «Орленок» и др. Преподавал в Строгановском училище, где заведовал декоративно-театральной мастерской (1909—1918). Егоров — один из основоположников русского и советского кинодекорационного искусства. Оформлял исторические, историко-революционные, биографические фильмы. Работал на киностудии «Союзмультфильм», студии «Всероссийское фотокинообъединение», «Межрабпомфильм», Алма-Атинской студии «Джамбул» и на студии «Мосфильм». Работал над кинофильмами: «Чины и люди» (1929), «Мертвый дом» (1932), «Конвейер смерти» (1933), «Призрак бродит по Европе» (1923), «Ледяной дом» (1928), «Дети сатаны» (1918), «Красные партизаны» (1924), «Степан Разин» (1939), «Суворов» (1941), «Адмирал Нахимов» (1947). Кроме того, оформлял спектакли в Малом театре, Центральном Детском театре и т.д. В 1940 году выполнил эскиз керамического панно «Александр Невский» для Дворца Советов (панно исполнено в материале на Гжельском керамическом заводе под руководством А.Б.Сааттыкова). Преподавал в МВХПУ (быв. Строгановское) (1945—1959). С 1952 года — профессор. Лауреат Государственной премии (1946). Похоронен на Ваганьковском кладбище.

ЕГОРОВ Михаил Валентинович (псев. Миха Е.)

Художник-керамист. Педагог. Член ОПГИ (с 1911).

Ученик Строгановского училища. Участник артели художников-гончаров «Мурава». Его работы экспонировались на 13-й выставке МТХ (1906). Член Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (с 1918). Работал в подотделе художественной промышленности при отделе ИЗО Наркомпроса. До Октябрьской революции 1917 года преподавал рисование в средних школах Москвы. Потом работал на керамическом факультете ВХУТЕМАСа (1920—1923), где вел курс «Искусство глазури». Участник 1-й Всероссийской конференции по художественной промышленности (1919, Москва).

ЕЛЕНЕВСКАЯ А.Н.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер.

Расписанная ею фарфоровая чашка экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ЖМУРОВЕЦ

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища начала XX века. Автор эскиза керамического блюда, декорированного стилизованным растительным орнаментом.

ЗАБАЛУЕВ Федор

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Исполнил проекты братин в русском стиле. У первой (с прототипа 1467 года) — по серому фону расположен крупный растительный орнамент. У второй (с прототипа XV в.) — на всей поверхности — заключенный в медальоны растительный орнамент. Имеется надпись «Братина». По проектам была изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

ЗАБОТИН

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Исполнил проект кувшина в бухарском стиле, с тонким белым растительным орнаментом. По проекту изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

ЗАКХЕЕВА Клавдия Михайловна (14.11.1881 — ?)

Художник-керамист.

Выпускница Строгановского училища 1910-х годов. Посещала занятия в керамической мастерской. Училась у Н.А.Андреева. Ей принадлежат: работа «Боярыня» (1-й вариант экспонировался на Международной строительно-художественной выставке в Санкт-Петербурге, 1908), а также «Керамический фонтан с аллегорической группой» (экспонировался на Всероссийской выставке в Киеве, 1913).

ЗАМОШКИН Александр Иванович (05.09.1899, Калезин Тверской губ. — 28.05.1977, Москва)

Искусствовед. Живописец.

Учился в Строгановском училище (1912—1918) и СГХМ (1918—1920) у П.И.Бромирского, А.В.Лентулова. Ученическая работа Замошкина «Боярыня» (фарфор) экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва). После Октябрьской революции оформлял первомайский и ноябрьский праздники в Москве (1918). Работал по тематике поэзии В.В.Маяковского. Член СХНИ (1919—1921), ОБМОХУ, ОМХ и ОСТА (1930—1932). Участник выставок (с 1918). Автор картин: «Натюрморт» (1919), «Портрет студентки ВХУТЕМАСа» (1919) и др. Исполнил эскизы костюмов к детскому утреннику «Елочные свечи» (1918—1919, часть — в ГТГ). Работал для «Окон РОСТА». Создал ряд скульптурных работ: «Иноходец. Калмык-торговец» (1922, фарфор) и др. Художественный руководитель советских павильонов на международных выставках в Париже (1937), Нью-Йорке (1939, присвоено звание почетного гражданина города) и Брюсселе (1958). Во вре-

мя ВОВ руководил эвакуацией в тыл художественных ценностей из музеев Москвы. Участвовал в организации Центрального музея В.И.Ленина. Директор ГТГ (1941—1951), ГМИИ (1954—1961). Председатель (1957—1964) и вице-президент Советского Комитета Международного совета музеев (1962—1971). Председатель Совета АХ СССР по художественным музеям (1962—1977). Заслуженный деятель искусств РСФСР (с 1947). Член-корреспондент АХ СССР (с 1947). Состоял в Ученых советах ГТГ, ГМИИ, АХ. Кандидат искусствоведения (с 1949).

ЗЕЛИГ И.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 (?) году числился в 3-м классе. Учился у С.Ф.Щеголева и И.В.Гусарева (?). Исполнил проект русского чугунка для крошева с крышкой, расписанного стилизованным растительным орнаментом. По проекту была изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

ЗИНОВЬЕВ Алексей Прокофьевич (19.02.1880, Москва — 1941, Смоленск)

Художник прикладного искусства.

Учился в Строгановском училище (1894—1903) и в Московском археологическом институте (с 1910 ?, вольнослушатель). Работал в московском отделении фирмы Фаберже. В 1903—1905 годах — один из руководителей художественных мастерских в селе Талашкино. Исполнил многочисленные произведения в русском стиле. По эскизам Зиновьева и при его участии были изготовлены мебель (стулья, кресла, шкафы, полочки и т.д.), рамки, изделия из керамики (панно «Святая Екатерина»), детские игрушки, вышивка. Вместе с С.В.Малютиным оформил «Русскую комнату» в селе Талашкино. Исполнил декорации к опере «Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» для Талашкинского народного театра. После 1917 года преподавал в Смоленских художественно-промышленных мастерских (1920—1921).

ИВАНОВ Василий

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В середине 1880-х годов числился в 3-м классе. Выполнил эскиз «Миска для плова. Мотив персидский» (на зеленом фоне расположены желтые цветы в медальоне).

ИЖИЦКАЯ Е.В.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П. Гаттенбергер. Расписанные Ижицкой две фарфоровые чашки экспонировались на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

КАПУСТИН Г.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1905 году числился в 5-м классе. Выполнил эскизы керамических изделий.

КАРДАШЕВ (КАРДАШОВ) Алексей Николаевич (08.05.1871, Москва — 18.03.1964, там же)

Скульптор. Заслуженный деятель искусств РСФСР (с 1959).

Занимался в Москве в студии В.И.Ачуева (1895—1896) и на вечерних курсах при Строгановском училище (1900—1903) у Я.П.Сергеева. Жил в Москве. Участник выставок (с 1908). До 1917 года выполнял скульптурные работы: «Портрет сына» (1911, гипс), «Рабочий» (1914, дерево), «Девушка» (1915, дерево) и др. С 1918 года работал как анималист. Создал произведения: «Лошадь» (1923—1930), «Горный козел» (1934), «Олени у водопоя» (1936, ГРМ), «Борзая» (1937, ГТГ), «Медвежата» (1944), «Филин» (1953) и др. Исполнял работы и в керамике: «Лосиха» (1936, фаянс), «Баран копетдагский» (1937, фаянс), «Играющие медведи» (1938, майолика), «Коровка» (1942, фаянс). Исполнял садово-парковую скульптуру. Участвовал в оформлении павильонов Азербайджанской ССР и Башкирской АССР на ВСХВ. Выставки произведений Кардашева состоялись в Москве (1956) и Риге (1957). Портрет скульптора исполнили Д.П.Шварц (1945, гипс) и А.И.Григорьев (1959, гипс).

КАШУТИНА Серафима

Художник-керамист.

Ученица Строгановского училища 1900-х годов. Посещала занятия в керамической и скульптурной мастерских. Училась у Н.А.Андреева (?). Исполнила вазу в форме цилиндра: майолика, красно-зеленая металлизированная полива (частное собрание).

КОВАЛЕНКО Е.И.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанные Коваленко две фарфоровые коробочки и две фарфоровые чашки были представлены на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

КОЗАКОВ

Художник прикладного искусства.

Ученик Строгановского училища конца 1890 — начала 1900-х годов. Его работа «Чайный сервиз в русском стиле» была выставлена на Всероссийский конкурс рисунков по художественной промышленности (1899) на соискание премии Товарищества М.С.Кузнецова.

КОЗЛОВ Михаил Николаевич

Художник по фарфору.

Выпускник Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам (?). Работал на фарфоровых заводах А.Г.Попова в селе Горбуново и Гарднера в селе Вербилки Московской губернии. Расписывал столовые и чайные сервизы, вазы, чашки, блюда и т.п.

КОЗЛОВ Николай Иванович (1869 — 1931)

Рисовальщик. Статский советник. Педагог. Член ОПГИ (с 1907).

Выпускник (1887/1888, учился у М.В.Васильева) и преподаватель (с 1888) Строгановского училища. В 1886

году исполнил проект «Русский кувшин XVI века» (керамика). Вел курс рисования. Позже был назначен учителем в подготовительный класс. Состоял в учебном комитете училища (1900). В качестве делегата от Строгановки участвовал в работе Всемирной выставки в Париже (1900), где был удостоен персональной медали за успехи своих учеников. В 1915—1916 учебном году награжден орденом Св. Владимира 4-й степени. После Октябрьской революции 1917 года работал в подотделе художественной промышленности при ИЗО Наркомпроса. Участник 1-й Всероссийской конференции по художественной промышленности (1919, Москва). Работы Козлова экспонировались на 11-й Государственной выставке (1919, Москва).

КОНДАКОВ И.

Художник-фарфорист.

Ученик Строгановского училища. В 1915 году числился в 5-м классе. Посещал занятия в фарфоровой мастерской. Учился у Н.П.Гаттенбергер. Исполнил проект чайного сервиза в стиле ампир.

КОНОНЕНКО Петр Максимович (1875, с. Искивцы Полатвской губ. — 22.09.1942, с. Малые Будыщечки Полтавской обл.)

Художник прикладного искусства. Живописец.

Выпускник Строгановского училища. Учился у М.В.Васильева и К.Т.Манкова. Работал в поселке Опошня Полтавской губернии (1913—1942). Писал иконы, портреты, пейзажи. В 1920—1942 годах работал в артели «Художественная керамика». Расписывал вазы, тарелки, блюда («Физкультурница», «Футболисты», «Красноармеец» и др.), кружки (с портретами советских государственных и партийных деятелей) и т.п. Преподавал в Показательном керамическом пункте в Опошне (1913—1914), местной средней школе (1919—1927) и керамической профтехшколе (1927—1942).

КОРЧАГИН А.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Исполнил два проекта блюд в русском стиле (керамика, с прототипов XVI в.). У первого блюда на голубом фоне — растительный орнамент, у второго, тоже на голубом фоне, — две полосы белого растительного орнамента. В центре блюда — стилизованное изображение цветка. По проектам была изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

КОСТРЮКОВА З.И.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанная Кострюковой фарфоровая чашка экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

КРУЛЕВ И.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился

ся в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Выполнил проект блюда в русском стиле с портретами царей Ивана и Петра Алексеевичей (исполнены в материале в гончарной мастерской училища. Хранится в ГИМ) и проект блюда «Мотив Самаркандский» (на черном фоне — стилизованный растительный орнамент с крупными белыми и желтыми цветами).

КРУПЕННИКОВА (ПРОКАШЕВА) Варвара Николаевна

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища (до 1914/1915 учебного года). Курс не окончила. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Впоследствии жила в Казани. Исполнила ряд натюрмортов.

КУЗНЕЦОВ

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Исполнил проект тарелки в русском стиле (с прототипа XVII в.), в центре которой расположен стилизованный цветок в орнаментальном обрамлении крылатых львов (?).

КУРЫШКИНА А.И.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанные Курышкиной две фарфоровые чашки были представлены на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ЛАНГЕ Борис Бернгардович (1888, Москва — 1969, там же)

Скульптор. Живописец. Художник-керамист. Педагог.

Ученик Строгановского училища (1905—1913). Экспонент Международной строительно-художественной выставки в Санкт-Петербурге (1908). Член Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (с 1918). Преподавал во ВХУТЕМАСе на керамическом факультете (1920—1923), где вел курс живописи, в МИПИДИ и МВХПУ (быв. Строгановское). Автор декоративных керамических панно: «Герб Москвы» и «Герб Киева» на здании Киевского вокзала в Москве. Исполнил роспись Белого зала ГМИИ. Автор живописных произведений: «Елизаветино в Покровском-Стрешневе» (1918), «Натюрморт с керамическим ковшем» (1919), «Река Истра в Бабкине» (1935), «У стен Нового Иерусалима» (1935), «Весна во Всехсвятском» (1936), «Автопортрет» (1940) и др.

ЛАНГЕ Борис Николаевич (1879 — ?)

Художник прикладного искусства.

Выпускник Строгановского училища 1900-х годов. Работал художником в Кустарном музее Московского губернского земства, где вместе с Н.Д.Бартрамом изготавливал игрушки. До Октябрьской революции работы Ланге экспонировались на Международной строительно-ху-

дожественной выставке в Санкт-Петербурге (1908). Впоследствии работал художником в художественно-промышленном отделе ЦНОПС. Курировал работу народных промыслов, связанных с изготовлением игрушек, и работу Гжельской артели. Автор ряда образцов фарфоровых изделий для гжельской артели. Работы Ланге экспонировались на Международной выставке в Монца-Милане (1927). Преподавал в МИПИДИ, МХУ им. М.И.Калинина и МВХПУ (быв. Строгановское).

ЛАПИНА Евгения

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища 1900-х годов. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер.

ЛОМСКОЙ (?)

Художник-керамист.

Ученик Строгановского училища. Исполнил эскиз «Птица Сири» (керамика).

ЛЬВОВ М.Я.

Художник-керамист.

Выпускник Строгановского училища (?). Член артели художников-гончаров «Мурава». После Октябрьской революции 1917 года работал в керамической мастерской, организованной обществом «Всекохудожник» в деревне Речицы Гжельской волости Бронницкого уезда Московской губернии. Исполнил ряд произведений из керамики (пепельница «Раковина с ящерицей» и др.) и стекла (сувенирный стаканчик «Колосья» и др.). Львов нашел способ тонировать терракоту не посредством холодной окраски, а через обжиг в горне, что придает тонировке особую прочность.

МАМОНТОВ Андрей Саввич (18.05.1869, Москва — 07.07.1891, Абрамцево)

Художник. Сын известного русского промышленника и мецената Саввы Ивановича Мамонтова.

Учился в МУЖВЗ (1885—1890) и Строгановском училище (?). Участвовал в театральных постановках Абрамцевского кружка. Под влиянием В.М.Васнецова и Е.Д.Поленовой увлекся работой столярной мастерской, где создал несколько оригинальных проектов мебели. Стоял у истоков создания абрамцевской гончарной мастерской, в которой вместе с М.А.Врубелем работал над созданием изразцов. Под руководством А.В.Прахова участвовал в росписи Владимирского собора в Киеве (1890—1891). Работал вместе с В.М.Васнецовым. Похоронен в Абрамцево, у церкви Спаса Нерукотворного. По оставленным Мамонтовым эскизам в 1896 году в Абрамцевской церкви были исполнены орнаментальные росписи.

МАНКОВ Константин Тихонович

Мастер-керамист. Акварелист.

Выпускник 2-й рисовальной школы (1859). Работал на фарфоровом заводе Гарднера. Расписанные Манковым фарфоровые десертные тарелки экспонировались на Всероссийской мануфактурной выставке в Санкт-Петербурге (1861). С 1886 года преподавал в Строгановском учи-

лище. Совместно с М.В.Васильевым вел курс живописи акварелью.

МАРТЫНОВА Е.А.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанная Мартыновой фарфоровая чашка была представлена на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

МИЛЕВСКАЯ

Художник-керамист.

Ученица Строгановского училища. В 1912 году числилась в 3-м классе. Училась у Н.А.Андреева (?). Посещала занятия в керамической и скульптурной мастерских.

МИРЗОЯНЦ

Художник-керамист.

Ученик Строгановского училища 1900-х годов. Учился в керамической мастерской у Н.А.Андреева (?). Исполнил работу «Думный дяк» (1913, фаянс).

МИТРОХИН Дмитрий Исидорович (15.05.1883, Ейск — 07.11.1973, Москва)

График.

Учился в Ейском реальном училище (окончил в 1902), МУЖВЗ (с 1902) у А.М.Васнецова и А.С.Степанова и в Строгановском училище (с 1904) у С.И.Ягужинского и С.В.Ноаковского. В том же году стал членом артели художников-гончаров «Мурава». Работал вместе с С.Т.Коненковым, С.В.Малютиным и др. Знакомство с В.Д.Замираило окончательно убедило Митрохина работать в области графики. В 1905 году работал в Париже, где познакомился с С.П.Яремичем, Е.С.Кругликовой и Э.Виттигом. Испытал влияние ар нуво и японской гравюры. Участвовал в выставках СРХ (1908, 1910, Санкт-Петербург), «Мир искусства» (1910, член объединения с 1916) и др. В 1908 году переехал в Санкт-Петербург, где познакомился с Е.Е.Лансере, при содействии которого начал работать в области книжной иллюстрации. Сотрудничал с издательствами: «Голике и Вильборг», «Просвещение», «Печатник», «М. и С.Сабашниковы», «Аполлон». В 1912—1913 годах оформлял серии детских книг для издательства Кнебеля. Работал вместе с А.Я.Билибиным, Г.И.Нарбутом и др. В этой серии Митрохин оформил книги: «Баржа» Р.Густафсона, «Басни» И.И.Хемницера, «Жизнь Альмансора», «Корабль-призрак» и «Маленький Мук» В.Гауфа, «Кубок» и «Ролан-оруженосец» В.А.Жуковского, «Спор» М.Ю.Лермонтова. Потом работал иллюстратором в журналах «Аполлон», «Сатирикон», «Весы». С 1916 года — сотрудник Русского музея, где с 1919 по 1923 год был хранителем отдела рисунков и гравюр. После Октябрьской революции 1917 года работал для издательства: «Земля и фабрика», «Красный балтиец», «Красная Новь», «Academia», «Молодая гвардия», Гослитиздат, Детгиз и др. В середине 1920-х годов Митрохин заинтересовался возможностями печатных графических техник. Он освоил гравюру на дереве, литографию и гравюру на металле (резцом и сухой иглой), в чем добился впечатляющих результатов и стал крупным и своеобразным мас-

тером станковой гравюры. В своих работах изображал тихие уголки Ленинграда: «Мост» (1927), «На Малой Невке» (1939) и т.д. С 1932 по 1937 год — председатель бюро графической секции АОССХ. С начала ВОВ жил в Ленинграде, но по решению Ленсовета в конце 1942 года был эвакуирован в Алма-Ату. С 1944 года Митрохин жил в Москве. Из-за болезни ему пришлось расстаться со станковой гравюрой, а позже — и с книжной графикой. В последний период своей жизни увлекся карандашным рисунком, слегка подсвеченным акварелью. Преподавал в Высшем институте фотографии и фототехники в Петрограде (1919—1921) и на графическом факультете АХ (1924—1931). Был женат на Алисе Яковлевне Брускетти (с 1910) и на Лидии Андреевне Чага (с 1948).

МОНАХОВ (МАНАХОВ) Георгий Васильевич (1864—1939)

Гжельский мастер-керамист.

Вместе с М.В.Васильевым работал в керамической мастерской Строгановского училища (с 1882). В 1905 году открыл секрет кристаллической глазури. До этого, в 1890-х годах, в керамической мастерской училища под руководством Монахова был открыт секрет глазури с металлическим отблеском. После Октябрьской революции 1917 года работал в обществе «Всекохудожник», инициатором создания которой в 1932 году в деревне Речицы Гжельской волости Московской губернии, был сам мастер. Организованная при поддержке МТХ, артель впоследствии была переименована в «Гжельский керамический завод».

МОСКАЛЕВ С.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева.

Исполнил проект сосуда «Латка в русском стиле XVI века». На темно-коричневом фоне расположена полоса растительного зеленого орнамента. По проекту изготовлена керамика (?) в гончарной мастерской училища.

НАХОДКИНА Елена А.

Художник прикладного искусства.

Ученица Строгановского училища 1900-х годов. Исполняла эскизы печных изразцов декорированных растительным орнаментом. После Октябрьской революции 1917 года вступила в Союз деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (1919). Участник выставок Союза.

НИКИТИН Николай (1815 — ?)

Художник-фарфорист. Брат А.Никитина.

Ученик Школы рисования в отношении к искусствам и ремеслам (1825—1831/32). Работал на фаянсовом заводе Ауэрбаха.

ОРЛОВ Константин Васильевич (? — 1951)

Надворный советник.

Преподаватель Строгановского училища, состоявший на государственной службе. Заведующий керамической мастерской при училище (до 1913). С 1913 года работал

в филиальном отделении училища — Показательной художественно-ремесленной мастерской золото-серебряного дела, существовавшей в селе Красном. После Октябрьской революции 1917 года стал руководителем (?) деревообрабатывающей мастерской в Абрамцево. В 1919 году назначен помощником заведующего подотделом ИЗО Наркомпроса И.В.Аверинцева. Автор зимних пейзажей и видов церквей (в основном картины были исполнены после 1930). Участник 1-й Выставки работ художников-педагогов Москвы (1937), Выставки декоративно-искусства МССХ (Москва, 1946).

ОРЛОВА М.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища 1910-х годов. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер.

ОСТРОВ Валентин Петрович

Художник-керамист.

Выпускник Строгановского училища 1900-х годов. Ученические работы Острова экспонировались на Международной строительно-художественной выставке в Санкт-Петербурге (1908). Работал преподавателем в Москве. Член ОПГИ (с 1910). Член Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (с 1918). Был одним из руководителей 1-х Московских вечерних курсов (1919). Участник выставок общества художников «Московский салон» (1917, 1918, обе — в Москве), МТХ (1918, Москва) и др.

ПАШКОВ Николай Павлович (03.04.1880, Москва — ?)

Художник. Иконописец. Педагог. Член ОПГИ (с 1907). Брат Г.П. и П.П.Пашковых.

Ученик Строгановского училища (1892—1900). Учился по классу композиции у С.У.Соловьева. Автор эскизов изразцов, украшающих магазин «Книжная лавка архитектора» (рядом с МАРХИ). Изразцы были исполнены в гончарной мастерской училища в 1898 году. Директор иконописной палаты Донского монастыря в Москве. По эскизам Пашкова в мамонтовской гончарной мастерской были выполнены майоликовые иконы: «Спаситель», «Св. царица Александра», «Св. Великомученица Екатерина», «Св. Павел Обнорский», «Св. Иосиф Белгородский», «Св. Чудотворец Серафим Саровский» (экспонировались на выставке художественной индустрии в Санкт-Петербурге, 1915). В 1913 году работал над живописным убранством Пещерного храма Федоровского собора в Царском Селе. Делегат Всероссийского съезда художников (декабрь 1911 — январь 1912, Санкт-Петербург). После Октябрьской революции 1917 года участвовал в оформлении агитпоездов «Красный казак», «Октябрьская революция», «Советский Кавказ». Был членом Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности (1918). Участник выставок Союза (1919).

ПЕРАВИЧ Н.Н.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия

в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанная Перавич фарфоровая чашка экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ПИСАРЕВА А.Н.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанные Писаревой четыре фарфоровые чашки и скульптура «Китайка» (фарфор) были представлены на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ПЛЮШАР Евгений (Эжен) Александрович (1809, Санкт-Петербург — после 1880)

Художник-портретист. Сын Александра Плюшара, основателя в первой половине XIX века известной в Санкт-Петербурге типографии. Брат Адольфа Плюшара — типографа-издателя.

Учился в Мюнхенской Академии художеств (1828—1832). Много путешествовал по Европе. Побывал в Италии и Франции. Участвовал в выставках, проходивших в залах АХ (1833, 1836, 1839). За портрет композитора Кароля Липинского удостоен звания академика портретной живописи (1838). В 1840—1842 году жил в Москве, где помимо написания портретов занимался преподавательской деятельностью. В течение двух лет, проведенных художником в Москве, был учителем рисования в Московском дворянском институте и Школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам (1840—1843), где вел курс росписи по фарфору. В Москве Плюшар познакомился с П.А.Тропининым. В 1843 году художник возвратился в Санкт-Петербург, чтобы принять участие в росписях Исаакиевского собора. Ему было поручено написать ветхозаветные сюжеты: «Моисей на Ниле», «Моисей и Аарон перед фараоном», «Исаак благославляет детей», «Видение Иаковым лестницы». В 1850-х годах открыл в Петербурге небольшое фотоателье. В начале 1860-х годов художник уехал в Германию. Жил в Дрездене. Кисти Плюшара принадлежат около 70 живописных произведений, среди которых особо выделяются портреты: О.С.Павлищевой (1832), актрисы Веры Васильевны Самойловой, московского купца Даниила Ивановича Борисова (1837, ГТГ), М.А.Олсуфьевой (ГТГ), директора Московского художественного класса М.Ф.Орлова (ГИМ), московского генерал-губернатора Д.В.Голицына, Ф.В.Буларина (1844), художника К.П.Брюллова и др., а также картины на мифологические сюжеты: «Спасение Моисея из воды» (1848) и «Жертвоприношение Авраамом Исаака».

ПОЛЯКОВ В.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Учился у М.В.Васильева. Исполнил проект «Русский кувшин XVI века», вся поверхность которого расписана стилизованным растительным орнаментом, обрамляющим терракотовые рельефные украшения в виде цветов.

ПРОХОРОВ Алексей

Художник-керамист. Педагог.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Исполнил проект кувшина в русском стиле XVI века. После окончания училища преподавал рисование и чистописание.

РАБОТИН В.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Учился у М.В.Васильева. Выполнил проект «Бухарский кувшин» (керамика).

РОЩИН Николай Евлампиевич (?)

Педагог. Рисовальщик. Член ОПГИ (1907—10).

Выпускник Строгановского училища 1890-х годов. Учился у М.В.Васильева. Выполнил серию эскизов печных угловых изразцов. После окончания училища работал преподавателем в Оренбурге.

САБАНЕЕВА Мария Аркадьевна

Художник-керамист.

Ученица Строгановского училища (1897—1902/05). Занималась у Н.А.Андреева. Посещала занятия в керамической мастерской. Работа Сабанеевой «Русская девушка» (керамика) экспонировалась на Международной строительно-художественной выставке в Санкт-Петербурге (1908).

САХАРОВ Александр Дмитриевич (02.02.1884, Москва — 20.10.1915, Берестечко Вольнской губ.)

Художник прикладного искусства. Педагог.

Выпускник Строгановского училища (1907). Окончил курс, получив звание художника по прикладному искусству. Член артели художников-гончаров «Мурава». Неоднократный участник Всероссийского конкурса рисунков для художественной промышленности. Работал художником-декоратором в Частной опере Зимина, где оформил спектакли «Кармен», «Пиковая дама», и в Художественном театре. Представлял свои работы на 13-й выставке МТХ. В 1913 году получил предложение от С.П.Дягилева поехать в Париж для участия в постановке оперы «Хованщина». С 1907 по 1914 год преподавал в Высшем городском училище им. Н.В. Гоголя в Москве. В 1914 году был призван в армию. Прошел курс обучения в Киевской школе офицеров. После выпуска направлен на Юго-западный фронт. 28 сентября 1915 года был тяжело ранен и попал в плен, где позже скончался.

СЕМЕНОВА Н.А. (М.А.)

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Выполненная Семеновой скульптура «Якут» (фарфор) экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

СЕМЕНОВА Н.К.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия

в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанная Семеновой фарфоровая чашка была представлена на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

СМИРНОВ П.Г.

Педагог. Художник-керамист.

Заведующий филиальным отделением Строгановского училища в деревне Речицы Бронницкого уезда Московской губернии. Работал по найму. Участвовал в организации при отделении керамических мастерских.

СОКОЛОВСКИЙ Виталий

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Учился у М.В.Васильева. Исполнил проект «Русский кувшин XVII века» с ручкой в виде стилизованной ветки и носиком в виде головы птицы. Коричневый фон кувшина расписан растительным орнаментом и стилизованными изображениями перьев павлина. Проект был выполнен в материале в гончарной мастерской училища.

ТЕРПИЛОВСКАЯ Татьяна Митрофановна

Живописец. Художник-керамист.

Выпускница ЦУТРа. Училась по классу майолики. В конце XIX — начале XX века — преподаватель Строгановского училища, член учебного комитета (1900). По рисунку Терпиловской были изготовлены два майоликовых медальона с изображением Христа и Богородицы для памятника, установленного на могиле бывшего директора Строгановского училища Ф.Ф.Львова, похороненного на кладбище Донского монастыря. После Октябрьской революции 1917 года жила в Ленинграде. Участвовала в выставках ПОХ (1918) и общества художников-индивидуалистов (1928).

ТИМОФЕЕВ П.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища. В 1886 году числился в 4-м классе. Занимался у М.В.Васильева. Исполнил проекты кувшинов в ташкентском и самаркандском стилях, по которым была изготовлена керамика в гончарной мастерской училища.

ТИХОНОВ Константин Георгиевич (1885 или 1891 — 02.05.1956)

Художник-керамист.

Выпускник Строгановского училища. Вместе с Ф.Ф.Федоровским исполнил по заказу Великой Княгини Елизаветы Федоровны проект походной церкви. Преподавал рисунок в Минской гимназии и работал в местном художественном театре (1909—1933). В 1934 году вернулся на родину, в с. Вербилки, где преподавал рисунок в местной школе и исполнял эскизы росписей по фарфору. В 1941 году приглашен руководителем художественной лаборатории Дмитровского завода (быв. Гарднеровский в Вербилках). Под руководством Тихонова завод выпускала изделия с мотивами древнерусского орнамента, выполненные в подглазурной технике росписи кобальтом с по-

следующей разделкой золотом. Работы художника экспонировались на Республиканской выставке народного прикладного искусства и художественной промышленности в Москве (1952).

ТРОФИМОВ Константин Павлович

Мастер-керамист. Уроженец Тюмени.

Учился в Строгановском училище (1901—1911) в натурном классе у С.В.Иванова и в керамической мастерской у Н.А.Андреева. Позже преподавал в училище (до 1918). Вел курс рисунка в бесплатных воскресных классах. Как керамист работал преимущественно в мелкой пластике. Известно его произведение «Маркиза» (керамика), а также часы с фаянсовой женской фигурой в костюме XVIII века.

ФИЛИППОВ Алексей Васильевич (11.02.1882, Москва — 30.04.1956, там же)

Художник-керамист. Профессор. Коллекционер. Педагог. Член ОПГИ (с 1907, член правления — с 1911). Секретарь Московского общества по исследованию памятников древности. Член Союза деятелей прикладного искусства и художественной промышленности. Председатель отдела керамики при Союзе (с 1918). Действительный член ГАХН и Государственной Академии искусствознания. Член комиссии по изучению прикладного искусства при РАХН. Член-корреспондент Академии архитектуры СССР (с 1941). Член Художественного совета при Главном управлении фарфоро-фаянсовой промышленности (с 1937). Постоянный член Ученых советов: НИИХП, НИИ Строительной техники, сектора интерьера и художественной промышленности Института архитектуры жилищ, сектора трудовых резервов при Министерстве культуры СССР. Член Союза советских архитекторов.

Ученик Строгановского училища (1893—1903) и вольнослушатель Московского археологического института. Как его студент принял участие в Московском археологическом съезде в честь 300-летия царствования Дома Романовых (1913). В течение двух лет работал на Тверской фаянсовой фабрике, где ввел новый способ обработки изделий цветными ангобами с резерваем, широко применявшийся более 20 лет. В 1904 году по инициативе и под председательством Филиппова в Москве была организована артель художников-керамистов «Мурава», просуществовавшая до 1917 года. Артель исполнила ряд крупных монументальных работ по облицовке зданий в Москве, Санкт-Петербурге, Владивостоке, Воронеже. В 1909 году Филиппов предпринял поездку в Турцию и Грецию для изучения художественной керамики. В 1912 году начал обследование и обмеры керамических наличников на памятниках архитектуры в различных городах России. Как член артели художников-керамистов «Мурава» участвовал в реставрации Крутицкого терема в Москве (1912—1913). В 1916 году руководил работами по раскрытию древних изразцов в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре. С конца 1917 года Филиппов был заведующим керамического завода «Абрамцево», выполнившего под его руководством глазурованную черепицу для восстановления Беклемишев-

ской (1919) и Сенатской башен Московского Кремля. Был заместителем директора и заведующим художественным бюро Государственного экспериментального института силикатов (1927). Руководил работой по архитектурной керамике при строительстве Дворца Советов. Был организатором и в течение четырех лет руководителем отделов «Стройматериалы» и «Экспозиционно-конструкторский» на ВСХВ. С 1926 по 1929 год руководил работой научного коллектива ГАХН, разрабатывавшего правила стандартизации бытовых фарфоро-фаянсовых изделий. Инициатор создания и научный руководитель (с 1934) лаборатории керамики при Академии архитектуры СССР. Разработанные лабораторией новые виды керамики — архитектурная терракота, лицевой кирпич и майолика, а также технология их изготовления и крепления — широко применялись при строительных работах в Москве (при реконструкции ул. Горького, на ВСХВ, в зданиях на Б. Калужской ул.) и в Киеве. В годы ВОВ работал в Наркомате угольной промышленности. Разработал технологию производства новых строительных материалов — шаакокерамики и углекерамики. Активно занимался педагогической деятельностью. Вел курс рисунка в женской гимназии Е.Н.Головачевой (с 1907?), а также в различных начальных учебных заведениях Москвы. После Октябрьской революции 1917 года преподавал во ВХУТЕМАСе (1920—1923, где организовал керамический факультет, на котором преподавал историю и теорию керамики), ВХУТЕИНе (1927—1929) и МИПИДИ (1939—1946, где руководил кафедрой художественной керамики). В 1920 году во ВХУТЕМАСе, на базе музея бывшего Строгановского училища, основал кабинет по истории и теории керамики, насчитывавший 161 экспонат. Участник 11-й Государственной выставки отдела ИЗО Наркомпроса (1919, Москва). Делегат 1-го Всероссийского съезда по глиняной промышленности, на котором возглавил Историко-художественный отдел; Конференции фабрично-заводских художников (1920, Москва); 3-го съезда промышленности строительных материалов (1925, Москва); научно-технического совещания по жилищно-гражданскому строительству, строительным материалам и проектно-исследовательским работам (1951, Москва). 28 апреля 1952 в Центральном Доме архитектора состоялось торжественное заседание членов Академии архитектуры СССР, посвященное 70-летию со дня рождения и 50-летию научной, художественной и педагогической деятельности Филиппова. Награжден медалями «За доблестный труд» и «800 лет Москвы».

ФЛЕРОВА Т.А. (Г.А.)

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Выполненная Флеровой пепельница «Сидящий Сайон», (фарфор) экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ХАРИТОНОВ

Художник-керамист.

Ученик Строгановского училища. В 1909 году числил-

ся в 4-м или 5-м классе. Посещал занятия в керамической мастерской (?).

ХРОНОПУЛО А.С.

Художник-фарфорист.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Училась у Н.П.Гаттенбергер. Расписанная Хронопуро фарфоровая чашка была представлена на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва).

ЧИЧАГОВА Галина Дмитриевна (?)

Живописец. График.

Ученица Строгановского училища. Посещала занятия в фарфоровой мастерской. Расписанная ею фарфоровая чашка экспонировалась на Декоративно-индустриальной выставке (1916, Москва). После Октябрьской революции 1917 года работала как живописец и график. Представляла свои произведения на 1-й дискуссионной выставке АРИ (1924, Москва), 2-й выставке графики (1927, Москва), а также на зарубежных выставках в Лейпциге (1927), Кельне (1928) и Париже (1931).

ЧОКОЛОВ Сергей Семенович (1892, Москва — 1977)

Художник прикладного искусства. Живописец. Сын инженера-путейца Чоколова Семена Петровича.

Интерес Сергея Семеновича к искусству сформировался под влиянием матери, состоявшей в близком родстве с поэтом Д.В.Веневитиновым и писателем И.С.Тургеневым. В доме Чоколовых частыми гостями были художники В.А.Серов, К.А.Коровин, М.А.Врубель, В.Д.Поленов. Крестным отцом Чоколова был известный меценат и художественный деятель С.И.Мамонтов.

Образование Чоколов получил на юридическом факультете Московского университета и в Строгановском училище, которое окончил в 1912 году (по другим данным в 1914). Много путешествовал по странам Западной и Восточной Европы. В 1918 году обосновался в Кишиневе. С этим городом связана вся творческая жизнь художника. До конца Второй мировой войны художник занимался в основном станковой живописью и только во второй половине 1940-х годов окончательно сосредоточился на декоративно-прикладном искусстве. Он становится членом секции декоративно-прикладного искусства, организованной при Союзе художников Молдавской ССР. Совершает несколько поездок по республике, в которых зарисовывает образцы национальной архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В 1951 году вместе с другими художниками Чоколов выполняет заказ для ВДНХ — серию тематических ковров, посвященных сельскому хозяйству. При его участии в Молдавской ССР организуются Государственные ковровые мастерские, призванные возродить традиции ковроткачества в республике. В начале 1950-х годов Чоколов начинает заниматься керамикой, со временем ставшей главным направлением его деятельности. В 1952 году он получает большой заказ на керамические сосуды для павильонов Молдавской ССР, Дальнего Востока и шеко-

водства на ВДНХ. Будучи глубоко авторской, керамика Чоколова, тем не менее, несет на себе влияние традиций народного молдавского гончарства и русского стиля, в интерпретации абрамцевского кружка. В конце 1950-х годов становится художественным руководителем созданного в Унгенах, на месте старинного гончарного промысла, керамического завода. До конца жизни Чоколов работал в керамике, создав большое количество оригинальных, высокохудожественных произведений. Его работы экспонировались на Республиканской выставке, посвященной 30-й годовщине Великого Октября (1947, Кишинев), 8-й и 9-й Республиканских выставках (1953 и 1954 — обе в Кишиневе), Выставке декоративных искусств (1955, Москва), Передвижной выставке произведений советских художников (1956, Казань), выставке, приуроченной к открытию 2-го съезда художников Молдавии (1956, Кишинев) и др. Наиболее крупным собранием произведений художника располагает Государственный художественный музей Республики Молдова.

ШАПОЧКИН А.Н.

Художник прикладного искусства.

Ученик Строгановского училища конца 1900-х — начала 1910-х годов. Вероятно, посещал занятия в скульптурной мастерской у Н.А.Андреева или в керамической мастерской у К.В. Орлова. Автор скульптуры «Русский витязь» (1907, тонированный гипс). После Октябрьской революции 1917 года работал на художественных промыслах.

ШВЫРКОВ Петр Иванович (1868 — 24.11.1916, Москва)

Рисовальщик. Педагог. Член ОПГИ (с декабря 1906). Почетный член ОПГИ (с 1915).

Выпускник Строгановского училища (1887). Занимался у М.В.Васильева. Во время обучения исполнил проект блюда с портретом Василия Шуйского (1886). Блюдо было выполнено в материале (майолика, цветные глазури) в гончарной мастерской училища, а в 1906 году в составе коллекции А.П.Бахрушина поступило в ГИМ. По окончании училища Швырков работал в Таганрогской гимназии. Участник Летних собраний учителей рисования (с 1891). Делегат 2-го и 3-го съездов деятелей по техническому и профессиональному образованию. В 1894 году перешел на службу в Москву, где 20 лет преподавал курс рисования и чистописания в реальном училище при церкви Св. Михаила. В 1900 году командирован в Париж на Всемирную художественно-промышленную выставку. По возвращении в Россию представил в Московский учебный округ доклад «Рисование во Франции и Америке». Участник совещаний, организованных Н.П. Боголеповым при управлении Московского учебного округа по реформе средней школы. Был избран делегатом на Международный конгресс по обучению рисованию (1912, Дрезден). Принимал активное участие в разработке новых систем обучения рисованию. После его смерти правление ОПГИ предполагало учредить в одном из учебных заведений Москвы стипендию имени Швыркова.

ШЕЛЯКИН Дмитрий (1828 — ?)

Художник по фарфору.

Выпускник 2-й рисовальной школы (1846). Работал на фарфоровом заводе Гарднера.

ШИШКИН Федор

Скульптор. Художник-керамист.

Ученик Строгановского училища. В 1912 году числился в 4-м классе. Занимался в керамической, скульптурной и фарфоровой (?) мастерских. Учился у Н.А.Андреева. Выполнил ряд эскизов росписи по фарфору.

ШИШМОНИН (ШАШМОНИН) М.

Художник.

Ученик Строгановского училища. Посещал занятия в керамической мастерской (?). Выполнил эскиз сервиза в греческом стиле. После Октябрьской революции 1917 года учился в СГХМ.

ШМИДТ (ШМИТ) Елена Генриховна

Ученый-рисовальщик. Педагог. Член ОПГИ (с 1907).

Ученица Строгановского училища конца XIX — начала XX века. В 1899 году на Всероссийском конкурсе рисунков для художественной промышленности получила 1-ю премию «Т-ва мануфактур Ивана Горелина с сыновьями» за рисунки для набивной бумажной мебельной материи в произвольном стиле. Принимала участие в работе Московского археологического съезда в честь 300-летия царствования Дома Романовых (1913). В том же году окончила Московский археологический институт с присвоением ей звания ученого-археолога. Защитила диплом «Гончары и гончарное искусство в XVII веке в Москве». Работала преподавателем в Москве.

ЭЛЬСНИЦ В.

Рисовальщик.

Ученик Строгановского училища второй половины 1880-х годов. Учился у И.В. Гусарева. Выполнил проект керамической тарелки в русском стиле XVII века.

ЮНГЕ Екатерина Федоровна (1843 — 1913)

Живописец. Почетный вольный общник АХ (с 1885).

Дочь скульптора и вице-президента АХ Федора Петровича Толстого.

Систематического художественного образования не получила. Писала пейзажи. Работала также по фарфору и ткани. Участница художественных объединений ОПХ (с 1883) и МОАХ (с 1891). Экспонировала свои работы на выставках ТПХВ и МТХ. Автор картин: «Под вечер. Рожь» (1878), «Ожидание», «Крымский берег», «Осенний день в саду Лефортовского дворца в Москве» (1892, ГП) и др. В 1890-х годах преподавала в Строгановском училище курс акварельной живописи (?). Кроме того, Юнге была организатором классов декоративного искусства в Киеве. Занималась литературной деятельностью.

ЮРЬЕВ Андрей

Художник по фарфору.

Преподавал во 2-й рисовальной школе живопись по фарфору (1847). В качестве «белья» под роспись использовал изделия фабрики Гарднера.

ЯКОВЛЕВ Сергей Яковлевич (?)

Рисовальщик. Педагог. Член ОПГИ (с 1909).

Выпускник Строгановского училища (1887). Во время обучения выполнил проект «Сулея времени царя Михаила Федоровича». Предмет орнаментирован по всей поверхности, крышка соединена с горлышком цепочкой. Проект выполнен в материале в гончарной мастерской училища. По окончании учебы преподавал в Городском начальном училище в Москве.

ЯКУБ Евгений Николаевич (1888, Москва — ?)

Художник. Педагог. Профессор.

Родился в семье железнодорожного служащего. С восьми лет посещал занятия в городской начальной школе. В 1900 году поступил в подготовительный класс при Строгановском училище. В 1902 году был зачислен на основное отделение. Первые пять лет Якуб осваивал общий курс рисунка, живописи и композиции, заключительные годы обучения изучал курс художественной обработки керамики. Параллельно с занятиями в училище Якуб посещал частные драматические курсы под руководством актера А.И.Адашева. В 1910 году на Всероссийском конкурсе рисунков по художественной промышленности получил 2-ю премию за эскиз обложки путеводителя Русского Общества пароходства и торговли. Для Боровского Общества любителей драматического искусства выполнил серию театральных декораций. В 1911 году дирекция Строгановского училища, зная об увлеченности Якуба искусством Китая, рекомендовала его на работу в Ханькоу. В 1915 году он был призван в армию. Служил в Чите, Ташкенте, Москве. Был переводчиком у американского профессора Джерома Дэвиса, первого американца, побывавшего на приеме у В.И.Ленина. С 1919-го по 1922 год служил в рядах Красной Армии. После демобилизации начал активную педагогическую деятельность. Стоял у истоков создания Изотехникума памяти 1905 года, который был открыт в Москве в 1925 году (впоследствии — Московское художественное училище памяти 1905 года). В этом училище с небольшими перерывами Якуб преподавал вплоть до конца 1970-х годов. С 1929-го по 1932 год — профессор АХ в Ленинграде. Автор живописных полотен: «Село Заводо-Успенское» (1918), «Китай. Учан» (1919), «Осень. Рябина» (1926), «Зима в Ботаническом саду» (1926), «Ленкорань. Ларек» (1927), «На Васильевском острове» (1929), «Собор в тумане» (1930), «Пасмурный день» (1931), «Зимний день» (1934), «Полевые цветы» (1937), «Зимний этюд» (1940), «Зимняя ночь» (1945), «Район Самотеки» (1955), «Букет гладиолусов и бананы» (1967) и др.; акварелей: «Февраль 1917» (1917), «Автопортрет» (1924), «Старая фабрика» (1933), «Судаки» (1937), «Дуэт» (1946), «Ботанический сад» (1946), «Грибы белые в лукошке» (1954), «Пионы» (1958) и др.; рисунков: «Портрет М.И.Логачевой, племянницы И.Д.Сытина» (1924), «Набросок» (1927), «Автопортрет» (1937), «Углич» (1958) и др. Работы Якуба экспонировались на 2-й выставке Московского хранилища произведений современного искусства (1919). Член МОССХ. Персональная выставка художника состоялась в Москве (1977).

Павел ИСАЕВ

Жертва музы подражания

Произведения Эмиля Галле копировали как при его жизни, так и после смерти. Материалы, посвященные вопросам этих подделок, были опубликованы в журнале «Les papillonacees» (апрель, 2003), издаваемом обществом «Друзей музея школы Э.Галле в Нанси». Статьи президента этого общества Бернара Понтона, исследователя творчества Эмиля Галле Франциска Лё Такона и интервью с экспертом Сильвией Шайтген, цитируемые ниже, отражают те моменты деятельности великого мастера, которые малоизвестны российскому читателю – это скрытая от посторонних глаз оборотная сторона его успеха, а также особенная атмосфера, сложившаяся в кулуарах его знаменитой школы.

Как это ни парадоксально, но музам порой бывает не чужд дух подражания. Впрочем, это неминуемо ведет к созданию школы, развитию стиля и к моде на него.

Декоративное искусство начала XX века формировалось в непростых условиях развивающегося индустриального общества, которое ставило художников в непосредственную зависимость от финансовых возможностей инвесторов, от рентабельности и коммерческой привлекательности их творческих проектов. Поэтому экономическая жизнестойкость художников-промышленников, каковыми и были преуспевавшие Галле или Мажорель, зависела от их способности постоянно, непрерывно предлагать рынку новинки. В связи с этим проблема защиты авторских прав во Франции начала XX столетия приобрела особую актуальность. Напряжение и бдительность художников все больше возрастала, страсти накалялись. Ситуацию еще более усугубляло то, что микрокосм дизайнеров, интерпретаторов и инвесторов был сконцентрирован в одном небольшом провинциальном городе, столице Лотарингии – Нанси.

Волею судьбы именно Эмиль Галле – исследователь, новатор, экспериментатор, творец и художник «от Бога» – в один прекрасный день оказался главной жертвой музыки вдохновения своих братьев по цеху, то есть стал источником подражания. Это ему вовсе не льстило, более того, он очень болезненно переживал не прекращавшийся грабеж своих идей. Очень рано попавший в финансовую зависимость от успеха созданных им вещей в новом стиле, Галле как никто другой познал муки творчества и тревоги, связанные с ошибками и неудачами, и грандиозную популярность его стекла. Малейшее подражание он воспринимал как оскорбление, как посягательство на его индустриальные и коммерческие вложения. Уже гораздо позже, когда придет неоспоримое признание его первенства и его заслуг, когда изменится экономическая ситуация, Эмиль Галле в полной мере осознает, что только



Э.Галле. Лампа. Матовое стекло, чугун. 1900 г.

крепкий союз предпринимателей и художников Лотарингии способен воздвигнуть серьезные препятствия на пути заграничной конкуренции и что основой этого союза должна стать единая, могучая и однородная по стилистике художественная школа, которую он и создал в 1901 году.

Школа Нанси оказалась явлением чрезвычайно самобытным, интересным не только благодаря своим творческим исканиям, невероятной концентрации талантов, но и той, в высшей степени напряженной, я бы даже сказал, детективной атмосфере, в которой эти таланты сосуществовали. Ее летопись изобилует историями шпионажа, краж и интриг, заимствований и бесстыдных подражаний, взаимных оскорблений и душевных расстройств.

Все так или иначе пытались извлечь личную выгоду из этого обоюдного сотрудничества. Взять хотя бы молодого Луиса Мажорея, который в искусстве своего наставника открыл для себя золотую жилу, способную внести свежую струю, оживить и модернизировать безнадежно устаревшее чугунное производство его отца. Мажорель решил из созданного Галле направления развить свой собственный стиль, который он назвал «louisicoriental» (луизикориенталь). Гениальные предприниматели братья Дом тоже очень рано увидели все достоинства и просчитали всю выгоду, которую они могут получить, следуя по стопам великого мастера. То же можно сказать и о Мюллерах. Впрочем, и сам Галле не остался в долгу, частично возместив свои убытки, — создавая мебельное ателье, он в 1884 году переманил к себе Пьера Барбье — правую руку Мажорея.

Таким образом, об этом периоде исследований и новаций есть не одно свидетельство интенсивного коллективного «сотрудничества». А некоторые копии и «гибриды» и поныне являются камнем преткновения для экспертов и знатоков.

Бернар ПОНТОН

Из истории старинных подделок

Как уже говорилось, Эмиль Галле столкнулся с проблемой подделки его творений сразу же после их первых успешных продаж. Подражатели и копиисты преследовали его всю жизнь и не прекратили свою деятельность даже после смерти художника. Они усуюкоились только тогда, когда стиль модерн окончательно вышел из моды и на долгие десятилетия был забыт. До тех пор, пока к нему вновь не проснулся интерес...

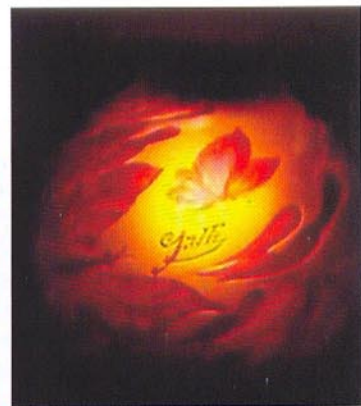
А началось все давным-давно, еще в позапрошлом веке.

В 1876 году произошел разрыв между владельцами фарфоровой фабрики «Saint-Clement» Тома и фирмой «Галле. Отец и сын». Причиной его послужило то, что Тома изготавливали посуду по моделям Галле, однако подписывали ее «Saint-Clement». Франциск Лё Такон полагает, что эти вещи были произведены еще до разрыва с Эмилем Галле и представлены на рынок без его на то согласия. После 1876 года и вплоть до 1896-го фабрика Тома производила фарфоровую посуду XVIII века, с флоральным декором, который по стилистике был очень близок произведениям самого Галле, однако он в то время уже не сотрудничал с Тома. В 1879 году Шарль и Эмиль Галле подали в суд иск, в котором обвинили управляющих фарфорового завода в Лоневиале Лиуса Эдмона Келлера и Августа Эдмона Гуэрина в том, что они незаконно использовали рисунки «гербарий» и «японская ночь», выполненные Э.Галле и депонированные, то есть



Э.Галле. Ваза «Орхидея». 1900 г.

сданные на хранение в Торговую палату города Нанси 3 июня 1869 года. Оба рисунка были повторены фабрикой летом 1879 года, после чего Шарль и Эмиль Галле потребовали изъятия этих вещей из ее ассортимента и из двух магазинов, куда их уже поставили, — Мажорея (в Нанси) и Ламиваля (в Париже). Но как оказалось, Шарль и Эмиль Галле совершили ошибку и этот процесс проиграли. Суд, состоявшийся в апреле 1880 года, постановил, что Торговая палата не несет ответственности за охрану авторских прав и, в соответствии с законом, принятым 18 марта 1806 года, рисунки и модели надлежало сдать на хранение в Экспертный совет города Нанси (Conseil des Prud'hommes). В даль-



Лампа с бабочками. Копия. Приблизительная стоимость \$200.



Э.Галле. Ваза с горным пейзажем. Ваза с цветущей веткой. 1925 г.

нейшем все модели с сопроводительными документами Эмиль Галле депонировал именно в этом ведомстве (к сожалению, эти ценнейшие источники не сохранились).

В том же 1879 году художник потребовал наложить арест на магазин, продававший фаянс фабрики Clairefontaine, с которой он сотрудничал после разрыва с «Saint-Clement». Причиной послужило то, что управляющие наладили производство по эскизам, отвергнутым Эмилем Галле. Этот судебный процесс он выиграл, фабрика должна была уплатить значительный штраф, прекратить производство изделий, а на те, что уже были сделаны, проставить клеймо Галле.

Эмиль Галле жил в постоянном страхе, опасаясь плагиата как своего стекла, так и мебели. Повсюду ему мерещились шпионы. Возможно, именно поэтому на все, что казалось ему несправедливым, он реагировал очень драматично и агрессивно, не церемонясь не только с теми, кто подражал ему, но и с членами жюри всевозможных выставок и художественными критиками. Так, в октябре 1900 года он писал Рожеру Марксу по поводу Международной выставки в Париже: «...Даже идиотская критика не заботится о том, чтобы проводить различие между подлинниками и подделками, к которым она, похоже, более благоволит и чьей выгоде служит. Например, Мажореля и бр. Даум наградили за то, что они похитили мои идеи. Мажорель вначале шпионил за мной, а потом ушел и открыл собственное ателье. Ужасный рисунок его маркетри лишь унижает едва рожденное деликатное искусство. Вот Вам — современное бесстыдство, результат поощре-

ния жюри!!! Они дают и изобретателю, и плагиатору одинаковую награду: Тиффани и Лётту, Галле и Даумам».

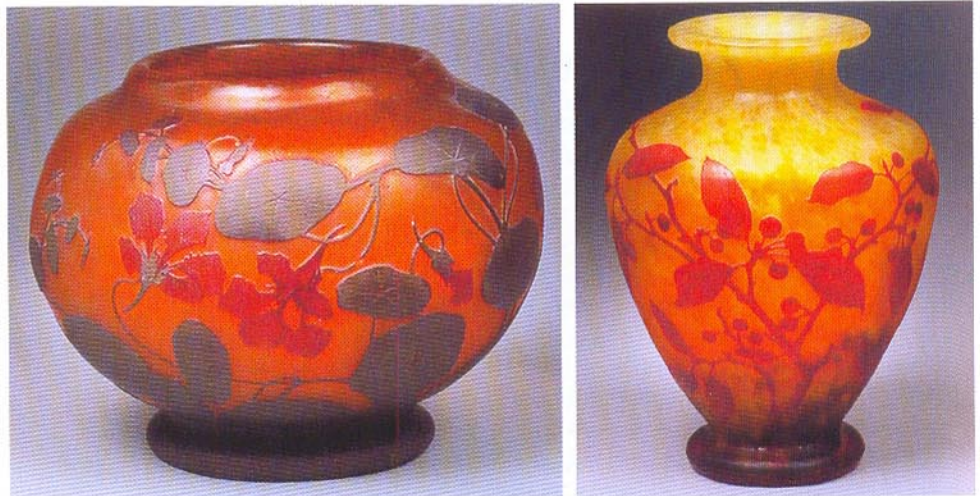
В 1899 году Генри Хирш сообщил Галле о том, что видел в Париже вазы, подписанные Мюллером, но очень напоминающие работы Галле. Виктор Мюллер покинул дом Галле в 1897 году, после бурной ссоры с маэстро. В Круизмаре, близости от Люневилля, он с братьями открыл стекольную мастерскую. Будучи управляющим ателье Галле и в течение некоторого времени даже руководя работой стекольного цеха, он имел право ассистировать при опытах и исследованиях, взвешивая и отмеряя реагенты. Однако скоро маэстро уличил его в «коллекционировании» обрезков бумаги и сборе осколков стекла. Очевидно, Мюллер таким образом извлекал из обрывков записей своего наставника массу полезной информации, которая потом помогла ему повторить не только формы, но и колорит ваз Галле, даже несмотря на то, что оригинальные рецепты хранились под ключом. Сетуня на «банду» Мюллера, Галле писал Рожеру Марксу: «Он (Мюллер), конечно же, мог усвоить на практике те процессы, которые стоили мне стольких тревог и сомнений. Я пребывал в постоянном беспокойстве при мысли о том, что Даум о них разносит!!!».

Конкурируя с братьями Дом, Мажорелем и братьями Мюллер, маэстро должен был быть постоянно готовым противостоять и напору лотарингского стеклодела Огюста Легра, перенесшего (в 1864 году) свою фабрику под Париж. В период с 1900 по 1914 год общество «Legra et Cie» наняло 150 художников, которые, производя лампы и вазы, ориентировались на стиль Галле. Однако он не судился с теми своими последователями и даже плагиаторами, которые ставили на сделанных ими предметах собственные клейма и марки.

Из истории подделок и фальшаков недавнего прошлого

Вновь подделки стали появляться на художественном рынке с 1935 года, после продажи «Établissement Gallé».

Накладная, датированная 24 января 1935 года, свидетельствует о продаже «Établissement Gallé» 43 форм для литья, а также многочисленного «белья» некоему жителю Нанси на сумму 2500 франков (Républicain Lorrain, 27.05.1991, Сарга, 1991). С помощью десятка рабочих одного из



Даум. Ваза с цветами настурции. 1910 г. Ваза с вишневыми ветками. 1905—1914 г.

стеклоделательных заводов этот горожанин открыл свое собственное ателье недалеко от Нанси и стал производить вазы «Галле», используя технику травления по уже имеющемуся «белю». На этом история форм Галле не завершилась. Впоследствии они были перепроданы нескольким стекольным фабрикам во Франции и одному стекольному обществу в Голландии (Сарра, 1991) и использовались вплоть до июня 1951 года (Republicain Lograin, 27. 05. 1991).

Другая, уже более значительная партия деревянных форм была продана мануфактурам долины Мозеля. Вплоть до последнего времени на этих заводах можно было увидеть оригинальные формы для ваз и подставок для ламп. Но автору этой статьи не известны случаи их незаконного использования.

С начала 1970-х годов на мировом художественном рынке на произведения Галле начали стремительно расти цены, что, естественно, повлекло за собой оживление в рядах фальсификаторов. Самый легкий для них путь, как оказалось, — нанести марку Галле на оригинальные произведения эпохи модерн, которые были либо неподписанными, либо со стертыми и замененными на другие марками и клеймами. Например, клеймо «Argental» очень часто переправляли на «Galle».

Однако куда больше других слава великого мастера будоражила фантазию жителей его родного города: ну никак не могли они обрести покоя и пускались во все новые и новые авантюры. Показательна в этом отношении история одного «поклонника» Галле — знатока химии, который, изучив большой объем материалов о деятельности школы Нанси, решил в марте 1978 года основать маленькую мастерскую, где ему удалось подделать четырнадцать предметов, имеющих подпись Галле. Эти подделки были мгновенно распознаны благодаря тому, что химик не знал об одной маленькой детали, а именно — о хронологии изменений марок и подписей, использовавшихся как при жизни мастера, так и после. Так что уже в 1979 году специальный департамент полиции Нанси, занимавшийся расследованиями в этой области, приостановил его деятельность.

С начала 1985 года индустрия фальшака выходит на принципиально новый уровень — массовых подделок. Это касается, главным образом, предметов из стекла, появившихся в 1905—1931 годах и выполненных в технике травления, которая оказалась достаточно легкой и малозатратной для копирования. В 1970—1980-х годах в Румынии этот бизнес был поставлен на широкую ногу. Многочисленные стеклодельни этой страны неустанно трудились на благо экспортеров из Бельгии и Франции. Такие же фабрики стран Азии тоже не отставали. С начала 1990-х годов десятки тысяч вещей, носящих клеймо или подпись Галле, попали на художественные рынки США и Европы.

Летом 1997 года внук Э.Галле Жан Бургонь возбудил судебный процесс против двух бельгийцев и одного француза, подделавших произведения его знаменитого деда (27 ваз и 7 ламп с подписью «Galle»). Один из бельгийцев был управляющим компании «Mundial Company» с головным офисом в Лувьере. Его фирма, как выяснилось, специализировалась на импорте-экспорте «предметов искусства и стекла» из Румынии. С января 1996 года он регулярно ввозил подделки во Францию и Бельгию (до 300—400 штук в год) для продажи. Ввиду того, что право авторства является неотъемлемым правом художника, оно переносится и на его наследников, а так



Э.Галле. Лампа «Грибы». Многослойное стекло (от 2 до 5 слоев) с металлическими включениями, подставка из чугуна. 1904 г.

как подделки выдавались за оригиналы, суд постановил, что фирме «Mundial Company» надлежит выплатить штраф в 10000 франков. Клейма были конфискованы. Несмотря на эти судебные разбирательства, желающих нагреть руку на славе великого мастера не поубавилось. Чтобы убедиться в этом, достаточно посетить Интернет, где можно найти огромное количество сайтов, продающих вещи в «стиле» Галле.

В начале этого века разразился очередной скандал. Случилось это после того, как 28 октября 1999 года фирма «SARL Albert Import» зарегистрировала в Лионе и Гренобле марку Галле для таких предметов, как лампы, люстры, вазы. Помимо этого, как обнаружилось, в сферу деятельности предприятия входит копирование изделий Луиса Мажореля и братьев Мюллер (Muller Frères). Наследники Галле, Мажореля и Мюллера тотчас возбудили уголовное дело, но его исход пока неизвестен.

Из истории фальсификации эксклюзивных предметов, созданных при жизни Галле

Лампа «Грибы-поганки» и лампа с зонтичными — это пока редкие (известные) примеры того, когда были предприняты попытки подделать эксклюзивные произведения, созданные при жизни мастера. Лампа «Грибы-поганки» была выпущена в 1902 году Эмиелем Галле и повторена после 1912 года ателье Галле. Всего существует порядка десяти—двадцати



Ваза травленного стекла с хризантемой, подпись — «Galle-déposé». Продавалась через Интернет как оригинал.

таких экземпляров. Так, например, недавно одна из ламп этой серии, продававшаяся от компании «SARL Albert Import», была опубликована на страницах газеты, занимающейся рекламой вещей, заявленных на продажу с аукциона. К счастью, подделку сразу же распознали и вовремя сняли с торгов. Несмотря на то, что фальсификаторы используют технику очень близкую к оригинальной, их изделия легко отличить по грубости работы, поэтому для специалистов это никакой сложности не представляет.

Из истории фальсификации изделий из стекла, изготовленных ателье Галле после смерти маэстро

Эти произведения выполнены сериями в гораздо более простой технике, как правило — из многослойного стекла с травлением. Они, тем не менее, чрезвычайно ценятся среди коллекционеров, и цены на них могут запросто соперничать с ценами на предметы, выполненные при жизни Эмиля Галле. Так например, вазы со слонами, сделанные через двадцать лет после смерти мастера, в декабре 1990 года были проданы за 1 650 000 франков (приблизительно 274 000 евро). Подобные серийные вазы и лампы 1905–1931 годов — наиболее частые объекты современных фальсификаций. Несмотря на то, что техника, в которой изготовлены подделки, близка к оригиналам, их можно отличить по следующим признакам:

1. Флоральный декор подделок отличается от флорального декора оригиналов. Для фальш-Галле свойственно свободное обращение с ботаникой, не типичное ни для самого Галле, ни для его ателье, отчего цветы и растения на современных изделиях приобретают подчас выдуманный, фантастический характер.

2. Колорит ваз и ламп более яркий и броский, чем у оригиналов.

3. Их формы, как правило, повторяют формы оригиналов, но иногда несут на себе и отпечаток «творческой» фантазии поддельщиков.

4. С 1999 года некоторые румынские мануфактуры используют технику «soufflée moulées» (послойное выдувание в форму с внутренним рельефом, что позволяет создать внутренний рельеф на стекле). Эти изделия легко распознать по рельефу, который можно элементарно прощупать, проведя пальцем по внутренней поверхности вазы или лампы. Однако нередко подделки, выполненные в этой технике, очень точно копируют вещи, созданные «Établissement Galle» в 1925 году. Так, встречаются весьма качественно сделанные в Азии подделки вазы со сливами.

5. Марки и подписи Эмиля Галле, которые на заре индустрии фальшака были скопированы достаточно неточно и небрежно, в последнее время полностью идентичны тем, которые использовало ателье художника. Многие румынские производители в дополнение к подписи «Galle» ставят слово «tir», которое впоследствии зачастую затирают.

Надо отметить, что большинство подделок отличается весьма посредственным как художественным, так и техническим уровнем исполнения. Тем не менее необходимо иметь в виду, что в последние годы их качество неуклонно улучшается и на рынке появляются все новые и новые экземпляры, способные поставить в тупик даже самых опытных экспертов. Например, одним из таких нововведений стало покрытие вещей искусственной патиной, которая неплохо имитирует естественную, образовавшуюся на оригиналах за семьдесят–восемьдесят лет.

К вопросу о подделках фаянса Эмиля Галле

Интересно, что в отличие от стекла изделия из фаянса, выполненные Эмилем Галле, в его ателье после смерти маэстро не повторяли. Последнее произведение художника датировано 1902 годом, однако уже в 1896–1897 годах он почти полностью отказался от работы с этим материалом.

Таким образом, вопрос о подделках ограничивается копированием фаянсовых кошек и собак, относящихся еще к эпохе Шарля Галле. Эмиль Галле повторял эти мотивы в многочисленных вариациях. В связи с тем, что техника эмалированного фаянса легко поддается воспроизведению, подделки фаянсовых статуэток появились на художественном рынке уже почти двадцать лет назад.

Чтобы они выглядели как подлинники, иногда имитируют незначительные сколы и небольшие повреждения, причем делают это очень аккуратно, дабы эти «изъяны» не повлияли на цену товара. В отличие от оригинальных предметов фальшаки сделаны из белого фаянса, что позволяет их легко распознать. Однако это еще не гарантия того, что в дальнейшем фальсификаторы не прибегнут к более темной фаянсовой массе и не начнут использовать искусственную патины.



Ваза с веткой сакуры. Оригинал. Продавалась на аукционе за \$4000.

Несколько слов о подделке мебели

Ателье Эмиля Галле продолжало производить мебель с подписью «Galle» до самого конца своего существования, то есть до 1931 года (фактически ателье закрылось в 1936 году). Ценность этих вещей невелика, поэтому они не привлекают внимание имитаторов. Зато предметы, созданные самим Галле или Луисом Мажорелем в технике маркетри, — чрезвычайно распространенные объекты подделки, что объясняется как относительной легкостью их копирования, так и отсутствием серьезных преград в сфере реализации, ибо мебель этого направления продается даже лучше стекла. На художественном рынке она появилась в 1980-х годах. Вначале ее изготавливали в Европе, затем такое производство перекочевало в страны Азии и на Мадагаскар. Наиболее часто копируют скамейку с зонтичными и круглый столик со стрекозами, выполненные в 1898 году. Подделки хорошо известного и, без сомнения, очень популярного сундука с тюльпанами появились и того раньше, еще в начале XX века, почти одновременно с оригиналом.

Весьма часто марку Галле ставят на мебель эпохи модерна, сделанную неизвестными краснодеревщиками, без подписи или же подписанную «Guth» (образцы этого типа мебели с клеймом «Guth», созданные под сильным влиянием Эмиля Галле, были широко распространены в Европе в 1900—1914 годах). Однако поддельщики не стесняются ставить подпись Галле и на те вещи, которые ничего общего с его стилем не имеют, а лишь формально соответствуют стилистическим традициям ар нуво.

Франциск Лё ТАКОН

Когда выгодная сделка становится кошмаром

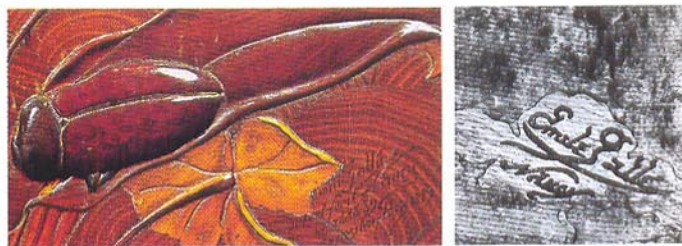
(Из интервью с Сильвией Тайтген, экспертом-комиссаром по оценке произведений школы Эмиля Галле в городе Нанси, Франция)

Как уже говорилось выше, в последнее десятилетие индустрия подделок произведений Эмиля Галле достигла невиданного прежде масштаба. Основная категория ее жертв — это любители старины, люди среднего достатка, которые никогда прежде не держали в руках вещи, ведущие свое происхождение из школы Нанси, но мечтают о том, чтобы хоть раз в жизни приобрести подлинного Галле, Дома, Мюллера или Мажореля. Цены на такую мебель, изделия из стекла и фаянса, продаваемые с аукциона, представляются им за пределами высокими и абсолютно недоступными (что, кстати, по мнению мадам Тайтген, не всегда соответствует действительности). И они тешат себя мыслью о том, что когда-нибудь все-таки встретят на блошином рынке редкий экземпляр по сходной цене. То, что они в результате там находят, кажется им равнозначным виденному в каталогах, хотя стоит в два раза меньше, а то и еще дешевле. Горе-покупатели считают такое приобретение выгодной сделкой. Конечно же, их ожидает жуткое разочарование, когда в процессе экспертизы выясняется, что купленная вещь не только не представляет никакой художественной ценности, но и цена ее на несколько порядков превышает ее реальную стоимость.

Чтобы избежать подобных неприятных сюрпризов, надо покупать только у тех торговцев антиквариатом, которые могут предъявить сертификат подлинности. Лучше всего приобретать вещи на аукционах, пользующихся хорошей репута-



Э.Галле. Музыкальный кабинет. 1900 г.



Марки Э.Галле на предметах мебели.

цией. В Лондоне, Париже или Нью-Йорке продажи подобного рода задолго анонсируются в печати, а изделия, прежде чем попасть на торги, проходят через руки не одного эксперта. Не стоит также стремиться к «выгодной» сделке, а покупать только «по зову сердца», как инвестицию на будущее.

Новичкам же и любителям стекла лучше вообще ограничиться предметами, созданными при жизни мастера, до 1904 года, и воздерживаться от приобретения произведений ателье Галле, как относящихся к категории повышенного риска.

Ну а тем, для кого цены на подлинники Эмиля Галле, братьев Мюллер, Дома или мастерской Луиса Мажореля все-таки непреодолимо высоки, советуем не отчаиваться — на рынке достаточно старинных и уникальных вещей, которые им могут оказаться по карману.

Материалы подготовила и перевела с французского
Ольга КИСЕЛЕВА-ЗОННТАГ

«Американский» период в творчестве Николая Рериха

Произведения 1920–1923 годов



«Голубиная
книга»
1922 г.
Х., т.
76x103.
ГМВ.

В 1920 году по приглашению д-ра Харше Николай Константинович Рерих едет в США. Американское общество в те годы было практически не знакомо с русским искусством.

Там в течение трех лет он создает восемь новых серий картин («Нью-Мексика», «Аризона», «Сюита океана» и другие — всего более двухсот), работает над эскизами декораций и костюмов к русским театральным постановкам в Чикагском оперном театре. Некоторые из его произведений начала 1920-х годов сегодня представлены в ряде крупных собраний, таких, как Государственный музей Востока и Государственная Третьяковская галерея, в США — в Нью-Йоркском музее имени Н.Рериха.

Однако «американский» период в творчестве мастера до сих пор мало изучен, так как значительная часть полотен рассеяна по частным коллекциям США, Европы и России, а местонахождение некоторых вообще неизвестно.

На выставке, открывшейся 4 декабря 1920 года в галерее Кингора, одной из главных художественных галерей Нью-Йорка, ставшей для Америки одной из первых выставок русского искусства (зима 1920—1921 года) художник представил 115 картин, которые имели грандиозный успех. Предисловие к каталогу подготовил д-р Бринтон, известный искусствовед, в Комитет выставки вошли именитые граждане Нью-Йорка из числа «четырехсот». Американская публика «открывала» для себя мир русской культуры и русского искусства. Яркий колорит произведений, выразительность рисунка и экзотическая русская тематика — все поражало американского зрителя, ведь здесь замысел значительно отличался от привычной салонной живописи.

Если говорить об основных факторах, которые, на наш взгляд, оказали существенное влияние на художественно-просветительскую деятельность Н.К.Рериха в те годы, то они таковы. Во-первых, это связь с Россией и русской культурной традицией, проявившаяся в ориентации художника на определенные религиозно-философские тенденции «космизма». Так, ранний «русский» (или «исторический») период в творчестве Н.К.Рериха был связан с философией и эстетикой русского символизма, характерной для всех «мирискусников» любовью к ретроспекции, но в большей степени — языческой, скандинавской и славянской древности, к Древней Руси. Во-вторых, знакомство с американскими древними культурами и современными тенденциями: американский «традиционализм» и «культура нового человека», а также интерес профессионального искусства Запада к художественным традициям Востока и античности. В-третьих, это русская эмиграция 1910—1920-х годов: культура Русского зарубежья, основанная на идее культурно-исторического мессианства выходцев из старой России (как, например, теория «евразийства»), тесные контакты с бывшими членами «Мира искусства» и других художественных объединений. Наконец, собственно непрерывная подготовка большой экспедиции на Восток, в Индию через Центральную Азию (1923—1928) и связанное с этим проведение ряда передвижных выставок по городам Америки.

В Соединенных Штатах в начале 1920-х годов Н.К.Рерих создал более двухсот самостоятельных произведений и эскизов к ним. В эти годы появились такие серии картин:

1920 год — сюита «Мечты мудрости» (восемь картин);

1921 год — серии «Аризона» (четыре произведения), «Нью-Мексика» («Санга-Фе») (шесть произведений), несколько альбомов с набросками к этим сериям;

1922 год — продолжение серии «Аризона» (две картины), начало работы над такими новыми сериями, как: «Монхеган. Мэн» (десять произведений), «Океан» (пятнадцать) и «Святые» (шесть), а также несколько эскизов к ним и альбом с тридцатью двумя набросками к серии «Монхеган»;

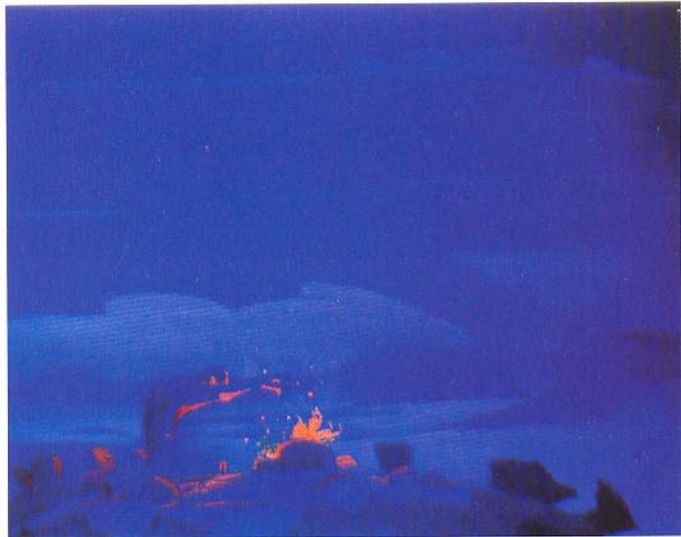
1923 год — серия «Мессия» (два произведения: «Легенда» и «Чудо», эскизы к ним).

Художник также пишет полотна, посвященные широко почитаемым христианским святым: «Святой Георгий», «Святой Глеб Хранитель», «Святой Николай» (все 1920 год), «Святой Сергей» (1922 год) и другие произведения. Так, в картине «Святой Николай» (другое название «Николай Можайский». Холст, темпера, 46х61. ГМВ) Н.Рерих ис-

пользует элементы древнерусской иконописи, сочетая их с приемами, традиционно относящимися к китайской живописи, а именно: плоскостную трактовку и иконописный канон в изображении фигуры святого на фоне белокаменного града; развернутую перспективу дальнего плана; сочетание двух ракурсов — с высоты птичьего полета (ландшафт) и фронтальный (фигура Св. Николая, защитника и покровителя Можайска); стилизованный, с элементами «китайского» пейзаж с причудливыми изломами силуэтов пурпурных и темно-фиолетовых холмов, высоких прибрежных сосен и излуины белой реки. Произведение исполнено в технике темперной живописи по холсту с предварительной прорисовкой углем. Обращает на себя внимание приглушенная серо-коричневая гамма с включением традиционной для древнерусского искусства символикой красного, олицетворяющего «силу русскую» (холмы, на которых мощно воздвигся град Можайск), и белого — символа «воли» (ровное небо с большими белыми птицами-вестниками над рекой) — цветов. Ясность живописного композиционного строя создает ощущение величия и звучности развернувшейся мистерии.

В начале 1920-х годов тема Востока все настойчивее и определеннее проявляется в произведениях Н.Рериха. В 1920 году он создает «Сон Востока» (холст, темпера; 50,8х76,3), где в образе спящего великана в аллегорической форме художник выражает идею о мессианской сущности Востока — колыбели человеческой цивилизации: его бездеятельность и тишина обманчивы — он спит, но проснется в срок. Эскизная манера и плоскостный характер изображения, лаконичная розово-лиловая (практически двухцветная) гамма и легкий, эскизный характер мазка создают впечатление грезы, миража. Подобная трактовка не типична для этого периода, во всей полноте она проявится несколько позднее, после 1924 года. (К образу Востока-великана Н.Рерих еще вернется в картине «Явление срока» (1927), которая представляет дальнейшее развитие сюжета: художник, используя прежнее композиционное решение, пишет голову великана, привнося в его образ портретное сходство с В.Лениным и усиливая тем самым аллегорическое значение произведения.)

Но вернемся к «русской» тематике. «Голубиная книга» (1922 год. Холст, темпера; 76х103. ГМВ) тоже заслуживает особого внимания. В основе ее сюжета — апокрифическое предание об упавшей с небес «Глубинной» (или «голубиной») книге — символе божественной мудрости в народной трактовке. При работе над художественным образом Н.К.Рерих старается точно следовать повествованию. Так, верх композиции представляет собой небо, развернувшееся над площадью белокаменного города. Эллипсообразная форма облаков в верхней части, а также городские постройки и крепостные башни, фланкирующие полукругом передний план, композиционно образуют круг. В центре композиции у подножия зеленого холма с трехглавым храмом изображена гигантская, по сравнению с окружающими ее строениями и толпами горожан, раскрытая книга, страницы которой заполнены руническими надписями. Книга, рядом с которой художник изобразил почтительно склоненную фигуру правителя — самое активное цветовое пятно и содержательное «ядро» произведения. Теплый колорит с преобладанием охры и коричнево-лиловых оттен-



«Заклинание». 1922 г. К., т. 32х41. ГМВ.

ков акцентирует внимание на чудесной природе происходящего.

В 1920-е годы мастер создает большое количество не только произведений станковой живописи и театрално-декорационного искусства, тесно связанных с «русской» тематикой, но и полотна, в которых использует «скандинавские» мотивы. Одно из них — «Заклинание» (1922 год. Картон, темпера; 32х41. ГМВ), в котором явственно читается тема, навеянная финским эпосом «Калевала» — поэтическим отражением системы языческих взаимоотношений северного народа с окружающим миром, основанных на первобытной магии. На переднем плане картины, в центре композиции с небольшим смещением влево изображена фигурка склоненного заклинателя на капище, простирающего руки над пламенем. На дальнем плане в ночной синеве белеют тихие воды фьордов. Гамма картины подчеркнута лаконична (и это одно из ее отличий от более ранних произведений Н.К.Рериха, посвященных Древности, например «Колдуна» 1918 года и др.). Таким образом, художник использует три основных цвета: глубокий ультрамарин, доходящий почти до черного в тени камней и сидящей фигуры у огня; затем широкие мазки темно-голубого оттенка, выделяющие большие объемы облаков и водной глади; а также штрихи и пятна ярко-охристого цвета отблесков пламени, выхватывающего всю сцену волхования из сумрака ночи. К слову, к этому сюжету автор обращался позднее, в 1943 году («Заклинатель». Холст, темпера; 46х78. ГМВ).

Серия картин «Санкта» (или «Святые», 1922 год. Холст, темпера; 71,1х101,5), исполненных в технике темперной живописи, состоит из 6 произведений: «И мы открываем врата», «И мы трудимся», «И мы не боимся», «И мы продолжаем лов», «И мы несем свет», «И мы видим» («И узрим»). Лейтмотив этой серии — тема подвига. В связи с этим художник обращается к сюжетам из Библии (образ рыбаков в картине «И мы продолжаем лов» — образ «ловцов человека»), русской житийной литературы (сцена из жития Преп. Сергия Радонежского в «И мы не боимся»), к традиции древнерусской иконописи — через использование плоскостной трактовки и введение образа Спаса Нерукотворного в картине «И мы видим». Каждое из этих произведе-

ний решено в монохромной гамме (в золотисто-охристых, розово-лиловых или приглушенных зеленых тонах), здесь практически отсутствуют цветовые контрасты — мастер использует это средство художественной выразительности в других (особенно «восточных») сериях. Изображения людей и предметов на переднем плане — обобщенного, силуэтного характера. Например, в картине «И мы продолжаем лов» с низким и четко очерченным горизонтом, где изображена сцена лова рыбы, Н.К.Рерих изображает скорее пространство духовное, в котором апостолы Христа в образе илюков собирают улов. Интересно отметить, что сам Христос присутствует на полотне в виде символического образа Солнца. Закатное небо над морем как бы напоминает о пурпурном гиматии, а диск светила в левой части композиции символизирует золотой нимб Христа.

Серии «Санта-Фе», «Аризона», «Монхеган. Мэн», созданные во время летних экспедиций 1921—1922 годов, — это гимн величию американской природы. В «Санта-Фе» художник воспевае ее могучие скалы, испещренные множеством пещер-жилищ древних индейских племен, прибрежные утесы, холмистые долины под широким бескрайним небом (в «Аризонских» этюдах — это безлюдные, каменные пустыни). Сохранились его карандашные эскизы к картинам. В альбоме с десятью листами набросков (22,5х29,5), выполненных карандашом, пейзаж намечен силуэтно, иногда — с легкой проработкой штрихом и растушевкой скальных складок и пещерных ниш.

Сюиту «Океан» (всего 15 произведений. Картон, темпера; 54,5х81,2. Частное собрание) Н.К. Рерих пишет в Монхегане в 1922 году: северное, почти скандинавское море, над которым плывут облака в виде огромных драконов и сказочных великанов, под ними — маленький, но вечный в своих странствиях кораблик. В этих пейзажах присутствуют северные мотивы, которые определяют лаконичный, почти сухой рисунок, подчеркнутая графичность очертаний, плоскостная трактовка и торжественно-серьезный настрой, характерный для произведений более раннего, «скандинавского» периода. Например, «Большой Каньон» (серия «Аризона», 1921 год. Холст, темпера; 76,2х101,6) был написан также во время путешествия по Монхегану. Здесь художник запечатлел знаменитую гору Большого Каньона на юго-западе США — «замок Исис» с его потрясающими воображение путешественника нагромождениями «башен» и ущелий, скал, постоянно меняющих свой цвет под лучами солнца — от светло-розового до пурпурно-фиолетового оттенка. Композиция построена по спирали: горная гряда в виде гигантской лестницы вздымается ввысь, что, по-видимому, связано с темой Восхождения, главной для художника темой. Интересен тот факт, что, путешествуя по американской земле, Н.К.Рерих в своих произведениях не выделяет, на первый взгляд, образ человека, но сам ландшафт определяется его присутствием: белые деревни, пещеры и утлые суденышки — постоянные элементы его пейзажей тех лет.

Произведения из серии «Мессия» «Легенда» и «Чудо. Явление Мессии», благодаря сюжетному объединению двух тем «ожидания» (или «предсказания») и «явления», а также предельно вытянутой горизонталью композиции, образуют своеобразный фриз — диалтих. Оба полотна, на наш взгляд, объединяют в себе одновременно две основные темы Древ-

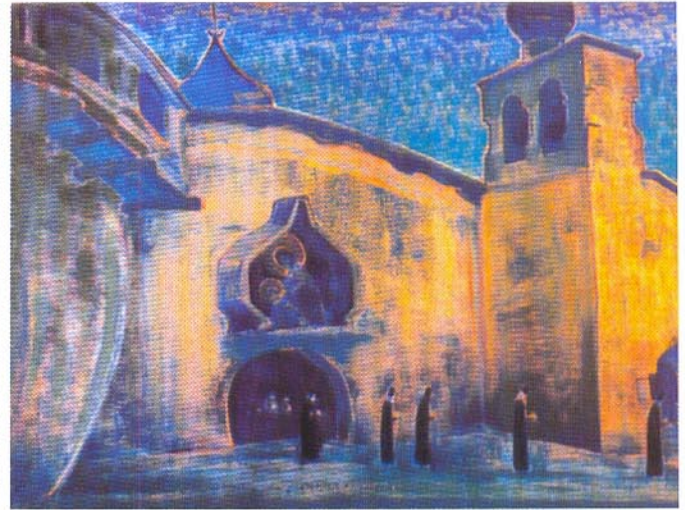
ней Руси и Востока, которые переплелись, по замыслу художника, на фоне типичного для южных штатов Америки ландшафта — пустыни. Сюжет «Легенды» (1923 год, Нью-Йорк. Холст, темпера; 71,8x204,5. Частное собрание) основан на старинной восточной притче, связанной с апокрифическим преданием о посещении Иисусом Христом стран Центральной Азии. Здесь образ Мессии — Иисуса символизирует образ небесного всадника с мечом. Сцена, изображающая юношу в древнерусских княжеских одеждах, склонившего голову над свитком, написана в плоскостной, почти иконописной манере, в насыщенных изумрудно-зеленых тонах. Центр композиции (с фигурой юноши) смещен влево, что еще больше усиливает драматизм происходящего на фоне ночного пейзажа с предельно низким горизонтом — пустыни, раскинувшейся под бескрайним небом, на котором появляются «знаки сужденные».

Вторая картина из этой серии-диптиха «Чудо. Явление Мессии» (1923 год. Холст, темпера; 74x209,7. ГМВ) представляет сцену поклонения в окружении скал Большого Каньона, из-за которых исходит сияние: перед большим мостом изображены несколько павших ниц человек, чья одежда напоминает русскую крестьянскую одежду. Экстаз молящихся, эмоциональное напряжение и ощущение сопричастности чуду подчеркивают золотисто-лиловая цветовая гамма и легкость полупрозрачного мазка. Сохранился ряд эскизов к «Мессии», например, «Коленопреклонение в горах» (бумага, акварель, карандаш. ГМВ) — небольшой набросок с четкими, почти черными прорисовками скал и фигур: на вершине ступенчатой скалы в окружении коленопреклоненных фигур в красных одеяниях изображен пурпурный трон. За ним возвышается плоская каменная плита, на которой под золотыми лучами солнца проступает изображение Распятия.

В те годы одновременно с «программными» произведениями художник создает множество эскизов декораций и костюмов к театральным постановкам, таким, как оперы Н.А.Римского-Корсакова «Псковитянка» (1920 год), «Снегурочка», которая шла в театре Ковент-Гарден (Лондон), Гранд-Опера (Париж) и Оперном театре (Чикаго), балет И.Ф.Стравинского «Весна Священная» (все постановки 1921 года) и ряд других. При работе над эскизами декораций Н.К.Рерих всегда следовал музыкальной драматургии произведения, стремясь найти ее пластическое подобие. Глубину пространства он передавал с помощью приемов кулисного построения и четкого деления композиции на планы.

Несколько слов об одном из более ранних произведений «американского» периода. «Духи зимы» (1921 год, США. Холст, темпера; 58,4x78,4. Частное собрание) на тему оперы Н.Римского-Корсакова «Снегурочка» он написал во время подготовки американской постановки в 1922 году. Работая над этой постановкой, мастер представил тему зимы через образы Мороза, Снегурочки и леших с узловатыми руками-сучьями. Сцена из сказки, где в мрачной типичной зимнего леса никем не видимые фантастические создания водят на поляне свой таинственный хоровод, написана в приглушенной серой гамме.

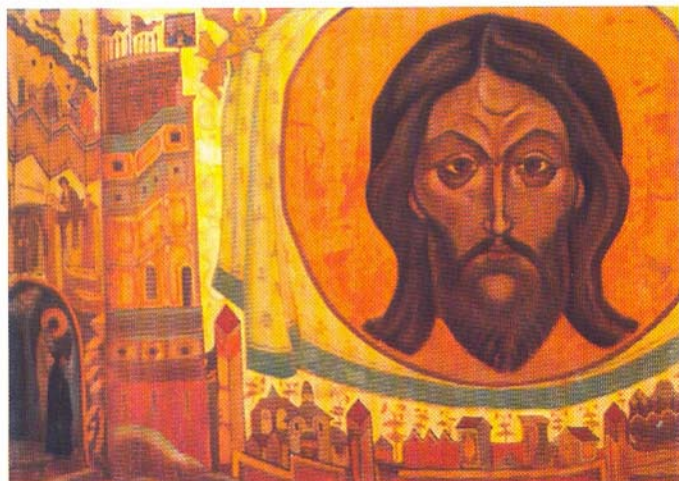
Близка к театральной тематике и картина «Последний король» (или «Пустой трон», 1922 год. Холст, темпера; 92,7x141. Частное собрание). Сцена, на которой изображен правитель эпохи Тюдоров, стоящий в пустой темной зале ря-



«И мы несем свет». Серия «Санкта». 1922 г.
Х., т. 71, 1x101,5. Собр. МЦР.

дом с тронем, в окружении лишь сумрачных портретов предков, полна внутреннего драматизма. Картина исполнена в приглушенной темной гамме, благодаря чему интерьер залы кажется погруженным во тьму, и только луч закатного солнца — активное цветовое пятно композиции, проникающий сквозь витражные окна в верхней части стены, «оживляет» золотистым светом и одновременно усиливает ностальгический настрой. Это произведение, с его подчеркнутой театральностью композиционного построения, тематически близко, на наш взгляд, более позднему полотну, тоже посвященному истории, — «Тени прошлого» (1937 год. Холст, темпера; 101,5x60,9. ГМВ), где горделиво шествующие под сводами замка кавалеры с дамами в средневековых костюмах — не более чем тени минувших эпох. Нереальность происходящего подчеркнута схематичностью трактовки вереницы полупрозрачных фигур на фоне глухой темно-синей стены с яркой розеткой окна в самом верху. Таким образом, тема исторической эпохи и обращения к прошлому трактуется художником как сцена театрального спектакля, действия, разыгранного на подмостках: тяжелый занавес в правой части навис над «сценой», как будто еще немного и он опустится, навсегда сокрыв призрачное шествие.

Техника, используемая Н.Рерихом, та же — это, как правило, темперная живопись на холсте. Лишь несколько картин, а также ряд эскизов к декорациям написаны маслом (например, этюд «Альпы», 1923 год. Холст на картоне, масло). Характерными чертами, как и в более ранний период его творчества, являются стремление художника к созданию высоких образов, воплощающих в себе принципы героизма и милосердия, а также лаконизм и монументальность изображаемого наряду с декоративным решением и символичностью трактовки художественного образа. Во многих произведениях Н.Рерих отразил свое глубоко философское, пантеистическое отношение к окружающему миру и человечеству во всем многообразии их взаимодействия. Та же тенденция прослеживается и в характерном для мастера построении композиции по планам, как в станковой живописи, так и в театральных эскизах тех лет, а также в том, что он ввел азиатский этнический тип. В результате соединения «всех элементов влияний» Византии, Востока и



«И узрим». Серия «Санкта». 1922 г. Х., т. 71, 1х101,5. Собр. МЦР.

Скандинавского Севера (относительно темы Древней Руси) несколько изменились характеристики его персонажей. Это произведения, как правило, с высоким горизонтом (как редкое исключение, «Легенда») и действующими лицами на переднем плане, решенными в плоскостной, монументальной манере, где все подчинено единому спокойному внутреннему ритму.

Интересно, что в те годы Н.Рерих вводит в свой творческий «актив» несколько новых тем (сюжетных линий), которые найдут свое отражение, а нередко и дальнейшее развитие в середине 1920-х—1940-е годы. Кроме уже упомянутых «Закаинания» (1922 год) и «Сна Востока» (1920 год), можно отметить «Вестника» (1922 год. Холст, темпера), сразу обретшего большую известность, и «Нью-Мехико. Пещеры в скалах» (1921 год. Холст, темпера; 50,2х75,8). Надо отметить, что тема гор в творчестве Рериха это, как правило, тема горных вершин, символизирующих философский аспект духовного Восхождения. Но вместе с тем образы горных пещер, скальных храмов и монастырей тоже не чужды мастеру. В 1925 году он написал картину «Мощь пещер» (холст, темпера. Нижегородский Государственный художественный музей), в которой явно прослеживаются черты природы южных штатов Северной Америки. Та же манера письма, те же узнаваемые мотивы пещерных жилищ, но только теперь это Гималаи и у подножия скальных храмов неподвижно сидят тибетские монахи. Остановимся подробнее на картине «Вестник», которую Н.К.Рерих написал специально для музея Е.П.Блаватской, построенного в начале 1920-х годов в индийском Аджанте. Сюжет ее аллегоричен и вместе с тем предельно прост: в сводчатом проеме открытой двери на фоне занимающейся зари изображен юноша — вестник в восточных одеждах. Он обращен к женщине, стоящей внутри интерьера (возможно, храма), расписанного священными изображениями. Вся сцена напоминает иконографию Благовещения — чуть склонившаяся фигура женщины символизирует трепетное ожидание, а голубые вершины за спиной вестника — в правой части картины — символизируют мир Высший, «горный». Здесь художник предпочел розово-лиловую гамму, при этом мазки темперы настолько легки и прозрачны, что просвечивает холст. Практически «дословно» автор воспроизвел эту картину в 1946 году (холст, темпера; 125х95,

ГМВ). В более позднем варианте он несколько меняет пропорции фигур: если раньше они были равнозначны, то теперь фигура Вестника значительно выше, что подчеркивает его доминирующую роль. Изменились и манера письма, и гамма произведения — мазок становится плотнее, приобретая характерную для некоторых произведений Н.Рериха «бархатистость» фактуры. Гамма — более темная и насыщенная, глубокие сине-фиолетовые тона интерьера контрастируют с яркими сполохами зари в открытом проеме.

Композиция у Н.К.Рериха по-прежнему играет очень важную роль, поскольку она, по словам художника, «лежит в основе всех художественных задач». Он все так же «строит» свои произведения по планам. Нередко сознательно смещает центр композиции влево и упрощает передний план, детально прорабатывая дальний. Здесь он проявляет себя большим мастером, стремясь к достижению максимальной выразительности повествования, четкости и простоты форм и линий.

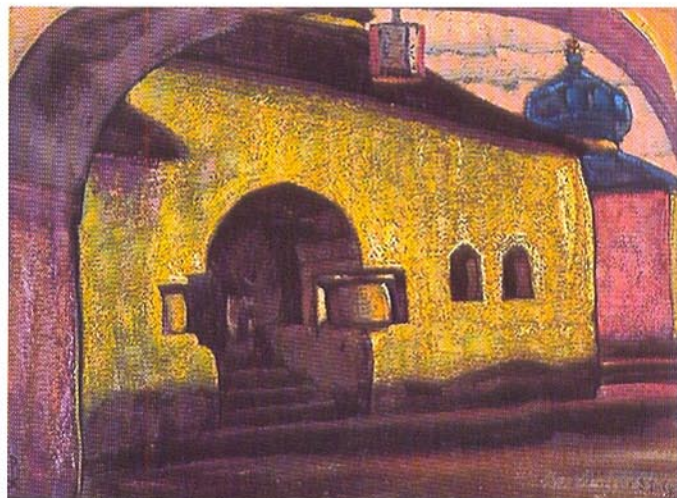
Цвет в произведениях Николая Константиновича — одно из основных изобразительных средств композиции. Цвет и тон, считает он, призваны акцентировать внимание на главном, поэтому выполняют важную символическую функцию, характерную для традиционных культур Востока. Колорит, как правило, отличается высокой насыщенностью и звучностью тонов.

Н.К.Рериха нередко называют прирожденным графиком, что в значительной степени подтверждается своеобразием самой художественной формы его произведений, где используется синтез живописи и графики. Техника темперной живописи, которой с начала 1920-х годов отдавал предпочтение мастер, позволяла добиваться значительного эффекта. Так, многие пейзажи при всей сдержанности форм и линий, в колористическом отношении глубоко эмоциональны, что объясняется использованием сочетаний насыщенных и контрастных тонов. Первое же впечатление простоты художественного решения побуждает зрителя акцентировать внимание на героических образах, наполненных силой внутренней, невысказанной. За границей художник, доведя практически до совершенства технику темперной живописи, пишет в основном пейзажи, «в которых формы не дышат, ...а незыблемо пребывают», как сказал художественный критик С.Маковский.

Что же касается художественных особенностей произведений, посвященных темам Древней Руси, Севера и Востока, их легендам и преданиям, то кроме непосредственного влияния самих источников и культурной традиции большое значение для их воплощения имело мировоззрение самого мастера. Современники отмечали еще одну яркую черту творений художника — явное тяготение к «иллюстративности» и, соответственно, постепенный отход от живописи станковой. Возможно, этот процесс был связан не только с выбором определенной тематики, но и с тем, что у многих из представлявшихся на выставках работ было сопровождение — пояснение автора по поводу скрытого смысла, облеченное в поэтическую форму.

Характерные черты творчества Н.К.Рериха в течение многих лет — ярко выраженная программность, предполагавшая создание десятков серий, тематическая связь с поэтическими сочинениями, что обусловило особую лиричность образов, и в то же время — введение так называемо-

го «исторического пейзажа». Двумя основными жанровыми группами такого рода произведений являются сюжетные картины и пейзаж, в которых мастер использовал принцип художественного повествования в сочетании с высокой декоративностью цветового контраста и предельным лаконизмом рисунка. Эти художественные средства — результат синтеза живописных и графических приемов. Относительно техники: во многих произведениях он широко применяет метод «сухой кисти», благодаря которому, а также тонкой лессировке живописной поверхности слои темперы «мерзают» один под другим, создавая тончайшие цветовые сочетания. Вместе с тем, наряду с излюбленными образами Древней Руси, Севера вообще, в начале 1920-х годов тема Востока все настойчивее и определеннее проявляется в произведениях Н.Рериха, даже в тех, где есть элементы американской природы и традиционной культуры индейских племен. Верно и другое: некоторые из произведений «американского» периода имеют более поздние «реплики» в восточных сериях мастера.



«Псков». 1922 г. К., т. 34х47. МРН.

Каталог произведений: 1920–1923 годы

Публикуется впервые

В течение XX века неоднократно предпринимались попытки составить списки его работ, чтобы наконец систематизировать творчество Н.Рериха. Первый раз — в книге «Рерих» (Пг., 1916. Составители А.Бенуа, Ю.Балтрушайтис и др.), затем — в книге С.Эрнста «Н.К. Рерих» (Пг., 1918) и позднее, в 1931 году, — в монографии Б.С.Яременко «Nicholai Konstantinovich Roerich», (N.Y., 1931). Еще в середине 1920-х годов Николай Константинович начал составлять ежегодные перечни собственных произведений (с 1925 по 1946 годы) с названиями и порядковыми номерами, что позволяет исследователям судить о масштабах и характере его творчества за тот период. Однако этот перечень охватывал лишь часть творческого багажа мастера, представляя неполную информацию, к тому же часть его до сих пор не найдена и не опубликована. Существенный интерес для нас представляет исследовательская работа, проведенная В.В.Соколовским. Вместе с сотрудниками художественных музеев России и Латвии он собрал материалы для составления наиболее полного списка произведений Н.К.Рериха, которые опубликовал в сборнике «Н.К.Рерих. Жизнь и творчество» (М., 1978) под заголовком «Художественное наследие Н.К. Рериха (перечень произведений с 1885 по 1947 год)».

Ознакомившись с этими источниками и проведя собственные изыскания, я составила каталог произведений Н.К.Рериха, датированных 1920—1923 годами. Это дополнение к уже существующим перечням, наиболее полными из которых сегодня можно назвать «Произведения Н.К. Рериха, датированные 1885—1947» В.В.Соколовского (1974) и «Каталог театрально-декорационного искусства Н.К.Рериха» Е.П.Яковлевой (1996). Составленный мною каталог построен по хронологическому принципу: в нем сначала указаны живописные произведения, затем графические. Названия их по каждому году представлены в алфавитном порядке. В список вошли и произведения 1920-х годов, не относящиеся непосредственно к «американскому» периоду творчества Н.К.Рериха, такие, как эскизы декораций и костюмов к постановкам, осуществленным в Париже и Лондоне (балет «Весна Священная», опера «Князь Игорь» и опера-былина «Садко»). В ряде случаев потребовалось внести некоторые изменения в существующую информацию о местонахождении нескольких произведений, были внесены уточнения относительно размеров экспонатов из собрания Музея имени Н.Рериха в Нью-Йорке.

Принятые сокращения

1. Музеи и организации:

- ГМВ — Государственный музей Востока
 ГМАРИ — Государственный музей латышского и русского искусства в Риге
 ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
 МРН — Музей имени Н.К. Рериха в Нью-Йорке
 МЦР — Международный Центр Рерихов
 Ун-т Брандайс — Университет Брандайс, Уолтем (США)

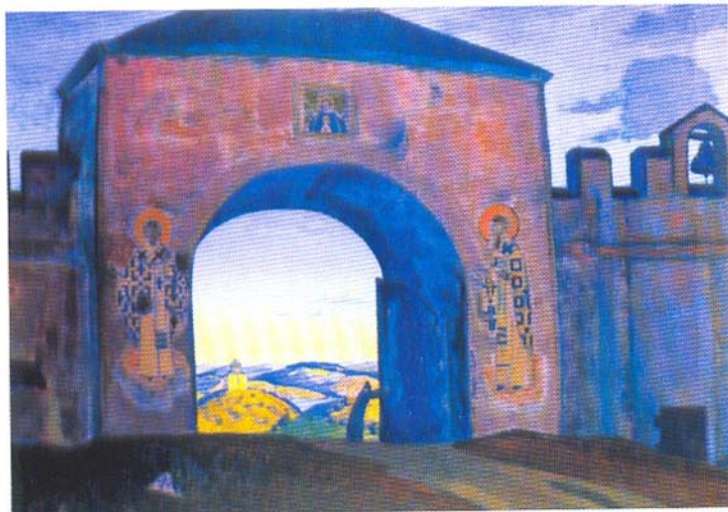
2. Техника:

- акв. — акварель
 б. — бумага
 к. — картон
 кар. — карандаш
 гр. кар. — графитный карандаш
 м. — масло
 наст. — пастель
 т. — темпера

х. — холст

2. Местонахождение:

- ед. — единица
 собр. — собрание
 част. собр. — частное собрание
 мест. неизв. — местонахождение неизвестно

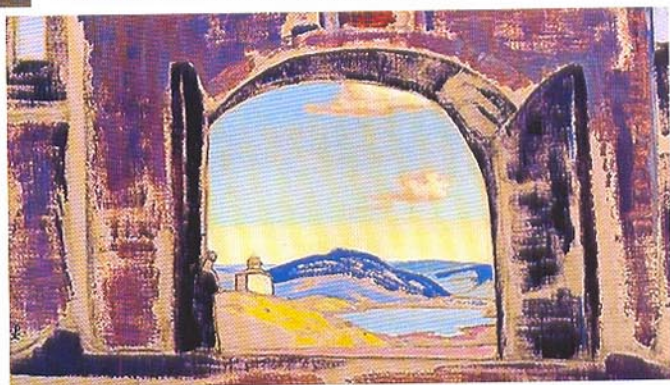


«И мы открываем врата». Серия «Санкта». 1922 г.
Х., т. 71, 1х101,5. Собр. МЦР.

1920

- Белый храм.** Повторение эскиза декорации 1909 года к опере «Псковитянка». Х., т. 89, 5х135.
- Эскизы декораций и костюмов к постановке балета И.Ф.Стравинского «Весна Священная» в Театре Елисейских полей (Париж):**
- Эскиз декорации. Т. Мест. неизв.
- Сцена из трех фигур в костюмах. Б., гр. кар., гуашь, акв. 24х31. Собр. О. Робинсон, Нортхэмптон.
- Сцена из пяти фигур в костюмах. Б., гуашь. 45х50. Собр. Н. и Н.Д. Лобановых-Ростовских, Лондон.
- Сцена из семи фигур в костюмах. Б., гуашь. 36,5х45,5. Собр. П.Мигель Экстром, Фонд Стравинского-Дягилева, Нью-Йорк.
- Сцена из восьми фигур. Б., гуашь, пастель, уголь. 29х60. Част. собр.
- Сцена из (?) фигур в костюмах. Мест. неизв.
- Вестники.** Набросок. Т. Мест. неизв.
- Гадалка.** Набросок. Мест. неизв.
- Город мертвых.** Мест. неизв.
- Город мертвых.** Вариант. Т. Мест. неизв.
- Гости.** Т. Мест. неизв.
- Декоративный рисунок.** Т. Мест. неизв.
- Эскиз к постановке оперы А.П.Бородина «Князь Игорь» в Ковент-Гарден, Лондон:**
- Путиваль.** Х., т. 89, 5х135. Собр. Н. и Н.Д. Лобановых-Ростовских, Лондон.
- Сюита «Мечты мудрости»:**
- Жертва.** Х., т. Част. собр. Техас. **Песнь водопада.** Х., т. 233, 5х122. МРН. **Песнь водопада.** Набросок. Х., т. 35, 5х40,7. Мест. неизв. **Песнь месяца.** Х., т. Част. собр. Техас. **Песнь месяца.** Вариант. Мест. неизв. **Язык птиц.** Х., т. Част. собр. Техас. **Язык птиц.** Набросок. Х., т. 50, 8х76,2. Част. собр. Техас (ранее в собр. Боллинг). **Язык птиц.** Набросок. Т. Мест. неизв. **Улыбка другу.** Т. Мест. неизв.
- Мудрость.** Мест. неизв.
- Неведомый певец.** Т. 55, 8х81,2. Мест. неизв.
- Персидский театр.** Эскиз. Х., т. 29, 5х39,6. Мест. неизв.

- Песнь месяца.** Набросок к картине «Лада». Х., т. 35, 5х40,7. Мест. неизв.
- Песнь утра.** Х., т. 233, 5х122. МРН.
- Послание Востока.** Х., т. 50, 8х76,2. Мест. неизв.
- Пророчица.** Т. Мест. неизв.
- Путь блаженных.** Набросок. Мест. неизв.
- Святой Георгий Победоносец.** Х., т. 45, 7х55,8. Мест. неизв.
- Святой Глеб-хранитель.** Х., т. 91, 4х91,4.
- Святой Глеб-хранитель.** Набросок. Мест. неизв.
- Святой Николай.** (Никола Можайский). Х., т. 46х61. ГМВ.
- Север.** Х., т. 99х155. Мест. неизв.
- Сон Востока.** Х., т. 50, 8х76,2.
- Стан.** Т. Мест. неизв.
- Стражи ворот.** Т. Мест. неизв.
- Тайны стен.** Паст. Мест. неизв.



Эскиз к серии «Санкта». 1922 г. Х., т. 25, 5х46. МРН.

- Хижина.** Т. 20, 3х25,4. Мест. неизв.
- Хранители города.** Паст. Мест. неизв.
- Человечьи праотцы.** Вариант. Т. Мест. неизв.
- Эскизы декораций для постановки оперы Н.А.Римского-Корсакова «Садко» в театре Ковент-Гарден, Лондон:**
- Волхов.** Х., т. 45, 7х55,8. Мест. неизв. **Высота поднебесная. (Корабль Садко).** Х., т. Мест. неизв.
- Гости.** Т. Мест. неизв. **Комната Садко.** Х., т. 50, 8х76,2. Мест. неизв. **Комната Садко.** Х., т. Мест. неизв. **Новгородский рынок.** Х., т. 71х91,2. Част. собр. **Подводное царство. (Глубина морская).** Х., т. 71х91,2. Мест. неизв.
- Ковка меча.** Набросок. Рисунок. Мест. неизв.
- Ожидание.** Рисунок для гобелена. Мест. неизв.
- Послание.** Рисунок для гобелена. Мест. неизв.
- Счастье.** Рисунок для гобелена. Мест. неизв.
- Хранители входа.** Эскиз к картине «Лунный свет» (1922). Б., кар. 25, 4х32,5. ГМВ.
- Шесть набросков к картинам 1920—1922 годов.** Рисунки. Мест. неизв.

1921

- Аризона. Большой Каньон.** Х., т. 76, 2х101,6. Част. собр. (до конца 1990-х — в собр. Ун-та Брандайс, США).
- Аризона. Три этюда.** Х., т. Мест. неизв.
- Аризона и Нью-Мехико.** Альбом с карандашными на-

бросками (тридцать одна ед.). Б., кар. 10,1x17,5. МРН.

Архат. Мест. неизв.

Астролог. Мест. неизв.

Атлант. Х., т. 48,3x74,9. Мест. неизв.

Белый камень. Т. Мест. неизв.

Вещее облако. Т. Мест. неизв.

Вознесение. Мест. неизв.

Каньон. Голубой храм. Две картины. Х., т. Мест. неизв.

Корона Мира. Х., т. 139,5x88,7. Мест. неизв.

Нью-Мехико. Пещеры в скалах. Х., т. 50,2x75,8. ГТГ.

Послание неба. Т. Мест. неизв.

Праведные гости. Т. Мест. неизв.

Праотцы. Т. Мест. неизв.

Пустыня. Т. Мест. неизв.

Пуэбло. Х., т. 40,7x74,9. Мест. неизв.

Рио-Гранде. Т. Мест. неизв.

Rito de los Frijoles. Т. Мест. неизв.

Санта-Фе. Голубая пустыня. Х., т. 44,4x73,6. Мест. неизв.

Санта-Фе. Красные горы. Х., т. 45,7x74,9. Мест. неизв.

Санта-Фе. Альбом с карандашными набросками. Б., кар. 22,5x29,5 (десять ед.). ГМВ.

Тишина. Х., т. 74,9x101,5. Мест. неизв.

Эскизы для постановки оперы Р.Вагнера «Тристан и Изольда» в Опера Компани, Чикаго:

Дворец короля Марка. Х., т. Мест. неизв.

Замок Тристана. Х., т. 50,8x76,2. Мест. неизв.

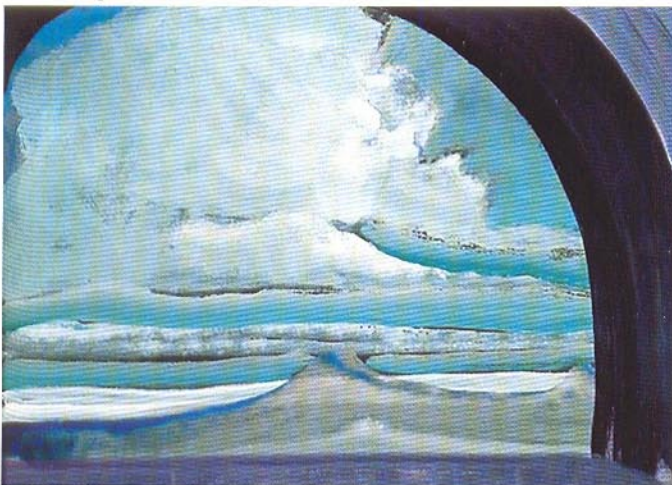
Шатер Тристана. Х., т. 61x76,2. Мест. неизв.

Эскизы для постановки балета И.Ф.Стравинского «Весна Священная»:

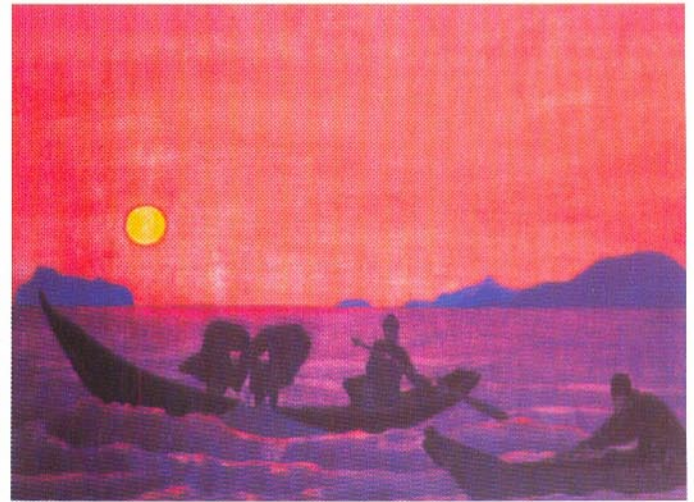
Девушки с гирляндами цветов. Х., т. 34,9x50,2.

МРН. Воины с луками. Х., т. 34,9x50,2. МРН. Звездочет. Х., т. 34,9x50,2. МРН. Плясуны в медвежьих шкурах. Х., т. 34,9x50,2. МРН. Эскиз декорации. Х., т. 34,9x50,2. Эскиз декорации. Х., т. 74,9x127. МРН.

Эскизы декораций и костюмов для постановки оперы Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка» в театрах Ковент-Гарден (Лондон), Гранд-Опера (Париж), Оперном (Чикаго):



«Белое облако». 1922 г. Этюд. К., т., кар. 27x38,5. МРН.



«И мы продолжаем лов». Серия «Санкта». 1922 г. Х., т. 71,1x101,5. Собр. МЦР.

Бедная крестьянка. Т. Мест. неизв. Берендей. Т. Мест. неизв. Бояре. Т. Мест. неизв. Бояре. Т. Мест. неизв. Боярские жены. Т. Мест. неизв. Боярыня. Б., кар., т. 25,4x35,5. Мест. неизв. Густой лес. Х., т. 58,4x78,8. Мест. неизв. Девушка. Т. 49x21. Собр. Н. и Н.Д.Лобановых-Ростовских, Лондон. Девушка. Т. Мест. неизв. Девушки. Т. Мест. неизв. Дети. Т. Мест. неизв. Деревня. Х., т. 60,9x91,4. Мест. неизв. Духи зимы. Х., т. 58,4x78,4. Част. собр. (до конца 1990-х — в собр. Ун-та Брандайс, США). Жена боярина. Т. Мест. неизв. Женщина. К., т. 35x25,5. Мест. неизв. Женщины. (Зима). Т. Мест. неизв. Занавес и портал. Х., т. 45,7x76,2. Мест. неизв. Колдун. Т. Мест. неизв. Купава. Т. Мест. неизв. Лес. Т. Мест. неизв. Леший. Х., т. 58,4x78,7. Част. собр. (ранее, до конца 1990-х — в собр. Ун-та Брандайс, США). Масленица. Т. Мест. неизв. Мизгирь. Т. Мест. неизв. Молодая крестьянка. Б., кар., наст., тушь. 35,5x25,5. Собр. Н. и Н.Д.Лобановых-Ростовских, Лондон. Народ. Б., т. 29,8x60,3. Мест. неизв. Птицы (два варианта). Т. Мест. неизв. Священная роща. Х., т. 60,9x91,2. Мест. неизв. Северная ночь. Т. Мест. неизв. Снегурочка. Б., т. 48x21. Собр. Н. и Н.Д.Лобановых-Ростовских, Лондон. Снегурочка и Берендей. Б., гуашь, золото. 30,5x24. Собр. Н. и Н.Д.Лобановых-Ростовских, Лондон. Снегурочка и Лель. К., т. 49,5x30,5. МРН. Танцы. (Скоморохи). Т. Мест. неизв. Толпа (два варианта), (пять фигур в крестьянской одежде). К., т. 47x72,3. Мест. неизв. Царь Берендей. Б., гуашь, т., золото. 38,1x38,1. Мест. неизв. Царь Зима. Т. Мест. неизв. Ярилина долина. Х., т. 45,7x55,8. Мест. неизв.

Рисунки костюмов для постановки оперы «Снегурочка» (двадцать одна ед.):

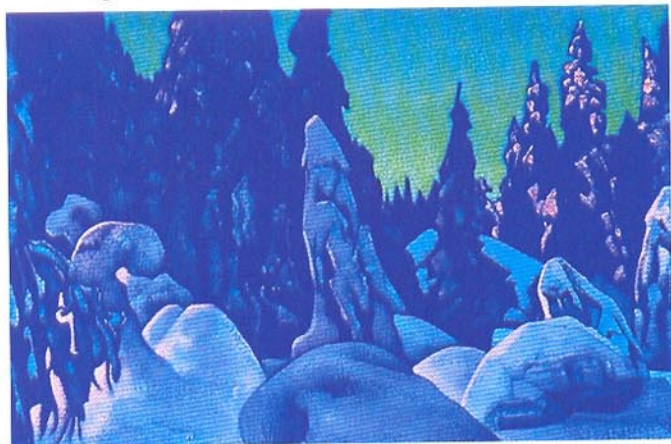
Бояре. Бермята. Боярин. Весна. Хор цветов. Толпа. Толпа. Крестьянка. Старик. Царь Берендей. Девушки. Купчиха. Скоморохи и другие. Мест. неизв. (первоначально в МРН).



«Монхеган. Мэн». 1922 г. Холст, темпера. 56x84. МРН.

1922

- Аризона. Две картины. Т. Мест. неизв.
 Белое облако. Эюд. К., т., кар. 27x38,5. МРН.
 Берендейка. Паст. Мест. неизв.
 Боярыня. Паст. Мест. неизв.
 Вестник. Х., т. Адыар, Индия.
 Голубиная книга. Х., т. 76x103. ГМВ.
 Деревня. Т. Мест. неизв.
 Заговор. Т. Мест. неизв.
 Заклинание. К., т. 32,3x41. ГМВ.
 Ландшафт для картины «Пророк». Т. Мест. неизв.
 Лунный свет. К., т. 50,8x92. Част. собр.
 Молитва земли. Ростов Великий. Т. Мест. неизв.
 Монхеган. Мэн. Десять картин. Т. Мест. неизв.
 Монхеган. Мэн. Х., т. 56x84. МРН.
 Монхеган. Альбом (1) с тридцатью двумя набросками.
 Б., кар. 15,1x22,6. МРН.
 Набросок к опере «Тристан и Изольда». К., т.
 50,8x76,2. Мест. неизв.
 Набросок к опере «Тристан и Изольда». Б., т. 29,2x36,8.
 Мест. неизв.
 Серия «Океан». К., т. 54,5x81,2. Част. собр., Техас:
 Волшебная сказка. День. Доблесть. Задумчи-
 вость. Конфликт. Надежда. Напряжение. На
 службе. Ночное мерцание. Покой. Сила. Сон.
 Творение. Улыбка. Холодность.

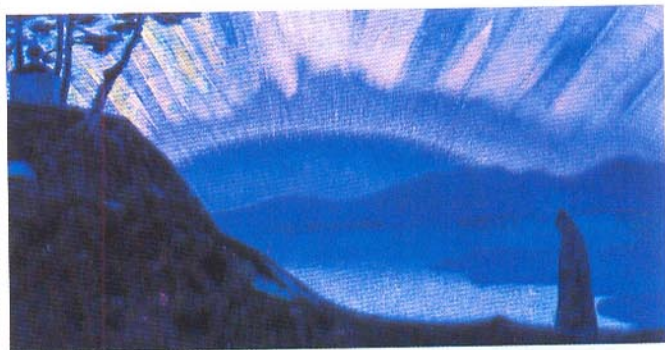


Снежные стражи. 1922 г. Х., т. 51,5x76. МРН.

- Пелеас и Мелисанда. Два произведения. Х., т. Мест. неизв.
 Последний король. (Пустой трон). Х., т. 92,7x141.
 Част. собр. (ранее, до конца 1990-х — в собр. Ун-та
 Брандайс, США).
 Псков. К., т. 34x47. МРН.
 Псков. Вход в город. Т. Мест. неизв.
 Старый Псков. Эскиз декорации к опере Н.А. Римско-
 го-Корсакова «Псковитянка». Х., м. 51x76. МРН.
 Сам вышел. Т. Мест. неизв.
 Святой Сергей. Т. Мест. неизв.
 Серия «Святые». Х., т. 71,1x101,5. Собр. МЦР (?) (ра-
 нее в част. собр. Д., Р., и У. Боллинг, Гранд Хэйвен,
 Мичиган; в част. собр. Джакода, Техас):
 И мы видим. И мы ловим рыбу. И мы не боим-
 ся. И мы открываем врата. И мы приносим
 свет. И мы трудимся.
 Эскизы к серии «Святые». Пять рисунков на одном ли-
 сте. Б., кар. 22x26,5. ГМВ.
 Эскиз к серии «Санкта». Т., х. 25,5x46. МРН.
 Снежные стражи. Х., т. 51,5x76. МРН.
 Страж. Т. Мест. неизв.
 Язык леса. Х., т. Част. собр., Техас. (ранее — в част.
 собр. Д. Боллинга).

1923

- Альпы. Х. на к., м. 30,5x40,5. ГМАРИ.
 Видение. Х., т. 50,8x76,2. Мест. неизв.
 Серия «Мессия». Два произведения:
 Легенда. Х., т. 71,8x204,5. Част. собр. (ранее, до
 конца 1990-х — в собр. Ун-та Брандайс, США). Чу-
 до. Явление Мессии. Х., т. 74x209,7. ГМВ.
 Коленопреклонение в горах. Эскиз к картине «Чудо.
 Явление Мессии». Б., акв., кар. ГМВ.
 Монблан. Х., т. Мест. неизв.
 Мост славы. Х., т. 82x163. МРН.



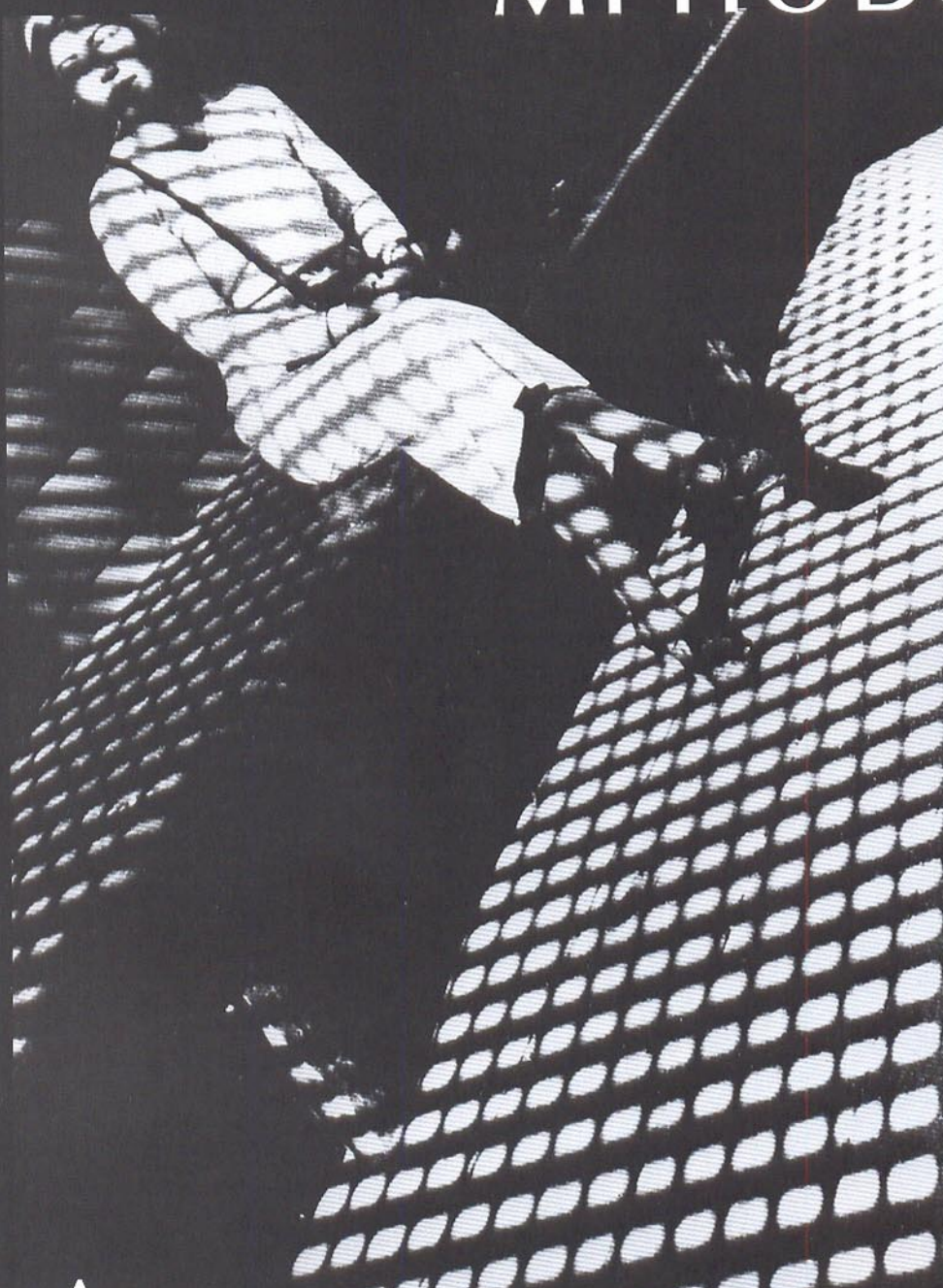
Мост славы. 1923 г. Х., т. 82x163. МРН.

- Размышление. Х., т. 49,5x73. Мест. неизв.
 Святые гости. Т. Мест. неизв.
 Сен-Мориц. Швейцария. Четыре наброска. Т. Мест.
 неизв.
 Соловецкий монастырь. Т. 21,2x69,2. Мест. неизв.
 Три стрелы. Х., т. 81,3x162,6. Част. собр. (ранее, до
 конца 1990-х — в собр. Ун-та Брандайс, США).
 Набросок к картине «Три стрелы». Б., кар. 16,5x21,5.
 ГМВ.

Евгения КОНДАКОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

«Продленные МГНОВЕНИЯ»



*«Я не знаю,
был ли Родченко
гением, — он был
великим фотографом,
он был очень нужным
для нас человеком,
который создал новую
фотографическую
культуру».*

*Виктор
Шкловский*



Александра Родченко

Невиданный до последних лет фотографический бум — множество фотовыставок, иллюстрированных изданий — породил и безусловный интерес к отечественному фотоискусству прошлого, прежде всего к эпохе 20—30-х годов прошлого века. Кураторы фотоэкспозиций, книжные издательства обращаются за помощью к государственным архивам, к наследникам именитых мастеров, которые бережно хранят негативы и отпечатки, внимательно следят за ростом стоимости уникальных произведений на международных аукционах.

Как и почему удалось «остановленному мгновению» тех лет взволновать не только участников аукционов, но и «широкого зрителя» астрономическими ценами работ бесспорного лидера отечественного фотоискусства Александра Родченко?

Начнем с того, что гётевско-фаустовское «остановись, мгновение» в более точном переводе с немецкого звучит иначе: «продлись ...», «повремени ...», «постой ...». Не правда ли, это уточнение чрезвычайно существенно, когда речь идет о фотоснимке, созданном в считанные секунды, а то и в долю секунды. Ибо в иную минуту на фотоснимке, по справедливому утверждению одного из героев Федора Достоевского: «Наполеон выпел бы гауптом, а Бисмарк нежным».

«Продленные мгновения» прошлого России с очевидным «социальным уклоном» зачастую вызывают прямой эпатаж. Но только ли в этом дело? Теоретик и библиограф тех лет Л.Межеричер, шокируя и живописцев, и талантливейших фотомастеров-пикторреалистов, утверждал, что «эстетическому языку пейзажистов с грустными, нежными, задумчивыми настроениями нужно противопоставлять отражающий живую жизнь фоторепортаж, жесткий, как металл, четкий, как стук идущего поезда ...».

Итак, с одной стороны — «грустный» и «нежный», с другой — «жесткий, как металл ...».

Первым и самым убедительным доказательством того, что есть и нечто другое, стало творчество Александра Родченко. Оно родилось в России той поры не случайно. Стоит вспомнить о том, что в те же годы в стране заявили о себе талантливейшие художники-авангардисты, такие, как Малевич и Кандинский, любителей отечественного кино удивили и восхитили фильмы Эйзенштейна и Вертова, знатоков поэзии — поэтические новации Маяковского, театралов — шокирующие эпатажи Мейерхольда ...

Именно Александр Родченко взорвал тогда привычную «фотографическую атмосферу», показав возможности фотообъектива в руках художника-конструктивиста. Авторы многих исследований, опубликованных в нашей стране и за рубежом, каждый по-своему формулируют свое отношение к творчеству Родченко и дают свои оценки его роли в фотоискусстве. Но если вспомнить о том, что художник-конструктивист, книжный и журнальный график, дизайнер, оформитель театральных спектаклей, родоначальник фотомонтажа, преподаватель высшего художественного училища, наконец, фотограф, Родченко был еще и автором целого ряда журнальных статей о фотографии, то, пожалуй, лучше предоставить слово самому Родченко. Не только в категоричности суждений, но и в той взволнованности, эмоциональности, искренности, с

которыми эти суждения декларируются, — сам Родченко, не нуждающийся в комментариях и необыкновенно актуальный по сей день. Вот почему так не хочется просить извинения за обширные цитаты.

«Плывут миллионы шаблонных фотографий с одной лишь разницей: одни более или менее удачнее других, или одни работают под офорт, другие под японскую гравюру, третьи под «Рембрандта».

Пейзажи, головки и обнаженные женщины именуется художественной фотографией, а снимки текущих событий — фоторепортажем.



И фоторепортаж считается в фотографии чем-то низшим.

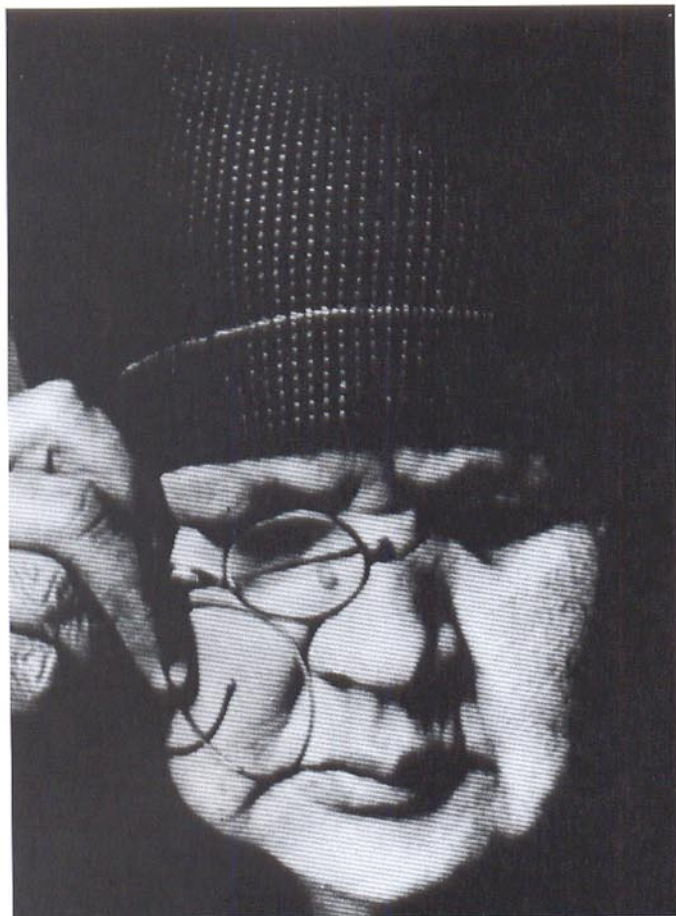
Но это прикладное и низшее ... в силу живой и нужной работы ... и проделало революцию в фотографии.

... Не фотограф идет к объекту, а объект идет к аппарату и фотограф устанавливает его в позу по живописным канонам ... Но ведь снять врасплох трудно, а по системе позирирования легко и скоро ...

Суммирую, чтобы причить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте ...

И самыми интересными точками современности являются точки сверху вниз и снизу вверх и их диагонали.

Александр Родченко вместе со своим другом и единомышленником Маяковским работал над плакатами и оформлением книг, с Мейерхольдом — над театральными декорациями, с кинорежиссерами — в кино. Первый снимок Родченко-фотографа — «Портрет матери» сразу

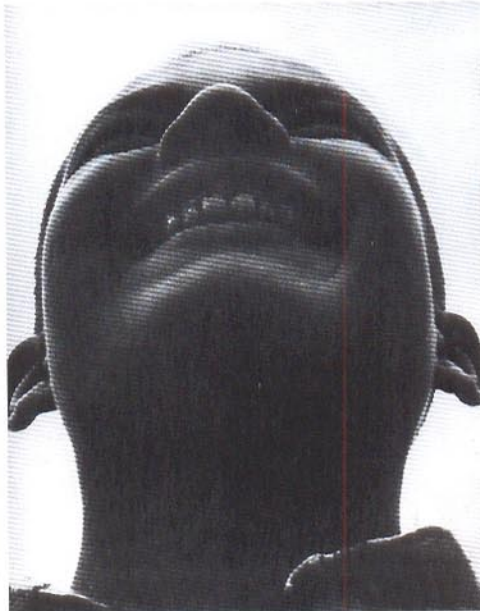


же обратил на себя внимание знатоков фотографии. Коллеги из «фотографического цеха», теоретики искусства 1920—1930-х годов, признавая высокий уровень мастерства, тем не менее оценивали творчество Родченко как «левое», оформительское, родственное западному авангардизму.

Однако и ярые противники Родченко из числа фотожурналистов и фотохудожников, активно споривших с



ним во время дискуссий и на страницах печати, не могли избежать его влияния — главным образом потому, что он был новатором и в области содержания, недоступного многим художникам, очень узко и однозначно представлявшим себе тематический характер художественной фотографии.



Богатейшее творческое наследие Родченко, статьи и выступления выдающегося фотохудожника дают нам право утверждать, что муза светописы в его лице получила своего пророка. В наши дни вряд ли кто-либо захочет и сможет это опровергнуть.

В 1928 году художественно-творческие направления советской фотографии обрели организационные формы. Первой заявила о себе группа «Октябрь», признанным лидером которой стал Александр Родченко. Его ученики и последователи — Борис Игнатович, Ольга Игнатович, Елеазар Лангман, Дмитрий Дебабов и другие провозгласили борьбу «против инсценировок и искажения фактов действительности» в фоторепортаже, против живописных приемов в салонной художественной фотографии. В этом открыто декларированном вызове своим творческим противникам было, разумеется, больше полемического задора, свойственного авангардистам искусства тех лет, чем истинно категорической бескомпромиссности. Декларации новой творческой группы не могли серьезно эпатировать фотографическую общественность, которая уже привыкла к острополитическим высказываниям А.Межеричера и других фотокритиков.

В то же время ведущие фоторепортеры газет и жур-



налов (Макс Альперт, Аркадий Шайхет и другие) не замедлили сплотиться в «Российское объединение пролетарских фотографов» (РОФП) и вступить в острую полемику с группой «Октябрь». Обе группы проществовали, кстати сказать, весьма недолго. Обвиняя друг друга «во всех смертных грехах», они, тем не менее, на практике решали одни и те же творческие задачи — рассказывали языком фотографии о жизни страны тех лет.

Адресуясь к творческому наследию Александра Родченко, необходимо напомнить о том, каким был его путь к фотоискусству, кто был рядом с ним в его новаторских поисках.

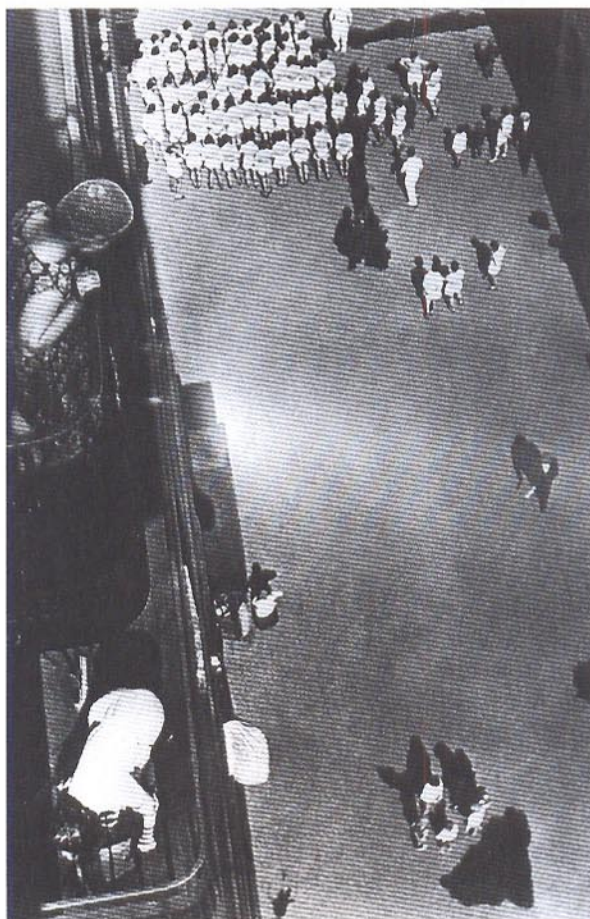
Александр Михайлович Родченко родился в 1891 году в Петербурге

в семье театрального бутафора и прачки. Учился в художественной школе в Казани и Строгановском училище в Москве. В 1913 году на выставках впервые появились его живописные работы художника-конструктивиста. Поиски новых путей в искусстве привели его к фотографии. Первые снимки родились в 1924 году, после успеха фотомонтажей, в том числе иллюстрировавших поэму Маяковского «Про это». Работал Родченко художником театра, сотрудничал с В.Мейерхольдом, преподавал на факультете ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские). Многие годы соавтором Александра Михайловича была его жена — талантливый художник Варвара Степанова.



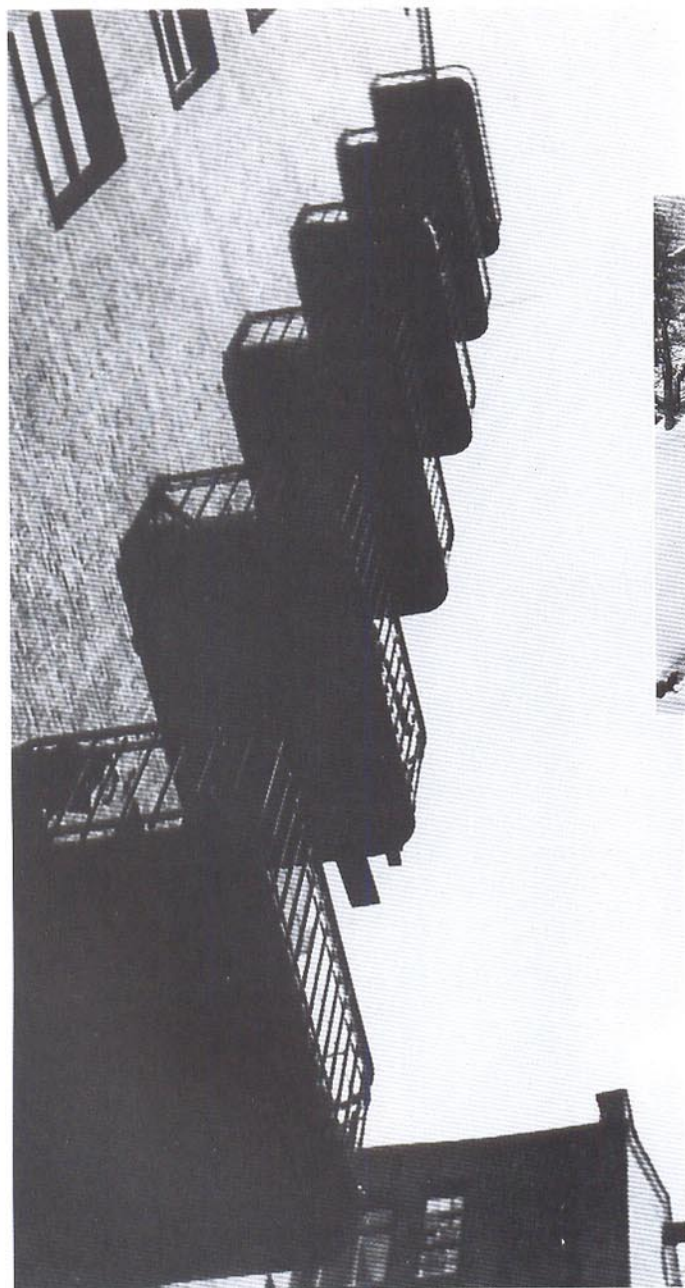
Творческое наследие Александра Родченко уникально не только по композиционным достоинствам, оно привлекает и неисчерпаемостью сюжетов, и широким тематическим диапазоном. Мало кто из его современников удостоен таким колоссальным количеством представлений на стендах выставочных экспозиций. И, что самое важное, буквально на каждой из выставок знатоки истории фотографии открывают для себя новые и новые работы фотоклассика, зачастую ни в чем не уступающие хрестоматийным.

Благодаря родченковским произведениям мы сегодня имеем возможность «близко познакомиться» с Маяковским, Мейерхольдом, Довженко и многими другими знаменитостями той эпохи, обозреть тогдашнюю Москву с самых неожиданных точек, насладиться созерцанием спортивных и цирковых представлений, дизайнскими проектами, осуществленными в содружестве с художником Степановой... Ну а



кто из классиков фотографии может соперничать с Родченко в теоретическом осмыслении фототворчества как одного из видов изобразительного искусства!

Однако «лучше один раз увидеть»... Приглашая на будущие выставки и аукционы, рекомендуя к чтению иллюстрированные издания, посвященные творчеству Александра Родченко, мы непременно хотим сказать о тех, кого должны благодарить за уникальную возможность насладиться в полном объеме результатами творческих поисков фотохудожника. Это прежде всего его дочь — художник Варвара Александровна Лаврентьева и его внук — доктор искусствоведения Александр Николаевич Лаврентьев. Не только сохранить, но и представить потомкам талантливые искусствоведческие исследования творческого наследия «продленных мгновений» Александра Родченко — в этом их неоценимая заслуга.



1920 год. Из группы художников-конструктивистов А.Родченко уходит в объединение «Левый фронт», организованное В.Маяковским. Оформляет книги, делает плакаты. Сотрудник журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». Избран профессором ВХУТЕМАСа.

1922 год. Работает над созданием обложек, плакатов, иллюстраций в издательствах «Молодая гвардия», «Госиздат», «Круг», «Транспечать», журналах «Молодая гвардия», «Красная новь», «Октябрь», «Спутник коммуниста» и др. Впервые внедряет в практику книжного оформления принцип фотомонтажа.

1923 год. Выходит с свет поэма В.Маяковского «Про это» с иллюстрациями-фотомонтажами. В сотрудничестве с В.Маяковским работает над рекламой ГУМа и Моссельпрома.

1924 год. Первые фотоработы в журнале «ЛЕФ», утверждающие новую точку съемки и право на эксперимент.

1925 год. Создает проект оборудования рабочего клуба и оформляет советский отдел Международной выставки в Париже. Удостоен четырех серебряных медалей.

1925—1933 годы. Работает фоторепортером в журналах «Красное студенчество», «Огонек», «Смена», «Книга и революция», «Новый ЛЕФ» и др., а также декорато-



ром фильмов «Журналистика», «Москва в Октябре», «Кем быть» и др. В театральном сезоне 1931—1932 годов работает над декорациями и костюмами к пьесам «Клоп», «Шестая мира», «Армия мира».

В 1931 году переходит от фоторепортажа в журналах к съемке тематических заданий для фотокниг и альбомов. Иллюстрирует альбом «От Москвы купеческой к Москве социалистической».

1932 год. Увлекается спортивной съемкой. Участвует в фотовыставках на стадионе «Динамо».



1933 год. Проводит съемку Беломорского канала для журнала «СССР на стройке». Работает над художественным оформлением книг и альбомов.

1935—1940 годы. Вместе с Варварой Степановой оформляет книги и журналы. Снимает физкультурные парады на Красной площади, цирковые представления. Работает над фотопортретами, в том числе над последним портретом В.Маяковского.

А.М.Родченко — участник и призер очень многих всесоюзных и международных фотовыставок. Наиболее удачными своими работами в области фотопортрета А.Родченко называет такие, как «Портрет матери», «Пионерка», «Портрет режиссера Кулешова», «Портрет поэта Николая Асеева», «Комсомолец», «Комсомолка», «Голова ребенка».

Григорий ЧУДАКОВ

Иллюстрации предоставлены автором.



А. Володин, Н. Мерлай.
Медали СССР.
1997 г., 302 с., илл.
550 руб.

Книга содержит сведения о государственных наградах СССР — медалях, истории их учреждения и создания; приведены проектные рисунки, выдержки из положений о медалях, подробное описание знаков медалей СССР. В приложениях изложены основные законодательные акты об учреждении медалей, правила ношения государственных наград.



Б. В. Айрапетян.
Наградные знаки Красной Армии (1941—1945).
2004 г., 176 с., илл.
600 руб.

Каталог-справочник. Даются изображения и описания более 300 знаков всех типов и разновидностей наградных знаков Красной Армии, учрежденных во время Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.



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

В книге подробно рассматриваются наградная система Третьего Рейха, практика награждения и боевые награды, а также металл, клейма мастерских и примерные цены на рынке в соответствии с известными каталогами.



Наградные знаки СССР эпохи трудовых побед 1920—1940.
2004 г., 208 с., цв. илл.
1300 руб.

Данный каталог содержит информацию о более чем 400 знаках и жетонах — наградах за труд первых лет советской власти (с 1920 по 1933 годы), в том числе и профсоюзных знаках.



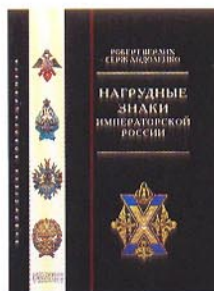
М. А. Рогов. История наград и знаков в МВД России.
2004 г., 544 с., илл.
1500 руб.

Это уникальное исследование впервые системно представляет государственные и ведомственные награды, служебные, юбилейные и памятные знаки, настольные медали, имевшие обращение в Министерстве внутренних дел на протяжении 200 лет.



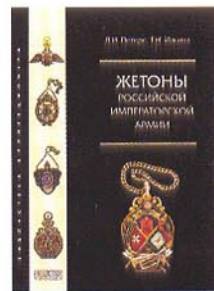
Д. И. Петерс. Знак отличия Военного ордена с вензелем императора Александра I для ветеранов прусской армии.
2004 г., 232 с., илл.
750 руб.

Установление, изготовление и выдача специально учрежденного в 1839 г. российского знака отличия Военного ордена для ветеранов прусской армии, воевавших против Наполеона в 1813—1815 гг.



Наградные знаки императорской России.
2004 г., 216 с., илл.
900 руб.

В предлагаемой читателю редакции книги были ликвидированы замеченные в переводе 1994 года справочника «Наградные знаки Императорской России» Р. Верлиха и С. Андоленко (Нью-Йорк, 1976 год) недостатки.



Д. И. Петерс, Т. Н. Ильина.
Жетоны Российской императорской армии.
2004 г., 144 с., илл.
900 руб.

В справочнике на основе архивных источников и музейных собраний рассказывается об учреждении, правилах ношения, изготовлении и выдаче жетонов Российской императорской армии.

Даны описания и рисунки около 300 жетонов, принадлежавших императорской гвардии, пехотным, кавалерийским, артиллерийским частям, военно-учебным заведениям и другим, тематически не относящимся к родам войск.



В. А. Дуров. Орден Ленина. Орден Сталина.
2005 г., 144 с., цв. илл.
1400 руб.

Настоящее издание является первой книгой, которая подробно освещает историю высшей награды СССР — ордена Ленина. Отдельная глава книги посвящена ордену Сталина, который так и не был окончательно утвержден.



В. А. Дуров, Н. Н. Стрекалов.
Орден Красного Знамени.
2005 г., 224 с., илл.
1400 руб.

Книга посвящена длительной истории ордена Красного Знамени РСФСР и СССР. Здесь впервые рассказывается об истории учреждения награды, о разработке рисунка орденового знака и его эволюции, о производственных вопросах, связанных с изготовлением знаков ордена. С достаточной полнотой говорится о награждениях и о награжденных. Особый раздел — собственно классификация знаков ордена Красного Знамени различных периодов, где учтены практически все их разновидности.



Д. И. Петерс.
Наградные медали России второй половины XVIII столетия.
2004 г. 272 с., илл.
500 руб.

Книга рассказывает об истории учреждения наградных медалей Российской империи второй половины XVIII столетия (1760—1800). Первый систематический справочник с научным описанием наградных медалей России периода правления императрицы Елизаветы Петровны, Екатерины II и императора Павла I.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве.
Тел.: (095) 248-2190,
248-6819,
а также на нашем сайте
www.uuu.ru

Серебряное дело

XVIII век

От рококо к неоклассицизму

Чрезмерное распространение рококо, а скорее его дегенерация неизбежно привели к его критике, которая раздавалась все чаще и чаще. Художники теперь стали стремиться к симметрии, моделям из классической античности, прямым линиям (где это возможно), большей сдержанности в украшениях. Как правило, произведения переходных периодов, а особенно их начала, датировать очень трудно, поскольку промежуточный стиль возникал постепенно, не сразу отвергая формальные характеристики своего предшественника. Переходный период от рококо к неоклассицизму обычно определяют 1765—1775 годами. Серебряные предметы того времени достаточно наглядно отражают колебания мастеров при выборе между прямой и кривой линиями. Одни



Сахарница в форме лодочки, на четырех фигурных ножках, с крышкой, украшена рифлением и жемчужным узором. Турин. Конец XVIII в.

предметы приобретали прямолинейную форму, но были украшены стилистическими элементами рококо. Другие, наоборот, оставались криволинейными, но декорировались в мотивах неоклассицизма. Для этого периода перехода к новому

стилю характерны отказ от цветов, появление гирлянд из лавровых листьев, розетт, лап льва, головы барана, фестонов, рогов оленя, прямоугольных орнаментов.

Итальянский вклад в неоклассический стиль

Возврат к классической античности возглавила Италия потому, что именно она в самом большом объеме сохранила античную архитектуру. В 1740—1750-х годах в результате археологических раскопок Геркуланума, Помпеи и других мест в

Кампании были обнаружены свидетельства высокого прикладного искусства античных городов. Новости об этих открытиях разошлись по всему миру, но правители Неаполя ревностно охраняли участки раскопок. Иностранцам посещать их было запрещено. Поэтому декоративное искусство Геркуланума и Помпеи в этот период не оказало такого влияния на искусство Европы, как, например, произведения римлян, греков и египтян. Кроме того, в поисках мотивов нового стиля серебряных дел мастера стали обращаться к декоративным работам Джованни Баттиста Пиранези (1720—1778) — в Римской области и Джокондо Альбертолли (1742—1839) — в Эмилии и Ломбардии. Большой вклад в развитие нового стиля внес и разносторонне одаренный Луиджи Валадье (1726—1785), римлянин, француз по происхождению. Эти художники не были напрямую связаны с созданием серебряных изделий, но они, как генераторы идей, предлагали такое обилие декоративных



Сахарница, украшенная полосами из стилизованных арабесок и рифлением; шпатель — в форме дыни. Карло Мариано. Турин. 1777—1796 гг.



Сахарница, украшенная мотивами в виде раковин, разделена на секции. Наверху крышки — бутон. Турин. Конец XVIII в.

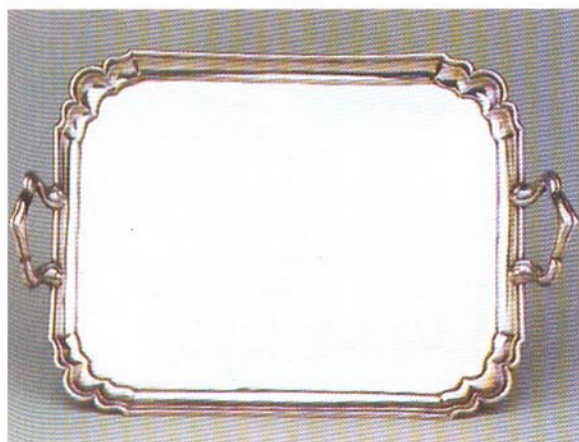
моделей, что у серебряных дел мастеров был просто неисчерпаемый источник неоклассических мотивов.

Работы Пиранези, Альбертолли и Валадье

Гравер и архитектор Джованни Баттиста Пиранези родился в Венеции, большую часть жизни провел в Риме, где делал гравюры зданий и памятников древнего города. Его очень интересовали руины античности, в своих гравюрах он отображал их исключительно подробно. Опубликовал два тома гравюр, изображавших античные украшения, в которых реальность удивительно гармонирует с фантазией и романтикой. Первый том назывался «Diverse Maniere» («Разные способы»). Более точное название — «Разные способы украшения каминов и других частей



Набор из 4-х гладких кастрюлек с куполообразными крышками. Шпешки — в виде артишоков с раскрытыми листьями. Антуан Дютри. Париж. 1770—1771 гг.



Прямоугольный поднос со скругленными углами, ступенчатыми краями и двумя ручками. Доменико Бартелли. Последняя четверть XVIII в.

зданий»). Мотивы им взяты из египетской, этрусской, римской и греческой архитектуры. Книга была издана в 1769 году. До этого Пиранези продавал свои эскизы отдельными листами, когда набралось много, объединил их в сборники. Второй том под названием «Вазы, канделябры, колонны» вышел в 1778 году. Это собрание гравюр (110 работ) вызвало большой интерес у римских серебряников конца XVIII века. В декоративных мотивах, собранных в книге, отражались все элементы неоклассического стиля: рог изобилия, доспехи, маски, вазы, розетты,obelisks, урны, лавровые венки, листья аканта, пальметты, шлемы, гирлянды из цветов и листьев, раститель-

ные волюты, виноградные лозы, сатиры, вакханки, танцовщицы, флейтисты, тритоны, купидоны, головы Медузы, орлы, львы, головы быков, олени, а также разные сфинксы — мужские и женские, с крыльями и без.

Экстравагантный вкус Пиранези особенно ярко проявился в больших парадных предметах. Его работы отличались от произведений Джокондо Альбертолли из Ломбардии, которые были сдержаннее и строже — в духе неоклассицизма.

Альбертолли родился в Тичино, образование получил в Парме, где работал французский архитектор Эдмон-Александр Петито (1727—1801), представитель неоклассицизма, автор книги образцов ваз. Альбертолли в 1774 году стал преподавать декоративное искусство в Бернской академии. Он автор большого количества новых декоративных мотивов, которые опубликовал в двух томах гравюр: «Различные украшения, созданные и нарисованные Джокондо Альбертолли» (1782) и «Украшение благородных домов» (1787). Во многие строгие элементы неоклассицизма он вводил украшения прежнего периода — волюты из листьев аканта, фризы с медальона-

Клейма Пьемонтских мастеров

До 1793 года клейма пьемонтских мастеров ставились согласно указу 1678 г. регента Савойи Марии Джованна Баттисты. Этот указ запрещал изготовление и продажу серебряных изделий ниже определенного стандарта чистоты, т.е. ниже 11 денге (=916,667 частей чистого серебра). Этот указ также предписывал мастерам ставить личный клейма, а пробирной палате ставить пробирную метку в виде герба Савойи с короной и инициалами пробирщика. И чтобы еще больше защитить покупателя, ставилась еще одна метка пробирщика, называемая «контрпробой» — овальная с жемчужными краями и меткой контрпробирщика.



Джиованни Баттиста Боллеа (1771—1793)



Пьетро Чебрайо (1726—?)



Карло Мариано (1786—1824)



Бартоломео Бернарди (1778—1816)

ми, розетты, а из животных — дельфинов и орлов.

Как и Пиранези, Петито и Альбертоли были архитекторами, а не ювелирами. Профессиональный опыт другого художника, Луиджи Валадье, — иной: он был золотых и серебряных дел мастером, создателем камей, работал также с камнем, железом и бронзой. Кроме того он искусно делал ларцы, шкатулки и мебель из красного дерева. Его мастерской в Риме покровительствовал Папа Римский Пий VI, у которого он служил «смотрителем за реставрацией древних бронзовых предметов и камей в двух святых музеях». Клиентами Валадье становились представители самой высокой знати. Его се-



Супница с крышкой и подносом работы Джузеппе и Луиджи Валадье. Рим. 1780 г. Овальный сосуд на четырех ножках в виде львиных лап украшен волнообразным узором. Ручки в виде львиных голов с кольцами. На крышке — фигура ребенка с корзинкой.

ребряные изделия всегда были высочайшего качества, поэтому многие мастера стремились ему подражать. Однако его неоклассический стиль почти всегда носил печать ренессанса и позднего барокко. Конечно, живя в Риме среди памятников прошлых веков, трудно избавиться от такого влияния, именно поэтому извивающиеся листья аканта и рифленые выпуклые полоски на его изделиях свидетельствуют о ренессансе, а двойные завитки — о позднем барокко. Дело Валадье продолжил его сын Джузеппе (1762—1839), серебряных дел мастер Ватикана, ди-

ректор ватиканской литейни, ставший в 1786 году еще и архитектором. Он прославился своими достижениями в архитектуре в неоклассическом стиле, но именно произведения в «смешанном» стиле, а также его работа в мастерской отца оказали большое влияние на серебряников Рима. Пьемонтские мастера тоже испытали большое влияние своих римских и французских коллег.

Неоклассические подсвечники и канделябры

В неоклассический период объем производства серебряных изделий увеличился. Изменился уклад жизни: в доме появились такие места, которые необходимо было освещать, — кабинеты, библиотеки, туалеты, спальни, уголки для уединенной беседы, питья чая и кофе. Для этого потребовались дополнительные подсвечники. В тот период их было два типа: 1) с маленьким квадратным основанием и выпуклым рифлением; ножка расширена, с несколькими выступами, на самом верш — гирлянда, свисающая вниз; 2) ножка подсвечника — тонкая, в форме столбика, почти без украшений, в нижней области — потолще. Основание круглое. В какой-то степени этот тип повторяет модели конца XVII века, но более тонкая ножка напоминает коринфскую колонну или ордер с рифленным прост-



Центральная настольная ваза из vermeil. Чаша — в виде вазы с крышкой, украшенная карантидами. Стоит на круглом подносе на ножках. Жан-Симон Понтано. Париж. 1789 г.

Золочение

Золочение — это нанесение на серебро тонкого слоя золота. Полностью покрытый им предмет приобретает не только дорогой вид, но и основательную прочность (чистое серебро мягче и может изменить форму). Золочение иногда называется «ртутным», потому что при этой процедуре порошкообразное золото смешивают со ртутью, затем образовавшуюся пасту кистью наносят на серебряный предмет, который обжигают; при этом ртуть испаряется, а золото остается на поверхности предмета. В зависимости от количества золота золочение может быть «сильным», то есть плотным и равномерным, и «лег-

ким», почти прозрачным. Цвет золотого покрытия меняется за счет подмешивания другого металла: медь дает красноватый блеск («красное золото»), никель — белый блестящий оттенок («белое золото»). Для достижения нужной толщины слоя золочение производится несколько раз. Испарения ртути в мастерских чрезвычайно вредны для здоровья, поэтому эта работа, хотя и высокооплачиваемая, очень опасна. В XIX веке этот процесс запретили, а позже, после открытия французского химика Жана Баттиста Дюма, изобрели метод гальванизации. Позолоченное серебро иногда еще называют vermeil.

ранством. В этом случае капиталью колонны служит патрон для свечи — и получается как бы непрерывная линия от основания к колонне и капители.

Форма же канделябров почти всегда была такой же, как форма подсвечников первого типа, а верх был украшен неоклассическими мотивами. Конец ножки расширялся двумя или более рожками в виде изогнутых ветвей с листьями, которые поначалу были короткими, потом стали длиннее и



Чаша для роженицы круглой формы, украшенная рельефными пальмовыми листьями, на крышке — листья аканта. Генуя. Конец XVIII в.

приняли форму буквы S. Основание такого канделябра, как правило, — круглое, украшено в полном соответствии с остальной частью предмета. От двухрожковых подсвечников кан-



Пара двойных солонок. На каждой — пара купидонов, склонившихся над солонками в виде раковин. Робер-Жозеф Огуст. Париж. 1768 г.



Чаша для роженицы из вермеля с блюдом. Приплюснутая форма, ручки — геометрической формы. Марк Жакс. Париж. 1797 г.

делябры отличались главным образом большим размером, а также наличием урны над ножкой. В некоторых случаях ножку делали в форме рифленой колонны без капители и украшали гиляндами; к ножке крепили яйцевидную деталь, от которой расходились рожки. В канделябрах всегда более массивные и более декорированные гнезда для свечей, а тарелочка для оплавляющего воска размещена не наверху, а чуть ближе к основанию. При таком расположении гнездо для свечи и тарелочка походили на цветочный бутон, но не было в этом натуралистического реализма.

Французский неоклассицизм, или стиль Людовика XVI

Переход от рококо к неоклассицизму отчасти был вызван стремле-

нием перейти от необузданной фантазии к трезвости и упорядоченности. Однако нельзя сказать, что стиль Людовика XVI был антиподом стиля рококо. Несмотря на то, что новый стиль предполагал уменьшение декоративных элементов, отдавая предпочтение более строгим линиям классической античности, многие мастера все же использовали некоторые детали рококо для оживления этих строгих линий, придания им легкости и движения.

Классическая античность почти никогда не была непосредственным образцом для подражания, скорее она вдохновляла на поиски гармонии и пропорций, декоративных мотивов, которые, впрочем, использовали так же свободно, как и в стиле рококо. В этот период становится все заметнее сочетание декоративных элементов античности с фантазиями автора.



Пара солонок овальной формы, в ажурных мотивах, с рифлеными ножками. Брешиа. Последняя четверть XVIII в.

Робер-Жозеф Огуст

Один из самых утонченных интерпретаторов неоклассического стиля Робер-Жозеф Огуст родился в 1725 году. Карьеру свою он начал как мастер по бронзовым изделиям, в которых проявились его талант и вкус. Некоторые из его работ созданы под влиянием моделей Делафосса и Приера. В 1773 году Огуст был назначен золотых дел мастером при дворе Людовика XVI, но он выполнял заказы и коронованных особ Англии, Швеции, России, Португалии. Его дело продолжил сын Анри (1759—1816), который выполнял изделия в элегантно-стиле XVIII века, но уже использовал и некоторые мотивы стиля ампира. Таким образом, его работы отражали переход от стиля Людовика XVI к ампиру. В 1806 году Анри Огуст, испытывая финансовые затруднения, был вынужден закрыть свою мастерскую.



Новый стиль, отражавший общее движение европейского общества к эпохе Просвещения, быстро стал очень модным. Чрезвычайная скорость его распространения отчасти объясняется тем, что высшее французское общество XVIII века нуждалось в переменах, поэтому оно отвергало все «старое», и с энтузиазмом приветствовало все, что считало «новым».

Создатели французских неоклассических декоративных моделей

Вклад в стилистическое обновление французского искусства внесли многие художники. В то время было опубликовано немало сборников гравюр с образцами декоративных мотивов, и хотя они не были предназначены для серебряных изделий, мастера-ювелиры черпали в них вдохновение и находили для себя ориентиры. Темы и мотивы неоклассицизма, как в скульптурных формах, так и в орнаментах, использовали и серебряники. В их распоряжении оказались такие работы, как «Сборник грифонов» аббата Сент-Нон, опубликованный в 1771—1774 годах, внушительная серия работ Делафосса и Нойфоржа, Форти и Саламбье. Более восьмидесяти сборников создал Ришар Лалонд, знаменитый художник второй половины XVIII века. Самый известный его сборник — «Разные работы Лалонда, декоратора и художника», с примечанием на субтитальном листе: «Большое количество рисунков для украшения». Он был гравером и автором орнаментов.



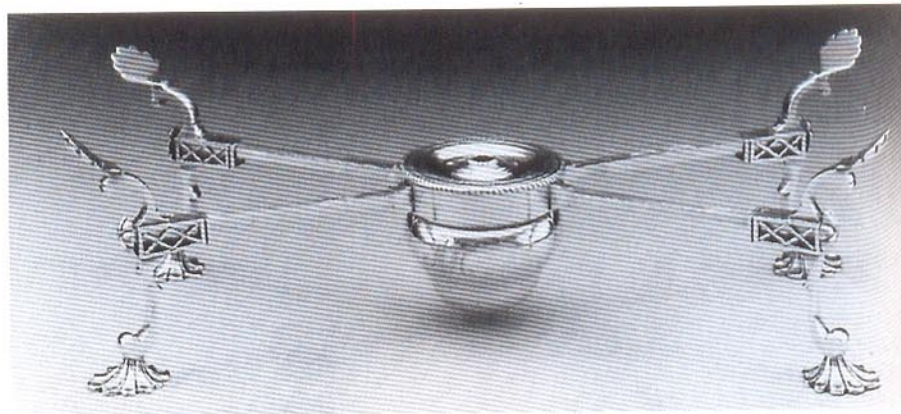
Один из пары подсвечников. Ножка состоит из нескольких ордоров, украшенных разными мотивами. Основание — круглое, ступенчатое. Алексис Ауар. Париж. 1770 г.



Блюдо для подачи горячей пищи. От гладкой чаши отходят две ручки в форме стилизованных листьев с рифлеными лучами. Жак-Антуан Боном. Париж. 1771 г.

Подставка для разогревания пищи

Первая такая подставка появилась около 1735 года, но большинство из них сделано в 1755—1780 годы. Созданная английскими мастерами подставка представляет собой две пары рычажков с квадратным сечением, привинченных к центральной детали, куда вставляется спиртовая горелка. Рычажки можно двигать, приспособив их к размеру блюда. Стоят они на подвижных ножках.



Подставка для разогревания пищи. На грушевидной горелке выгравированы инициалы. Ножки — в форме стилизованных раковин. Самуэль Тингли. Нью-Йорк. 1770—1780 г.

Жан-Шарль Делафосс (1734—1789) был архитектором и ведущим специалистом по геометрическим орнаментам и перспективе.

Большой вклад во французское искусство (еще недостаточно оцененный) внес Жан-Франсуа де Нойфорж (1714—1791) своим знаменитым «Сборником архитектуры», который появился между 1757 и 1772 годом и содержал 900 гравюр. Скульптор, гравер и архитектор, он в основном работал над архитектурными проектами помещений, однако один из разделов его сборника — «Детали» предлагал широкий выбор неоклассических стилистических элементов, почему и стал неистощимым источником для создания декоративных моделей в серебре.

Следует упомянуть и парижанина Жана-Франсуа Форти, который создавал модели главным образом из металла.

Самым известным автором французских неоклассических моделей был Анри Саламбье, (1753—1810), ему принадлежат тридцать сборников декоративных моделей удивительной сложности и филигранности. Среди них мотивы такого изящества и легкости, что кажутся почти нитевидными. Саламбье внес утонченность в искусство позднего неоклассицизма. Он постоянно стремился к достижению в моделях ощущения легкости и движения. Здесь его фантазии не было предела. Его творения одновременно и изящны и сложны.

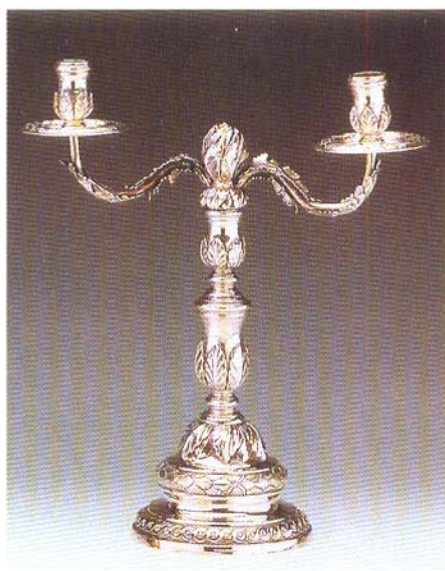
Серебряных дел мастера широко пользовались упомянутыми сбор-

никами моделей, но некоторые, самые известные из них, делали и собственные эскизы. Однако это были рабочие модели, они хранились в мастерских, многие стали ветхими из-за постоянного применения, поэтому до наших дней дошли лишь несколько из них.

Разнообразие английских серебряных изделий

Во второй половине XVIII века появилось много новых видов серебряных изделий для стола и для удовольствий. Кроме уже известных предметов, это: маленький сосуд, похожий на кофейник, но предназначенный для горячего соуса; тарелки для завтрака с крышками и подставками для подогревания, которыми пользовались англичане во время традиционно основательных утренних трапез; масленки с крышками, украшенными фигуркой коровы; полукруглые ложечки для зачерпывания чая из чайницы; подносы для бутылки; различные сливочники; блюда с крышками, чтобы не остывала еда; посуда для меда в форме улья; горчицницы и чаши; ведерки для охлаждения вина.

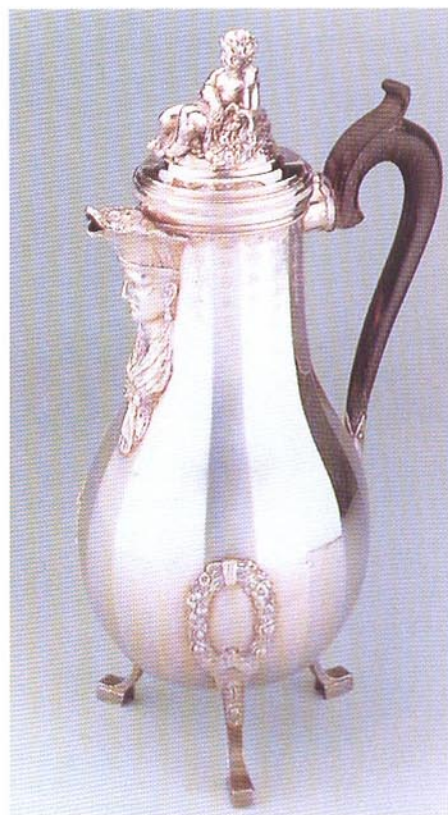
Такое большое количество серебра отчасти объясняется тем, что с началом технической революции мелких ремесленников стали вытеснять первые фабрики, работавшие на промышленном уровне. Самые сложные и изысканные вещи продолжали делать вручную, а более простые серийные предметы изготавливали на фабриках, где машины могли выполнять литейные, рельефные и ажурные операции.



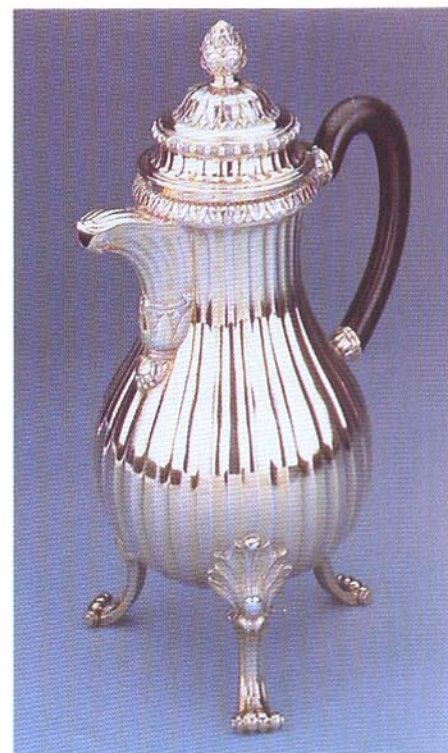
Канделябр. Ножка — из нескольких ордеров, украшенных рельефными листьями, основание — круглое, ступенчатое. Генуя. 1771 г.

В 1769 году был изобретен пресс, который вырезал и пробивал части предмета из плоского листа серебра, а затем эти части собирали вручную. Развитию массового производства способствовало и изобретение Мэтью Боултоном паровой машины. На его фабрике в Бирмингеме с ее помощью изготавливали серебряные пластины, которые потом продавали ремесленникам, а те монтировали их и украшали по своему вкусу.

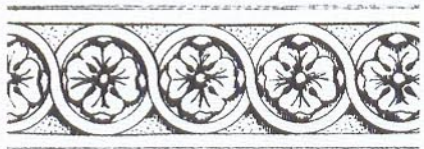
Развитию массового производства помогло и то, что новый неоклассический стиль отличался относительной простотой и геометричностью формы. В конце XVIII века начали делать дешевые серебряные изделия в Шеффилде и Бирминге-



Кофейник. Носик посажен близко к горлышку грушевидного сосуда и украшен женской головкой. На крышке — путти с рогом изобилия. Брюгге. 1787 г.



Кофейник из позолоченного серебра на витых ножках, украшенный вертикальным рифлением. Брюссель. 1785 г.



Декоративные бордюры

Для неоклассического периода характерны новые декоративные мотивы в бордюрах. Они основывались на классической античности, но подвергались свободной интерпретации, что привело к строгим, но эле-

гантным непрерывным орнаментам, включающим ряды лавровых листьев и ягод, перекрывающиеся линии со свисающими фестонами, стилизованные розетки в рамках и «вазы Витрувия».



Кофейник грушевидной формы на трех ножках в виде копыт животного. На крышке — восточная фигурка. Мальта. 1798—1800 гг.

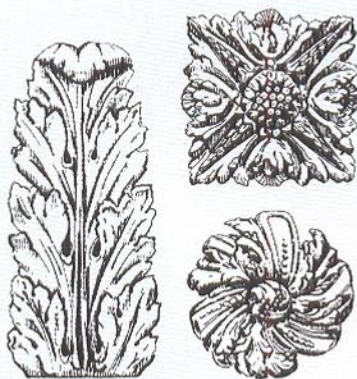
ме, и многие серебряных дел мастера помимо своих произведений стали продавать изделия промышленного производства. В связи с возникновением новых важных центров производства серебряных изделий и их продажи потребовались новые правила и новые пробирные клейма.

На расширение серебряного производства повлияла еще один фактор: лондонские мастера всегда поставляли свои товары в американские колонии. Эта торговля была прервана революцией в Америке, но после признания ее независимости, торговля возобновилась, поэтому

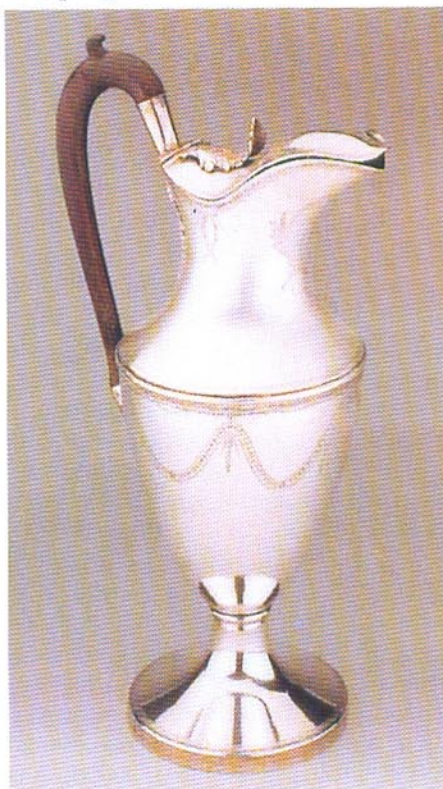
Неоклассический декоративный репертуар

Большинство декоративных мотивов, появившихся на серебряных изделиях последней трети XVIII столетия, основаны на античных моделях. Однако они были не слепым подражанием, а скорее исходным пунктом для создания нового декоративного стиля, который сочетал эlegantность с простотой и строгостью.

Так же, как и в предыдущий период, часто использовались растительные элементы, хотя и радикально измененные. Розетты, ветви дуба, листья аканта, пальметты и розовые ветки отличаются строгой симметрией и точностью рисунка.



снова возрос спрос на изделия из серебра. Английские серебряные пластины и изделия из них экспортировались и в страны Европы, например, в Португалию, Испанию, Данию и Швецию. Местные серебряники часто использовали их в качестве образца. В несколько меньшем масштабе это влияние английского серебра стало ощущаться даже в работах чрезвычайно искусных мастеров Парижа. В 1786 году был подписан коммерческий договор о ввозе английских серебряных изделий и во Францию.



Кувшин с крышкой на круглом основании, украшенный стилизованными фестонами. Опорто. Третья четверть XVIII в.



Кубок цилиндрической формы на трех сферических ножках, S-образная ручка прикреплена к крышке. Москва. 1796 г.

Роберт Адам

Роберт Адам (1728—1792) известен как отец английского неоклассицизма в период правления Георга III, у которого он был придворным архитектором в 1762—1768 годах (после него этот пост занимал его брат Джеймс). Он учился в Риме, был страстным поклонником античного искусства, там и подружился со знаменитым итальянским мастером Пиранези. Он много путешествовал по Далмации и Греции, изучал результаты археологических раскопок в Геркулануме и Помпее. Увлечение классической древностью отразилось в его работе «Руины дворца императора Диоклетиана в Спалатро в Далмации» (1764).

В то же самое время два других английских архитектора — Джеймс Стюарт и Николас Ревет четыре года провели в Афинах, после чего опубликовали работу «Произведения античности». Они были фанатичными поклонниками Древней Греции, поэтому их публикация стала вкладом в дебаты, которые шли в то время: какое искусство более совершенно с художественной точки зрения — греческое или римское. В этом споре Роберт Адам занимал независимую позицию, поскольку в своем творчестве он использовал как греческие, так и римские декоративные элементы. Его стиль был оригинален, полностью самобытен. Благодаря такой самобытности, а также тому, что он был не только архитек-

тором, но декоратором и дизайнером мебели, он оказал большое влияние и на английскую архитектуру последних сорока лет XVIII века, и на прикладные искусства того времени. Как декоратор он в своих работах учитывал достижения французских коллег, а также мастеров ренессанса. Английские серебряные дел мастера брали у него мотивы, на которые его воодушевило римское и этрусское искусство. Эти мотивы включали: головы коз, грифонов, сфинксов, фестоны из цветов, ленты, завязанные бантами, удлиненные амфоры, камеи, грифонов с гирляндами и пальметтами, парные спирали со спущенной драпировкой. Но самые любимые из его мотивов — так называемый «раскрытый зонтик» и гирлянды из колокольчиков и жимолости. Благодаря обширной деятельности Адама в качестве архитектора и его сотрудничеству с братом Джеймсом, его работы стали известны не только на родине, но и в других странах Европы, в России и Северной Америке.

Суповые миски в центре стола

Из-за своих больших размеров и изысканных украшений супницы стали занимать центральное место на обеденном столе. Большие размеры этих предметов позволяли использовать для их украшения самые разные декоративные мотивы неоклассического стиля. Супницу подавали на подносе с короткими ножками. На большом круглом сосуде хорошо смотрелись гирлянды и фестоны. Большое внимание мастера уделяли форме и украшению ручек, а одной из самых нарядных деталей была шишечка на крышке. Ручки чаще всего были в виде головы льва или барана с кольцами во рту, реже — в виде свернувшихся змей. Но именно крышка была шедевром декоративного искусства. Здесь мастера старались превзойти друг друга. Наверху не всегда была изысканная скульптурная фигура: на супницах поскромнее — обычно шишка сосны или ели, на более дорогих супницах могли быть человеческие фигуры в реалистическом изображении покоя или охотничьей сцены (например — охотник, побеждающий зверя, или собаки, преследующие дичь). Эти



Супница в форме овальной урны, сделанная по рисунку Роберта Адама лондонским мастером Джоном Картером. 1774 г.



мотивы были популярны и в XIX веке. Ножки супницы делали функционально удобными — их форма в виде загнутой волюты позволяла увеличивать площадь опоры супницы. Реже встречаются супницы с ножками в форме рифленых пилеэстров, доходящих до середины предмета. Они — своего рода прелюдия к моделям стиля ампир.

Одна из пары супниц работы Бертольда Шлестера. Санкт-Петербург. 1774 г. Стоит на овальном подносе работы Антуана Булье. Париж. 1780 г.

Фестоны

В неоклассический период фестоны стали одним из самых популярных мотивов в Англии, чему способствовали главным образом работы Роберта Адама, который создал много разных моделей орнаментов, в том числе фестонов.





Супница с крышкой и подносом.

Стоит на четырех фигурках русалок с загнутыми хвостами. Наверху — орел с расправленными крыльями. Жак-Шарль Монжено. Париж. 1783—1784 гг.

Столовые приборы неоклассического периода

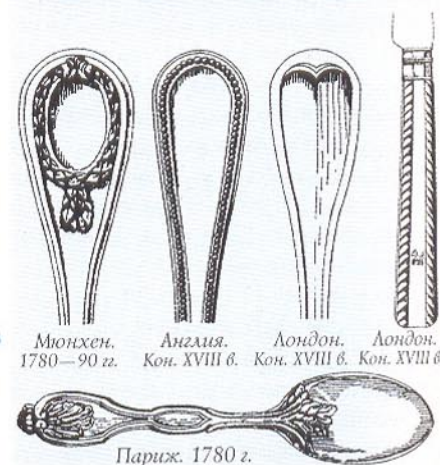
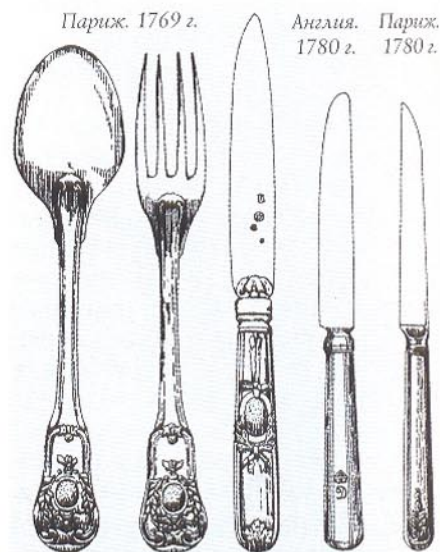
В XVIII веке продолжала развиваться «культура стола», то есть культура сервировки стола и поведения за столом. В последние тридцать лет этого столетия такая тенденция наблюдалась не только в аристократических кругах, но и в семьях среднего зажиточного класса. Столовыми приборами стали

Супница, верхний край которой украшен мотивами из тростника, перевязанного лентой. На крышке — украшение в виде артишока и капусты. Марчелло Джулиано. Турин. 1787—1793 гг.



Супница с подносом. На крышке — скульптурная группа, изображающая охотничью сцену: собака, зайцы, охотничья сумка и ствол дерева. Вена. 1777 г.

пользоваться повсеместно, даже на столах простоядинов появилась вила. Продолжали появляться все новые и новые специальные предметы: кофейные ложечки, ложечки для мороженого в виде лопаточек, ложки для сахарного песка с дырочками, ложечки для соли, поварешки, штопоры и другие столовые принадлежности. Изделия из серебра потеснили предметы, сделанные из других материалов — стекла, фарфора, перламутра. Новый стиль требовал таких декоративных мотивов, которые бы лучше всего смотрелись на серебре. Самые большие пере-

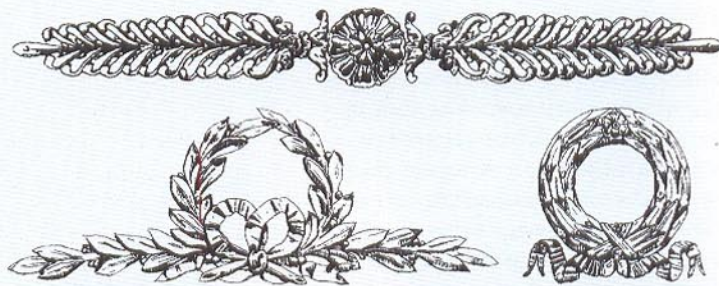


ны коснулись ручки ножа. Типичная ее пистолетная форма и кривое лезвие с округленным концом, такие популярные раньше, совсем вышли из моды. Теперь у ручки была овальная часть с параллельными

Неоклассические декоративные мотивы

В противоположность чрезмерной вычурности стиля рококо, украшение серебра в эпоху неоклассицизма стало более строгим и каллиграфичным, вновь обращенным к симметрии. Среди самых популярных тем были купидоны, урны, гирлянды, короны, ряды жемчужин, ге-

ометрические пересекающиеся линии, драпировки с кистями и складками, лавровые венки и трофеи. Эти мотивы отличаются легкостью и четкостью линий. Сборники образцов, опубликованные в тот период, вдохновляли мастеров на создание оригинальных работ.



Некоторые пробирные клейма XVIII века

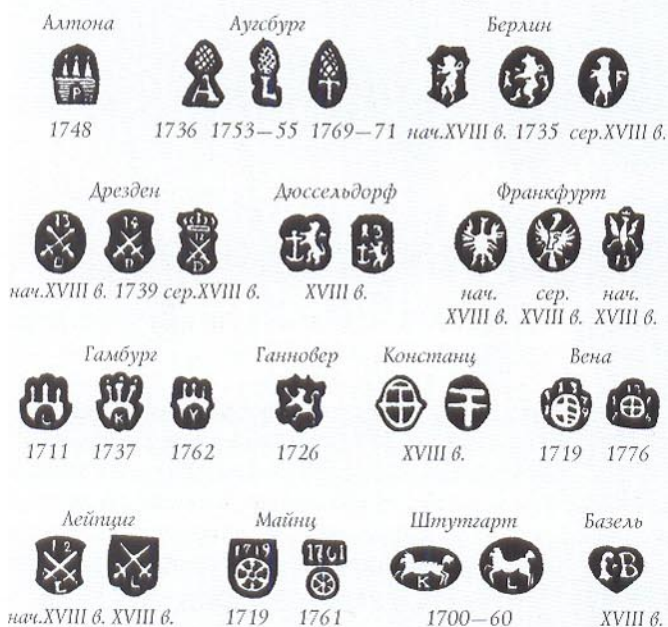
Италия



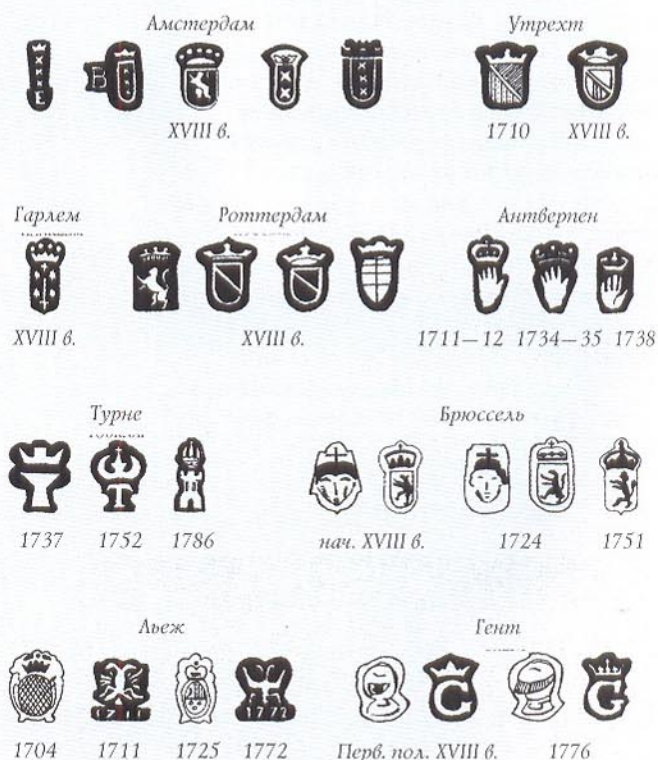
Скандинавские страны



Немецкоговорящие страны



Нидерланды



сторонами или слегка суженными к лезвию. Лезвие стали делать очень тонким, более заостренным и узким. Его тупая сторона была на одной оси с ручкой. Лезвие закаляли, заостряли и шлифовали. Остроту лезвия поддерживали, затачивая его бруском из ивы шириной 4 см и длиной 40 см, на который сыпали речной песок.

Другие столовые приборы не очень изменились. Исчезла вила с тремя зубцами, она стала четырехзубцовой. Почти на всех экземплярах того времени место присоединения ручки имеет вид «капли слезы», а не «крысиного хвоста», как раньше. Форма ручек у вилок оставалась такой, как и раньше, в частности, в виде скрипки. Все приборы — вила,

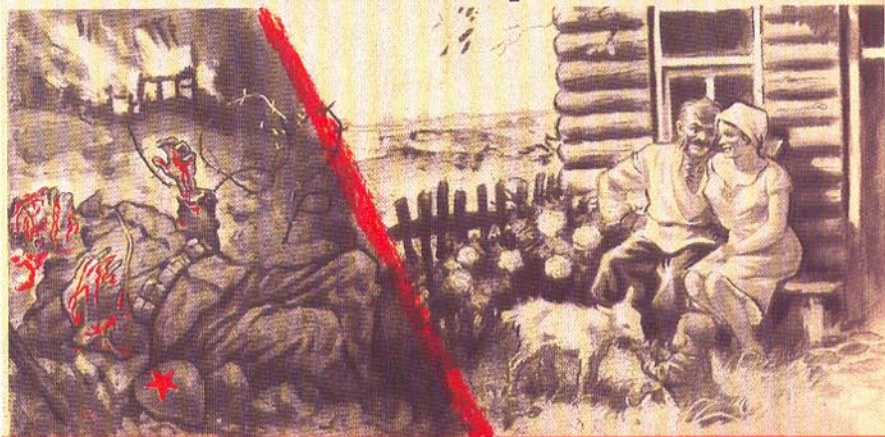
нож и ложка — украшали стилистически одинаково, создавая комплект. Типичные мотивы — гирлянды, ленты, ряды жемчужин. Англичане любили модели Роберта Адама, отличавшиеся линейной простотой. Украшение чаще всего было в виде параллельных линий, чередующихся с гладкими частями.

(Продолжение следует.)

«Иван, переходи к нам, мы тебя накормим и дадим покурить...»

Тотоя нападение на СССР, Германия огромное значение придавала и его идеологическому обеспечению. В качестве основополагающего тезиса на вооружение был взят лозунг национал-социализма «За спасение Европы от нашествия большевистских варваров». Еще 21 мая 1935 года, говоря о внешней политике Германии, Гитлер сказал: «Наши моральные воззрения диаметрально противоположны воззрениям Советской России... Германия спасла Европу от коммунизма... Национал-социализм не может призывать своих немецких соотечест-

КРАСНОАРМЕЕЦ-ВЫБИРАЙ



СМЕРТЬ или ЖИЗНЬ

Бойцы! Командиры!

Сталин и его приспешники, в интересах интернационального капитала и евреев, гонят вас на верную смерть. Гонят в то время, как в освобожденных от большевиков областях строится новая жизнь без каторжных колхозов, без капиталистов, без помещиков, без потогонной стахановщины и социалистических соревнований!



Решайтесь:

Хотите вы умереть или жить?

У нас вы будете жить!

С пленными мы обращаемся хорошо. С перешедшими добровольно на нашу сторону, по новому приказу Гитлера, — обращение еще лучше: они получают особое удостоверение, обеспечивающее им лучшее питание и ряд других льгот. Желющих работать, мы устраиваем на работу по специальности.

ПРОПУСК

Этот пропуск действителен для неограниченного числа бойцов и командиров Красной Армии. Германское командование по публикуют списком военнопленных. Их имена объявляются только по их личному желанию и только в том случае, если их родственники находятся на освобожденной от большевиков территории.

Этот пропуск действителен до конца войны.



Переходить на сторону Германских войск можно и без пропуска. Достаточно крикнуть «шттики в землю!»

365 RA/вр

венников, приверженцев национал-социализма к поддержке системы, которую мы считаем смертельным нашим врагом».

В распоряжении Главного командования сухопутных сил Германии 6 октября 1941 года отмечалось: «Нужно постоянно подчеркивать то, что Германия является только врагом большевизма, но ни в коей мере — врагом советских рабочих. Напротив, победа Германии принесет также и здесь освобождение и положит конец бесстыдному рабству рабочих...»

Постоянно нужно вколачивать именно в головы молодых рабочих, которые склонны следовать советским приказам, что те, кто разрушает свои машины, устраняет предпосылку для своего существования и этим практически совершает самоубийство, так как Германия не двинет пальцем, чтобы спасти от голодной смерти тех, кто будет следовать такому безумному приказу, как требование Сталина разрушать все машины перед эвакуацией фабрик».

Для развертывания психологической войны фактически в каждой военной и гражданской структуре Германии были созданы специальные отделы, отвечавшие за пропагандистскую деятельность. В вермахте они подчинялись управлению по делам пропаганды, созданному 1 апреля 1939 года. При армейских группах функционировали отделы пропаганды и пропагандистские роты. К моменту нападения на СССР в германских войсках насчитывалось 17 таких рот. В их состав входили военные журналисты, фото-, кино- и радиорепортеры, персонал по обслуживанию радиоавтомоби-

лей и киноустановок, специалисты по изданию и распространению различной литературы, плакатов, листовок, сотрудники фронтовых газет. В войсках СС на восточном фронте в 1941 году было 7 взводов пропаганды.

Центральным органом пропаганды стало министерство народного просвещения и пропаганды, созданное 13 марта 1933 года, в котором был специальный восточный отдел со структурным подразделением «Винета» (служба пропаганды в восточных районах), на который возлагалась подготовка печатных материалов — листовок, антибольшевистских брошюр, журналов и т.п. — для оккупированных немецкими войсками территорий и прифронтовой зоны. Впоследствии в сферу влияния «Винеты» попали театральные труп-



Военнопленные бойцы и командиры, производя в новую форму, могли бы исчерпывающе ответить на вопросы о «немецких зверствах».

пы, отдельные пропагандисты, обслуживавшие восточных рабочих, занятых в промышленности и сельском хозяйстве Германии, «хиви».

Первоначально основной состав сотрудников восточного отдела состоял из старых эмигрантов. Однако вскоре выяснилось, что они не понимают политических настроений советских людей и что их пропаганда слишком примитивна, чтобы можно было добиться существенных результатов на идеологическом фронте. Поэтому их заменили теми, кто добровольно перешел на сторону немцев, а также представителями интеллигенции, вывезенной из оккупированных областей.

В «Винете» было несколько национальных секций: украинская, эстонская, латышская, белорусская и русская. Последняя была самой многочисленной — в ней числилось около 800 человек. Начальником русской секции назначили старого эмигранта, георгиевского кавалера А.П.Альбова. Во главе всей организации стоял доктор философии Ханс Хумпт (H.Humpt).

В восточном отделе министерства народного просвещения и пропаганды были подготовлены активные пропаганды с отделениями, в чьи задачи входили: выпуск брошюр и листовок, газет, плакатов, организация выставок, использование передвижных громкоговорителей, а также подготовлены кино-, радиопропа-

Маршал Тимошенко 12-го мая 1942 года:

«Мы ждем и ждем факт войны — факт освобождения территории Советского Союза...»



«...я хавлится научи на рать...»



«...я хавлится научи на рати!»

Бойцы, командиры и политработники!

Начальник Политического Управления Красной Армии ШЕРБАКОВ в «совершенно секретном» приказе разносит тех командиров, которые не борются против немецкой пропаганды. Товарищ Шербаков не хочет, ЧТОБЫ ВЫ УЗНАЛИ ПРАВДУ. Он требует от командиров разоблачения немецкой пропаганды, однако, «НЕ ВСТУПАЯ С НЕЮ В СПОР». Он знает, что в споре побеждает правда, а правда на нашей стороне.

Дальше он приказывает: «доказывать при помощи примеров, что каждый боец и командир, попадая в плен, подвергается страшным издевательствам, мучениям и, в конце концов, расстрелу». И что плен, по мнению товарища Шербакова, «хуже смерти».

Помощный на обороте снимок дает ответ на сплетни товарища Шербакова.

ПРОПУСК — Passierschein

Пропуск действителен для неограниченного числа командиров, бойцов и политработников РККА, переходящих на сторону Германских Вооруженных Сил, их союзников, Русской Освободительной Армии и украинских, казачьих, туркестанских и татарских освободительных отрядов.

640 СР-111 42.

ПРОПАГАНДИСТЫ КРАСНОЙ АРМИИ

захлебывался, вопил во все горло, о якобы зверских отношениях с бойцами и офицерами Красной Армии, каким-либо чудом попавшими в немецкий плен. Бойца! Уже тысячи из Вас перешли на нашу сторону и всем им оказал хороший прием. И Вам, в случае перехода на немецкую сторону будет оказан надлежащий прием и обеспечено равноправное место в дружной семье народов новой Европы без жидов, большевиков и капиталистов. А поэтому не медли и переходите к нам. Дорога к нам, это дорога в жизнь. Право на жизнь — на убежище до конца войны, на возвращение домой и первую очередь — дает Вам Приказ №13 Верховного Командования Германской Армии. Используйте это право.



Эта листовка действительна как пропуск

Dieses Flugblatt gilt als Passierschein NA 10

Бойцы и Командиры Красной Армии!

Широко задуманный и обстоятельно подготовленный план наступления маршала Тимошенко, преуспевший в начале г. Харькова и выход в тал. немецких армий. Как же могло случиться, что в процессе выполнения этого плана три отборных советских армии с 20-ю стрелковыми, 7-ю кавалерийскими дивизиями и 14-ю танковыми бригадами, сами оказались в окружении?

240.000 пленных, 1.249 танков, 2.028 орудий и 538 самолетов — вот трофеи Германской Армии при ликвидации этого «мешка». А сколько осталось на поле боя убитых? А сколько было раненых?

О том, как все это произошло — пусть скажет маршал Тимошенко. Для чего также «операцию» не повести. Под его командованием Красная Армия только пленными потеряла:

- У Велосток и Минск (июнь 1941 г.) 324.000 чел.
- У Смоленска (июль 1941 г.) 310.000 чел.
- У Вязьмы и Брянска (октябрь 1941 г.) 658.000 чел.
- На Керенском полуострове (май 1942 г.) 170.000 чел.
- У Харькова (май 1942 г.) 240.000 чел.

Итого за 11 месяцев войны, только в пяти этих боях, маршал Тимошенко сдал в плен 1.702.000 бойцов и командиров. А сколько их было убито, ранено, обморожено и погубило от болезней — спросите у маршала Тимошенко!

Бойцы и командиры! Бойцы Сталина ведут вас от поражения к поражению. Это еще раз говорит о безнадёжности дальнейшего сопротивления, о том, что сталинская система обречена на гибель.

После Керчи и Харькова последуют новые удары! Не ждите их! Берите свою судьбу в свои руки! Сохраняйте свои жизни для ваших семей и для нашей Родины — переходите к нам!

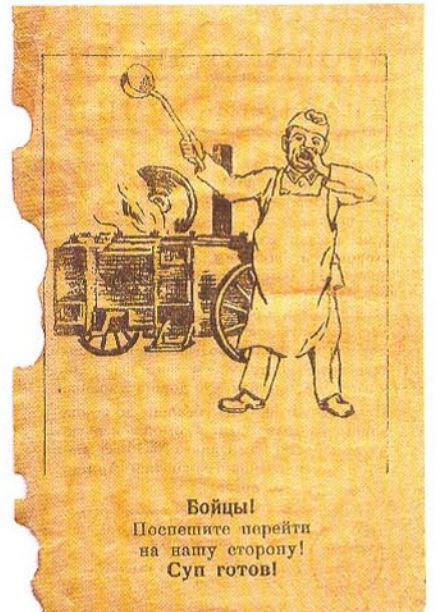
ШТЯКИ В ЗЕМЛЮ!

ПРОПУСК
для неограниченного числа бойцов и командиров Красной Армии.
Переходящие на нашу сторону добровольно — пользуются особыми льготами.
Этот пропуск действителен до конца войны.

Переходите на сторону Германских войск можно и без пропуска. Достаточно крикнуть «штыки в землю!»

ганды, культуры, книжной связи, комиссаров по особым поручениям. Кроме этого при Генеральном штабе германской армии было специальное управление, которое занималось пропагандой среди населения оккупированных территорий. Вермахт вел идеологическую атаку против Красной Армии, стараясь склонить на свою сторону население прифронтовых и фронтовых районов и особенно население оккупированных районов. Кроме армии такого рода пропаганду осуществляло министерство по делам оккупированных восточных территорий, которое возглавлял А.Розенберг, и созданные при нем специальные подразделения.

Рассматривая народы СССР как «унтерменшей» и исходя из этого в



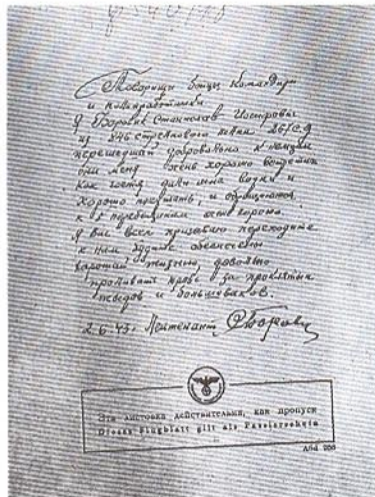
Бойцы!
Поспешите перейти на нашу сторону! Суп готов!



Одним из важнейших средств пропаганды стало издание и распространение печатных материалов. Основную массу печатной продукции составляли газеты и листовки. Так, по сообщению берлинской газеты, выходившей на русском языке, «Новое Слово» (26 июля 1942 года), в оккупированных восточных областях к тому времени издавалось 140 газет на девяти языках: 7 — немецких, 15 — эстонских, 21 — латышская, 11 — литовских, 1 — польская, 6 — белорусских, 18 — русских, 60 — украинских и 1 — татарская. Еще 50 планировалось открыть в ближайшее время. Распространялись также издания-«ловушки» — газеты, журналы и брошюры, замаскированные под советские, например, — «Правда»,

своей пропаганде, немецкое командование рассчитывало на быстрый успех этих мероприятий. Однако его расчеты на первом этапе германо-советской войны себя не оправдали. Примитивное содержание листовок, как свидетельствуют ветераны Великой Отечественной войны, вызывало не только смех, но и недоумение — «неужели немцы такие идиоты?».

Во многих случаях в составлении таких пропагандистских материалов принимали участие русские белоэмигранты. Вероятно, их представление о советских (именно о советских, а не о русских) людях мало чем отличалось от немецкой точки зрения. Трезвомыслящая русская эмиграция вообще пришла к выводу, что на германские пропагандистские органы оказывала влияние советская агента.



«Новый путь», «Новая жизнь», «Красная звезда», «Красногвардейская правда», брошюры серии Воениздата «Библиотека красноармейца» и др.

Однако самым массовым видом пропагандистской печатной продукции были листовки. Для оккупированных территорий больше всего их напечатано на начальном этапе войны. Но и здесь представители «высшей арийской расы» не учли культурный уровень «недочеловеков». Тексты типа «Иван переходи к нам, мы тебя накормим и дадим покурить» не впечатляли красноармейцев. А качество листовок, как смеясь говорили наши ветераны, не позволяло использовать их даже для самокруток или для чего-нибудь еще... Позже такие примитивные прокламации заменили отдельными отпечатками различных приказов, воззваний, объявлений и плакатов.

Мы представляем вам новую листовку «Правда же такова», которую вы можете получить бесплатно по адресу: Москва, ул. Мясницкая, 10, в отделе пропаганды Комитета освобождения народов России. Листовка распространяется бесплатно.

Так родилась наша листовка от 27.4.42

Молотов говорит ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия	ПРАВДА ЖЕ ТАКОВА: Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия	Молотов говорит ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия	ПРАВДА СТРАШНАЯ, ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия
Молотов говорит ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия	ВСЕМ ИЗВЕСТНО... ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия	Молотов говорит ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия	Правда ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия ... что Сталин и Берия

Лозунг Нового Земельного Порядка:
Найденному крестьянину своя земля!

Не жизнь, а благодать — не правда ли, товарищ?!

... что Сталин и Берия
... что Сталин и Берия
... что Сталин и Берия

... что Сталин и Берия
... что Сталин и Берия
... что Сталин и Берия

... что Сталин и Берия
... что Сталин и Берия
... что Сталин и Берия

Друзья командиры, красноармейцы и все, кто будет читать листовку!

Я в этой листовке расскажу вам правду о нашем движении против нудо-большевистской власти, т.е. что такое РОА. Русская Освободительная Армия — это отдельные русские люди, организовавшиеся естественным путем, ввиду того, что Сталин и Берия, из бывших красноармейцев и коммунистов. Потом — захватили человека — Генерал-лейтенанта ВЛАСИНА, который объединил эти отряды в одно целое — РОА и сейчас в ней насчитывается более миллиона человек.

Бойцы РОА проходили военную подготовку в боях, а командиры — офицерский курс военных школ. У нас сейчас, на отдельных участках фронта, части РОА борются за освобождение России и подлетят тот час, когда русский народ, и лишь Освободительная Армия, в союзе с Германскими и другими народами Европы разобьет чудовищную машину нудею-большевизма. Вам, наверно, не говорят о нашей РОА, а если и говорят, то как о сборе всяких «врагов народа».

Первое дело! Разве нам неизвестно, что в первые дни войны попали в плен лучшие кадры части Красной Армии, ее лучшие командиры и бойцы? Так эти вот командиры и бойцы и есть основное ядро РОА, ее организаторы.

Перед РОА стоят задачи:

1. Стереть Сталина и его ягача (ягачи).
2. Сознание, в сотрудничестве с германскими и другими народами Европы: Новая действительная Свободная Россия, без колхозов и правительственного террора в лагерях НКВД.
3. Восстановление торговли, ремесла, кустарного промысла и предоставление возможности частной инициативы в хозяйственной жизни страны.

4. Гарантия национальной свободы.
5. Обеспечение прожиточного минимума гражданам войны и их семьям.

Что нам принес советский рай?

Сталин говорил: самое немое — человек, а что же на практике? За два года красного террора, с 1917 по 1921 г., было расстреляно 1860 000 человек, а за годы голода 1921, 1922, 1932, 1933 и за годы ежовского террора погибло 14 000 000 человек.

Отсюда ясно, что русский крестьянин и рабочий борются за свою жизнь, за своих детей, за тех, кто отдал в них лучшие годы революции.

Для зарплатают народы, населяющие великие просторы нашей России!

Да зарплатают Русская Освободительная Армия!

Наконец час, когда мы все содемее войскам и разрываем гитлеру нудо-большевистскую систему!

Друзья командиры, красноармейцы и все народы, населяющие нашу страну!

Разве вы еще не понимаете, что представляет собой Сталин? Он обманывает вас на каждом шагу без всякого стеснения, часто новой ложью отменяет ранее написанное. Заключив дружеский договор с Германией, он на кремлевском банкете поднимает бокал за скорую войну с той же Германией!

Он говорит: «СССР — единственная страна в мире, где «хозяином» является рабочий и крестьянин», а за мгновение опоздает на работу сотни тысяч «хозяев» — крестьян за то, что они работали в поте лица своего, раскулачивая и ссылая и места не столь отдаленные, или предоставили добровольно-принудительным порядком вступить в колхоз. Руководителем кол-

Важно для каждого бойца

В январе 1944 г. состоялся в одном городе, в прифронтовой полосе

Митинг русских пленных и перебежчиков, который созывался комитетом пленных и перебежчиков.

Присутствовали: представители местных русских властей и 300 пленных и перебежчиков, которые за последние дни, перешли на немецкую сторону.

В дебатах перебежники выжидали факты, что террор политических офицеров, за последнее время, сильно похолодел, что многие перебежникам стало невозможно носить при себе листовки с пропусками. После краткого, дружественного переговоров с немецкими военными властями, комитет выработал следующее:

РЕЗОЛЮЦИЯ:

Согласно приказа 13, который известен всем красноармейцам, о хорошем обращении с перебежчиками, ему не нужно иметь пропуска, достаточно подойти к немецким постам без оружия и сказать: **ВОЙНА КАПУТ!** Потом называют непосред-

хозя присылают коммуниста с производства, который не может отличить испитки от дыма и мерина от кобылы, но зато хорошо умеет, с иголками в руках, кричать: «Вы конгры, всех пересажайте!»

Вот поэтому со в 1941 году в лагерях и тюрьмах Советского Союза оказалось больше 10 000 000 человек и не какихнибудь «буржуев» да «аристократов», а кровные «хозяева» страны рабочих и крестьян!

Друзья! Переходите на нашу сторону! Этим самым вы поможете всему честному народу, населяющему просторы нашей России, поможете скорейшему окончанию всем ненавистой мясорубки.

Меньше останется ядов, сирот и калек, уже сейчас умирающих с голода. Этим мы спасем свою страну от дальнейшего разрушения.

С приходом к вам от Русского Комитета и с надеждой, что в скором будущем будем строить новую Россию, без колхозов и жидов

РОА.

ПРОПУСК — Passierschein

Пропуск действителен для пересечения границы между СССР и территорией РОА, разрешающий для стороны Германской Империи и территории РОА, разрешающий для стороны Германской Империи и территории РОА, разрешающий для стороны Германской Империи и территории РОА.

«ШТЫКИ В ЗЕМЛЮ»

РОА

Власов! Переходите на нашу сторону!
Много в ней лесов, полей и рек
Поможется на борьбу с жидов
Наш свободный русский человек!

Сталин: Последняя ценовой дочек
Или в прифронтовой и дворня
А завтра рано лезть с гитлер
Вредит жидов и всех конгры

Особое место в этом ряду занимают так называемые «власовские» листовки — пропагандистские материалы, призванные склонить как можно больше бойцов Красной Армии к вступлению в образованную немцами Русскую освободительную армию (РОА). Она была создана в пропагандистских целях еще в 1942 году, но официальный статус — как Вооруженные Силы Комитета освобождения народов России (ВС КОНР) — получила лишь в конце 1945 года. По свидетельству зарубежных источников, пропагандистские материалы, подготовленные от имени РОА, пользовались некоторой популярностью среди красноармейцев, но достичь желаемого результата немцам все же не удалось.

Александр ОКОРОКОВ
Иллюстрации предоставлены автором.

Мастерица дымковской игрушки Екатерина Иосифовна Косс-Деньшина



Ее называют народной мастерицей, хотя скорее она – профессиональная художница, творчество которой несколько десятилетий определяло направление художественного развития промысла. Е.И.Косс-Деньшина (1901–1979) – единственная из лауреатов Государственной премии имени И.Е.Репина (1967) не принадлежала ни к одной из династий мастеров дымковской игрушки, однако многие из созданных ею образов органично вошли в круг дымковской пластики.

Екатерина Косс родилась 15 ноября 1901 года в семье петербургского столяра-краснодеревщика. Как художник она формировалась в Вятке, куда вместе с родителями переехала в 1920 году. Закончив гимназию, девушка увлеклась театром. Именно в театральной студии она и познакомилась с Алексеем Ивановичем Деншиным (1893–1948), который пробудил в ней интерес к старинному народному промыслу глиняной игрушки. За свою сравнительно недолгую жизнь А.И.Деншин, человек разносторонне одаренный, успел сделать очень многое. Художник по образованию, он работал как пейзажист, как театральный декоратор, преподавал в организованных им же студии изобразительного искусства и на курсах лепки игрушки, собирал материалы по народному искусству края, способствуя основанию ряда музейных коллекций. Кроме того, он был музыкантом, фотографом,

поэтом, лектором, всячески пропагандировал культуру и искусство Вятки, которым он был беззаветно предан.

Очарованный дымковской глиняной игрушкой, 24-летний Деншин написал свою первую книгу об этом промысле, в которой рассказал о его художественных особенностях и достоинствах, обратил на него внимание художников и историков искусства. Для этой книги Деншин собственноручно обработал литографский камень для текста и контуров рисунков, а затем вручную раскрасил каждую картинку

яичными красками, воспроизведя дымковскую роспись. Позже вышло еще два издания этой книги.

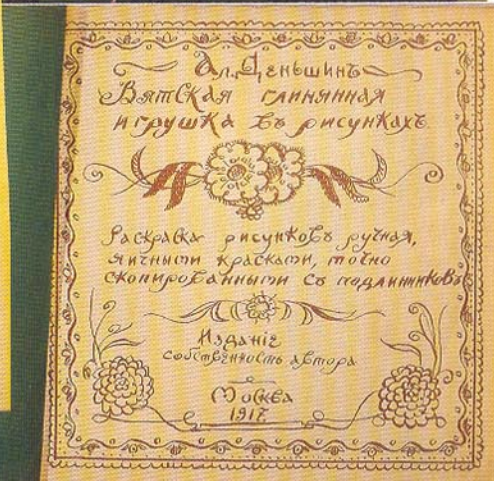
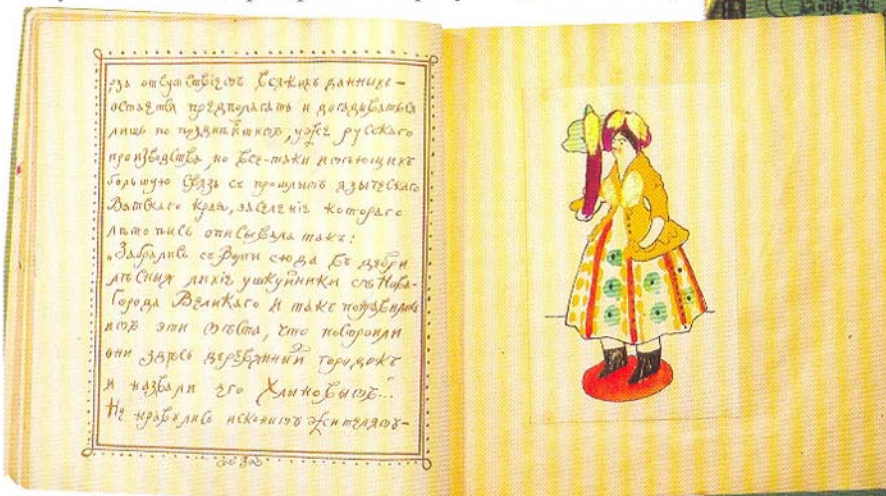
В 1910-х годах промысел почти заглох, а лепка глиняной игрушки стала считаться в Дымкове «презренным, нищенским, старушечьим делом». Книжки же А.И.Деншина принесли известность старейшей мас-



*Е.И.Косс-Деньшина.
«Пикник в лесу». 1974–1976 г.*

терице Анне Афанасьевне Мезриной (1853—1938). Музеи начали делать заказы дымковским умелицам, к ним стали приезжать искусствоведы, художники, любители народного искусства. А сам А.И.Деньшин уже до конца своей жизни не переставал помогать как всему коллективу дымковских мастериц, так и каждой из них в отдельности. Кроме того он организовал обучение молодежи у старейшин этого искусства. В 1945 году он написал воспоминания о дымковских мастерицах — очень важный источник для исследователей. И конечно, велика заслуга этого художника в том, что его жена, Екатерина Иосифовна Косс, стала крупным мастером дымковской игрушки.

Екатерина Иосифовна Косс и Алексей Иванович поженились в 1923 году (нет точных данных о том, когда мастерица начала подписываться фамилией Косс-Деньшина, но на игрушках, сделанных ею до 1947 года, стоит подпись «Косс»). С дымковской игрушкой она познакомилась, когда работала в вятском губкустпроме, потом помогала Деньшину в 1920-е годы раскрашивать рисунки для альбомов,

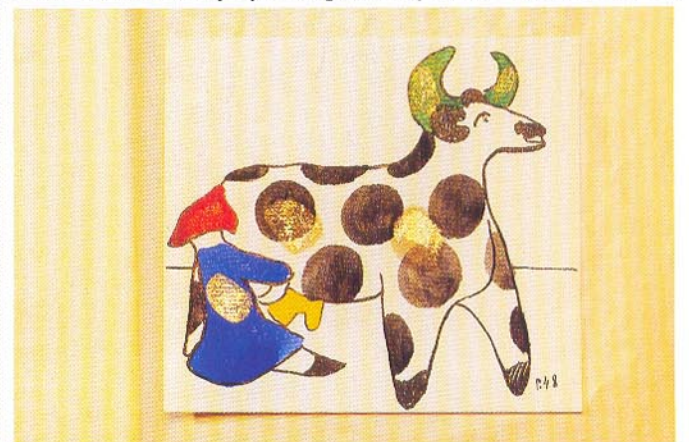
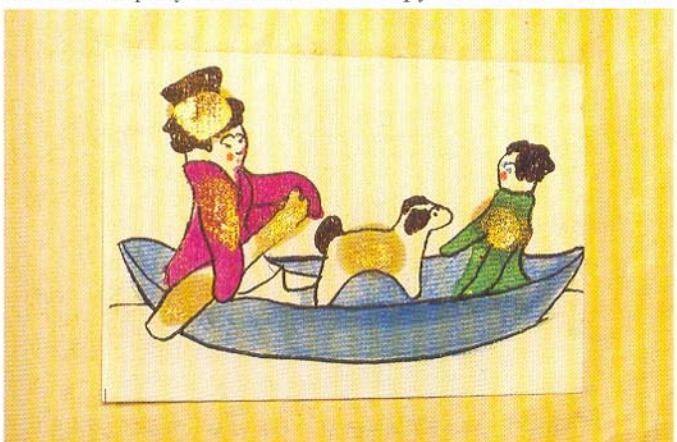


которые он издавал в Вятке литографским способом с «последующей раскраской от руки яичными красками, точно скопированными с игрушек».

В 1929 году рисунки А.И.Деньшина были использованы в книге «Вятская лепная глиняная игрушка» с текстом А.В.Бакушинского. Любопытный факт: свою свадьбу молодые сыграли на гонорар, полученный за рисунки Деньшина к этой книге. Она вышла в двух вариантах. В одном, общеизвестном, рисунки дымковских игрушек выполнены лито-

Титульный лист, обложка и иллюстрации книги А.И.Деньшина «Вятская глиняная игрушка в рисунках». М., 1917.

графской печатью, в другом, почти неизвестном, сделаны вручную, как в первых книжках Деньшина. Расписывала эти рисунки и Екатерина Иосифовна. С тех пор она постоянно помогала мужу собирать, изучать и способствовать





Е.И.Пенкина (лепка). Е.И.Косс (роспись).
«Ушкуйники». 1942 г.

развитию дымковского промысла, а начиная с 1930-х годов, уже попробовала и сама участвовать в процессе изготовления игрушек (к слову, сам Алексей Иванович Деньшин то-



Е.И.Пенкина (лепка). Е.И.Косс (роспись).
«Балалаечник на рыбе». 1940-е гг.

же научился делать игрушки не хуже опытного потомственного мастера).

Ее учителем лепки была Елизавета Ивановна Пенкина (1882—1948), которая после долгого перерыва вернулась в те годы к работе над игрушкой. С ее помощью Косс приобрела навыки создания сказочных многофигурных композиций. В 1930-е годы она начала помогать Е.И.Пенкиной окрашивать игрушки, а с 1936 года, когда зрение старшей мастерицы почти совсем отказало ей, уже сама красила все ее изделия. Таким образом, игрушки Пенкиной — это отчасти и творения Косс.

В 1939—1941 годах Екатерина Иосифовна работала в соавторстве с Марией Александровной Ворожцовой (1870—1942), сестрой известной игрушечницы Елизаветы Александровны Кошкиной (1871—1954). В 1939 и 1940 годах вместе с другими дымковскими мастерицами (бригаду тогда возглавляла А.И.Деньшин) участвовала в оформлении павильонов «Ленинград — Северо-Восток» и «Физкультура» на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. А.И. Деньшин писал, что оформление зала произвело в Москве большой эффект своей оригинальностью, красочностью и новизной применения элементов народной игрушки в архитектурном украшении зданий.

Позже, уже после войны, этот опыт работы в 1939 году над рельефами для павильона Кировской области на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке пригодился Е.И.Косс, когда она не раз вернется к созданию декоративных пластин (изразцов) по мотивам дымковской игрушки и первой из вятских мастериц станет их изготавливать. А в тяжелые военные годы в Кирове двенадцать мастериц, среди них и Е.И.Косс, под руководством А.И.Деньшина продолжали делать игрушку, которая, вопреки их собственным опасениям, пользовалась огромным спросом. Деньшин вспоминал о том, что на суровом фоне военных лет дымковская игрушка была радостным красочным явлением, которое поднимало людям настроение, оптимизмом русского народного творчества.



Е.И.Пенкина (лепка). Е.И.Косс (роспись).
«Пара на прогулке». 1940-е гг.



Е.И.Косс. Декоративные плитки.
1950-е гг.

Примерно с 1942 года Е.И.Косс уже не только красила, но и лепила самостоятельно, под непосредственным руководством Е.И.Пенкиной. Она все время scrupulously изучала наследие прошлого, ее огромное трудолюбие и любовь к дымковскому искусству не могли не принести свои плоды. В 1943 году на Всесоюзном конкурсе народной игрушки в Москве коллектив дымковских мастериц — Е.А.Кошкина, Е.И.Пенкина, О.И.Коновалова, Е.И.Косс — получил первую премию «за образцы творческих работ». В 1944 году Екатерину Иосифовну приняли в Союз художников СССР. В декабре 1945 года лучшие дымковские мастерицы были награждены медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг.». И, наконец, в 1946 году Комитет по делам искусств при Совете



Е.И.Косс. «Барыни». 1940-е гг.



Е.И.Косс. Рельеф «Сценка в лесу». 1940-е гг.



Е.И.Косс. Рельеф «Индюк с индюшонком». 1940-е гг.

Министров РСФСР наградила дипломами лучших кировских мастериц и среди них Е.И.Косс-Деньшину «за многолетнюю работу в области народной глиняной игрушки и освоение новых образцов».

Начиная с 1943 года она участвовала в областных, зональных, республиканских, всесоюзных, международных выставках. В разные годы в Кирове, Москве, Ленинграде были проведены шесть персональных выставок Е.И.Косс. А.И.Деньшин писал: «Успех этот был не случайным, а результатом большого, настойчивого, длительного и постепенного изучения образцов игрушек как прошлого, так и настоящего. Дочь резчика по дереву, краснодеревщика-сто-



Е.И.Косс. «Домашние птицы». 1940-е гг.



Е.И.Косс. «Утка-крылатка». 1940-е гг.

ляра, всю жизнь создававшего всевозможные резные полированные вещицы из разных пород дерева, она с детства была окружена атмосферой творческого художественного труда, впитала в себя стремление к прекрасному».

Ее первые самостоятельные работы конца 1940-х — начала 1950-х годов посвящены сказкам и фольклору: «Руслан и голова», «Три девицы под окном», «Аленький цветочек», «Домик зверей», «Девушка и наливное яблочко». В то время Косс стремилась как можно правдивее передать сюжет. На большой пластине она соединяла несколько персонажей, стараясь непосредственностью лепки донести по-

дробности рассказа. Сегодня это можно назвать попытками иллюстрировать сказки «в дымковском стиле». Но при всем их несовершенстве в них чувствуется живописный дар художника, тонкое понимание цветовых отношений.

Видимо, неудовлетворенная своими композициями, мастерица обращается к творчеству Анны Афанасьевны Мезриной. Внимательно изучая его, она постигает выразительность дымковской пластики, ее слитность с росписью, богатство орнамента, яркий типаж образов, прием гротеска. Освоив эти принципиальные особенности дымковского искусства, Екатерина Иосифовна начинает постепенно воплощать их в своих работах.

Следует заметить, что после 1948 — года смерти А.И.Деньшина — жизнь Екатерины Иосифовны значительно осложнилась: на ее плечи легла забота и о семье, и о судьбах дымковской игрушки. После смерти мужа она стала художественным руководителем молодых мастериц, обучала их основам ремесла. Не единожды ее избирали в состав художественного совета цеха дымковской игрушки, неоднократно она была его председателем, воспитала не одно поколение мастериц. Как и А.И.Деньшин, Е.И.Косс-Деньшина считала, что при обучении молодых мастеров не может быть никакого нажима, не следует навязывать никаких эталонов, никаких имитаций — может быть лишь бережное и тактичное направление творчества в правильное русло, чему должно предшествовать длительное и углубленное изучение истории и искусства промысла.

Новый этап в творчестве самой Екатерины Иосифовны начинается в 1950-е годы. Больше внимания она уделяет лепке, созданию образов барынь, нянек, водоносок, всадников и других традиционных персонажей. Небольших размеров фигурки с маленькими головками-шариками в ее исполнении обрели качества скульптуры. Посадка головы и торса на колоколе юбки или на спине коня придавала им статность, живое движение, характерность, а пропорциональность фигур, соразмерность их частей, немногословность деталей — легкость и изящество.



Е.И.Косс-Деньшина. «Барыни». 1950-е гг.

Платья женских персонажей мастерица лепила в это время в виде колокола, украшенного четырьмя оборками, расположенными наподобие опущенных лепестков цветка.

Как и у Мезриной, игрушки Косс впечатляют своей пластической завершенностью, они обладают определенными художественными достоинствами и без росписи. Однако в создании образа роспись неотделима от лепки. Уже в работах того времени роспись Косс-Деньшиной гармонична и продумана не только с точки зрения изысканных цветовых сочетаний, но и богатства орнамента, разнообразного по мотивам и динамичного. Мастерица смело сочетает на платьях дам и водоносок желтое, оранжевое с зеленым и черным, розово-малиновое с желтым, синее с желтым. Тонкие цветовые соотношения звучат сильнее благодаря черным росчеркам, положенным по цветному полю орнамента. Узор довольно густо заполняет поверхность фигурки, но тем основательнее уравновешивает его белый или однотонный цветной фон платьев.

У Мезриной же Косс научилась писать лица. Она делала это по-своему, но, как и Мезрина, использовала приемы гротеска. Характерный для ее лепки заостренный бугорок носа, в профиль напоминающий клюв хищной птицы, дополняли рисунок длинных крутых бровей с точками-зрачками и три одинаковых кружка оранжевых румян. Они придавали персонажам несколько утрированные черты, но в то же время завершали типаж, яркий и запоминающийся.

Наряду с разнообразными барынями с зонтиками, собачками, сумочками, водоносками и няньками, Косс-Деньшина создала немало вариантов всадников и любимый ею образ «Тройки» — Ивана на трехголовом коне. Поза коня и крепко сидящего в седле всадника выражают легкое, стремительное движение, которое приобретает некоторое спокойствие в «Тройке», где три конские головы уравновешивают фигуру Ивана-гармониста. В этих работах роспись коней в крупные синие, зеленые или розовые «яблочки», а также ряды полос и овалов вызывают ощущение сказочности.

К этому времени относятся фигурки-миниатюры: целый ряд маленьких барынь и нянек с детьми, различающихся одеждой, атрибутами, орнаментальным и колористическим решением росписи. Они демонстрируют богатую фантазию и высокое мастерство автора. Несмотря на размеры в три-пять сантиметров, фигурки тщательно проработаны. А.И.Деньшин отмечал, что «они отличаются четкой формой и тонкостью передачи в лепке всех деталей, сохраняя в то же время цельность всего образа».

В 1960-е годы в связи с тем, что дымковская игрушка демонстрировалась в больших выставочных залах, ее стали делать более крупной. Екатерина Иосифовна — автор многих оригинальных композиций и монументальных фигур, созданных специально для выставок, этим-то и объясняется тот факт, что ее «дамы» и «няньки» тех лет значительно крупнее. Колокола их юбок вырастают и как будто раздуваются изнутри, приобретая несколько утрированный скругленный абрис. Этот намеренный гротеск усиливается контрастом небольших размеров верхних частей фигур с маленькими шариками-головками, что вместе с тем придает женским персонажам мастерицы своеобразные пропорции, легкость и изящество.

Они становятся наряднее благодаря дальнейшей разра-



Е.И.Косс-Деньшина. «Водоноска». «Барыня с петухом». 1950-е гг.

ботке цветовых вариаций росписи, разнообразию деталей одежды и атрибутов (шляпок, сумочек, рядов воланов), сочетанию орнамента с гладкой окраской. Этот прием, обычный для дымковской игрушки, в творчестве Косс-Деньшиной приобретает новое звучание. Женские фигуры у нее впечатляют и особенной статью. В их пластике сочетаются условность дымковской лепки с общей анатомической правильностью, скульптурной выразительностью в передаче женского тела, подобно старинным игрушкам XIX века. С одной стороны, «движение в покое» у женских персонажей — легкое, активное, как бы летящее. В то же время фигурки стоят прочно и твердо.



Е.И.Косс-Деньшина. «Барыни с зонтиками». 1950-е гг.



Е.И.Косс-Деньшина. «Мальчик на петухе». 1963 г.

В произведениях 1960-х годов усиливается гротеск и в лицах: длинные крутые черные полукруглая бровей с точкой зрачка придают персонажам несколько комичный оттенок. Но этот гротеск иной, чем у Мезриной, — не надуленно-суровый, а по-доброму веселый. Временами Е.И.Косс с увлечением работала над отдельными образами, варьируя их в лепке и росписи. Показательна, например, у нее эволюция образа индюка. Сначала это была тяжелая сказочная птица с опущенными крыльями, похожими на фантастические одеяния, у ног которой сидели маленькие птенцы. Замысловатость лепного силуэта с оборками и розетками усиливала малиново-розово-оранжевая роспись с обилием потали. Позднее, в 1960 — 1970-е годы Косс-Деньшина вернулась к более традиционному, как у мастеров 1930-х годов, пластическому решению. У таких индюков хвост широко раскрыт, словно веер. Его поверхность вместе с крыльями можно использовать для размещения нарядных орнаментальных украшений, которые должны передать сказочное многоцветие оперения. Целые серии индюков разных размеров и вариантов демонстрировали богатейшие творческие и колористические возможности художницы. Сине-оранжевые, белые с черным и зеленым, розовые, голубые, с золотистыми гребнями, ее индюки — всегда изысканные и великолепные.

Лепила она и нарядных петухов с высокими гребнями, увенчанными коронами. Иногда на таком петухе сидит мальчик — образ, оставшийся в наследство от ее учительницы Е.И.Пенкиной.

Интересно, что когда Екатерина Иосифовна лепила, то часто приговаривала навеянные тем или иным образом прибаутки, например:

*Росту только в три вершка
Мальчик сел на петушка.
— Ку-ка-ре-ку, — конь поет.
Потешается народ.*

В творчестве Е.И.Косс больше всего отдельных фигурок, что тоже традиционно для дымковской пластики. Однако вместе со всеми мастерицами, увлекшимися в 1960 — 1970-е годы сюжетными композициями, отдала им дань и Екатерина Иосифовна. В ее творчестве есть, пожалуй, все основные сюжеты, когда-либо созданные в промысле, — от мелких свистулек до сложной веселой «Карусели», получавшейся у нее особенно аккуратной в лепке и гармоничной в росписи. В центре композиции — веселая ярмарочная карусель с «диковишными фигурами». Вокруг — фигурки зрителей и разных торговцев (игрушками, брагой, бурачками), качели, возак с медведем, сплетницы, зеваки, гармонист. Эти пестрые фигурки создают радостное ощущение веселого народного праздника. Кажется, что только нарядные дымковские игрушки и могут передать это настроение.

В произведениях Е.И.Косс-Деньшиной всегда есть одно доминирующее пятно — то куртка наездника, то кофта барыни, то крупные горошины на боках лошади. А все остальные цвета или вторят ему или составляют контраст. Но общая цветовая гамма игрушек всегда строго продумана, а цветовые соотношения изысканно красивы. Не случайно лепить и расписывать игрушку Косс начинала тогда, когда композиционное, пластическое и колористическое решение окончательно складывалось в ее сознании. В отличие от других мастериц Екатерина Иосифовна очень любила белый цвет грунта и часто оставляла большие плоскости по-



Е.И.Косс-Деньшина. «Карусель». 1971 г.

верхностей неокрашенными, что придавало росписи ее игрушки своеобразное изящество и легкость.

Игрушки Е.И.Косс-Деньшиной можно узнать без труда. За годы работы в промысле она создала свой оригинальный стиль. Ее работы выделяет особенная точность глаза художницы, умеющей подчеркнуть в образе именно те черты, которые характерны для того или иного персонажа. Екатерина Иосифовна считала, что всякая мастерица, работающая в традициях дымковской игрушки, вольна в выборе тем, сюжетов, характера росписи, но всегда должна знать, что хочет выразить и подчеркнуть именно этой формой, цветом, орнаментом. Мастерица всегда должна все продумать в группе, понимая, как важна каждая ее деталь в общем решении образа. Вот почему ни одна из игрушек Е.И.Косс-Деньшиной



Е.И.Косс-Деньшина, Н.П.Трухина, В.П.Красикова, З.И.Казакова. «Свадьба». 1974—1976 гг.



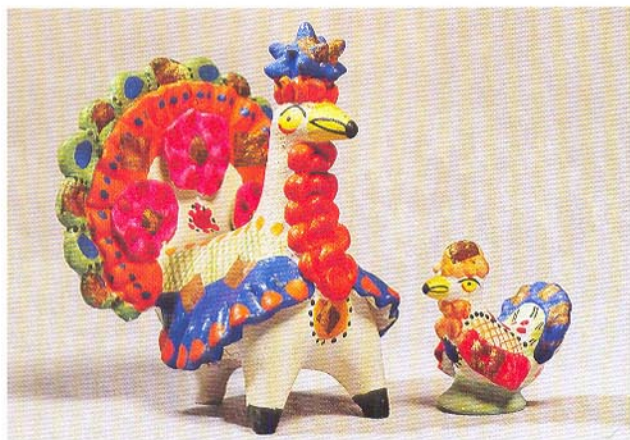
Е.И.Косс-Деньшина. «А нынче трое!». 1974—1976 гг.

не повторяет другую ни по форме, ни по цвету, ни по характеру росписи. Можно только удивляться разнообразию характеров игрушек при сравнительном однообразии пластических и сюжетных схем.

Екатерина Иосифовна не боялась искать новые темы. Она является автором многих, ставших уже традиционными, сюжетов для дымковских игрушек. Наряду со сказочными композициями («Иван и Жар-птица», «Красная шапочка и серый волк», «Домик в лесу» и другие) она придумывала и остроумные сценки из современной жизни («Пикник в лесу», «А нынче трое!»). Из фигурок мастерица составляла группы и композиции, иногда объединяя их пластиной.

Екатерина Иосифовна — инициатор многих творческих начинаний. Смелость и фантазия в поисках нового привели к созданию совершенно необычной работы, на тот момент — новаторской. В 1974—1976 годах в соавторстве с молодыми мастерицами Н.П.Трухиной, В.П.Красиковой и З.И.Казаковой она вылепила огромную по количеству фигур и отдельных групп (более 80) композицию «Свадьба». Откровенно жанровый характер сценок, острота типов сочетаются в этом произведении с изобретательностью лепных деталей, особенно в изображении деревьев и цветов. Для оживления композиции, создания пейзажного фона вылеплены глиняные клумбы с цветами, напоминающими искусственные цветы на современных базарах, и целые деревья с птицами. Особенность этого произведения — и приглушенные краски росписи. В соответствии с темой в ней доминируют розово-голубые и нежно-зеленые оттенки. Рассматривая эту композицию, зритель невольно вовлекается в веселую игру, которой, собственно, и сопровождается искусство народной игрушки.

Косс постоянно искала новые пути в развитии дымковского искусства. Она много работала над орнаментом. За

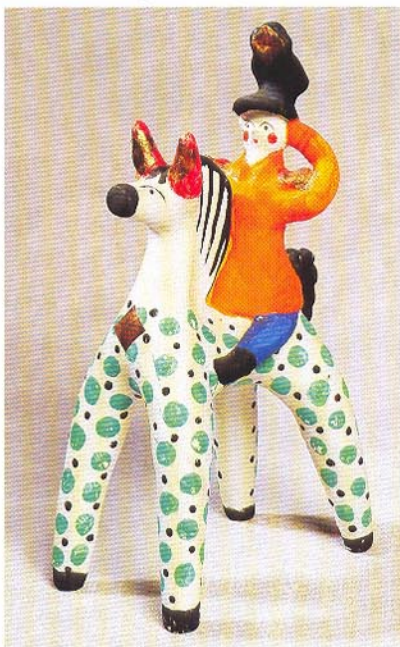


Е.И.Косс-Деньшина. «Индюки». 1960—1970-е гг.

Долгие годы творчества из традиционных элементов росписи дымковской игрушки — круг, волнистая и прямая линии, точки-горошинки, клетка — Е.И.Косс-Деньшина придумала множество орнаментов, которые использовали в своей работе представительницы молодых поколений мастериц. Одна только «Свистунья» могла бы стать школой дымковского орнамента. Екатерина Иосифовна успешно применяла характерный дымковский орнамент и в росписи тканей. Сохраняя местную специфику, простейшие дымковские овалы, клетки и кольца приобретали новые декоративные качества на холсте, использовались в текстильной промышленности.

В 1953 году ее привлекли к созданию эскизов костюмов для танцевального коллектива Кировского машиностроительного завода, удачно выступившего с сюзитой «Дымковская игрушка» на шестом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. К сожалению, ни эскизы, ни костюмы не сохранились.

Е.И.Косс-Деньшина. «Всадник». 1960—1970-е гг.



Как уже упоминалось, Екатерина Иосифовна первая из дымковских мастериц выполнила красочные декоративные настенные рельефы с растительными орнаментами и многофигурными композициями. Ряды квадратных плиток изразцов с изображениями индюков, оленей, уток, дам с кавалерами, всадников, цветов и знаков в типично дымковской пластике и росписи выстраиваются длинными рельефными полосами-фризами, то соединяясь тематически, то чередуясь в веселом калейдоскопе разнообразных персонажей. Тонко угаданная по цвету, каждая из таких плиток может украсить современную квартиру. А целая полоса их, как своеобразный фриз, могла бы прекрасно смотреться не только на выставке, но и в помещении детского сада, детского кафе, театра.

В 1958 году на выставке в г. Остенде (Бельгия) были представлены барельефы по мотивам дымковской игрушки, талантливо сделанные Е.И.Косс-Деньшиной. Они вызвали большой интерес у зрителей. Позже, в 1959 году, советский раздел этой выставки был показан в Будапеште. Зарубежные выставки пользовались исключительным успехом, тыся-

чи



Е.И.Косс-Деньшина. «Коня». 1960—1970-е гг.



Е.И.Косс-Деньшина. «Корова». «Олень». 1960—1970-е гг.



Е.И.Косс-Деньшина.
«Маша и медведь». 1970-е гг.



Е.И.Косс-Деньшина. «Козел с посохом». 1970-е гг.



Е.И.Косс-Деньшина. «Козел». 1950-е гг.

чи дымковских игрушек раскупались там моментально.

С не меньшим успехом прошла в Москве большая выставка русской народной игрушки XVIII—XX веков, организованная Министерством культуры РСФСР и Союзом художников СССР. Не было ни одного крупного издания, не уделившего ей внимание: «Изящная в своей простоте, раскрашенная ярко и привлекательно, оригинальная глиняная игрушка Дымкова известна далеко за пределами Советского Союза...»; «Говоря о русской национальной игрушке, мы обязательно вспомним с улыбкой маленькие глиняные статуэтки мастеров Кошкиной, Косс-Деньшиной, Пенкиной и других умельцев села Дымкова...», — и таких добрых отзывов было очень много. В этом большом успехе дымков-



Е.И.Косс-Деньшина. «Пара в лодке». 1970-е гг.

ской игрушки в 1950—1960-х годах немалый вклад и Екатерины Косс-Деньшиной.

Оригинальный, талантливый художник, она обладала тонким вкусом, была человеком большой культуры, очень образованным. Ее творчество — яркий пример того, как талант и труд при понимании традиций и совершенном владении навыками мастерства могут дать блистательные результаты. Она доказала, что для овладения традиционным ремеслом вовсе не обязательно родиться в районе промысла и быть потомственным мастером. Для этого необходимы природная одаренность, любовь к своему делу, отличное знание художественного опыта прошлого, сознательное отношение к своей деятельности и вдумчивое — к традициям.

Именно Екатерина Иосифовна Косс-Деньшина может служить в этом смысле ориентиром для молодых мастеров в поисках ими своих путей в дымковском искусстве.

Галина СОКОЛОВА



Е.И.Косс-Деньшина. «Свинья с поросятами». 1970-е гг.



Е.И.Косс-Деньшина. «Свинья с поросятами». 1950-е гг.

Коллекционирование открыток общины Святой Евгении

В последние несколько лет наблюдается возрождение интереса к коллекционированию открыток крупнейшего дореволюционного издательства — Общины Святой Евгении. В новом поколении филокартистов появились коллекционеры, для которых эта тема стала главной в их собраниях.

Община Святой Евгении (первоначальное название — Община сестер милосердия Красного Креста) была создана в начале 80-х годов XIX века в Петербурге для оказания благотворительной помощи нуждающимся сестрам милосердия Красного Креста. Покрови-

тельницей Общины стала принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская — жена известного общественного деятеля принца Александра Петровича Ольденбургского, правнука императора Павла I. Имя ее святой и было присвоено Общине.

В поисках средств для реализации своих проектов Община Святой Евгении занялась издательской деятельностью, которая началась в 1896 году с выпуска художественных конвертов для визитных карточек. Весной 1898 года вышли первые четыре открытки-репродукции с акварелями Н.Каразина «Пахарь», «У часовни», «Весна» и «Тройка летом». В том же году было издано еще десять открыток по специально испол-

ненным для них рисункам И.Репина, К.Маковского, Е.Бем и других русских художников. В 1899 году к 100-летию со дня рождения А.С.Пушкина были выпущены прекрасно оформленные открытки с иллюстрациями к его произведениям. Рисунки для открыток выполняли художники Е.Бем, В.Васнецов, М.Зичи, Н.Каразин. Обратную сторону этих открыток оформил гравер В. Мате. Он изготовил рисунок марки с портретом А.С.Пушкина и почтовый штемпель с юбилейными датами.

В дальнейшем Община Святой Евгении регулярно издавала открытые письма с репродукциями произведе-



№1. Н.Н.Каразин. «Пахарь». (\$100—120).



На этой стороне пишется только адрес. — Côté réservé exclusivement à l'adresse.



(Из «Путешествия в Арзрум»)
Никогда еще не видела я чужой земли... Добрый конь вмиг влез на турецкий берег. Но этот берег был уже завоеван: а все еще находилась в России.

№18. Серия к 100-летию со дня рождения А.С.Пушкина. «Из «Путешествия в Арзрум»». (\$20—30).

ний выдающихся русских и зарубежных художников и скульпторов из отечественных и иностранных музеев.

Сопровождались выходом открыток проводившиеся в стране художественные выставки. Община выпустила огромное количество открыток с видами российских городов и местностей. На них было запечатлено свыше двухсот географических точек и около 3000 сюжетов.

1912 год был отмечен в издательской деятельности Общины выпуском нескольких серий открыток, посвященных Отечественной войне 1812 года. Нашли отражение в открытках Общины Русско-японская, а затем и Первая мировая война.

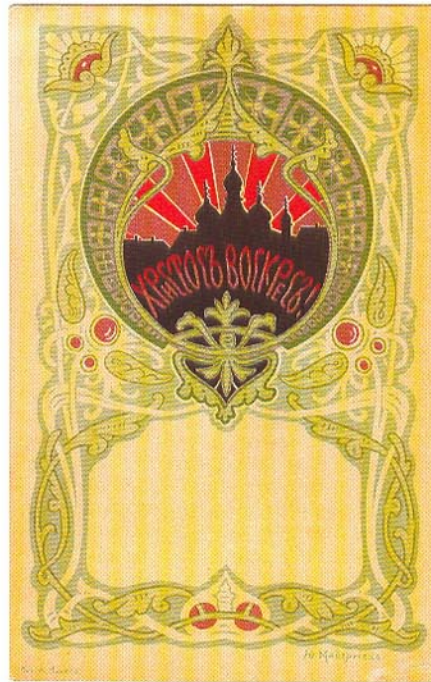
Вот далеко не полный перечень разнообразной тематики изданных Общиной Святой Евгении открыток писем. За весь период издательской деятельности с 1898 года по 1917 год Общиной Святой Евгении было выпущено приблизительно шесть с половиной тысяч наименований открыток.

Главными идеологами издательства были художники А.Н.Бенуа, Н.К.Рерих, С.П.Яремич, искусствовед В.Я.Курбатов. Именно благодаря их участию в работе Общины были обусловлены высокие художественные достоинства выходящих изданий.

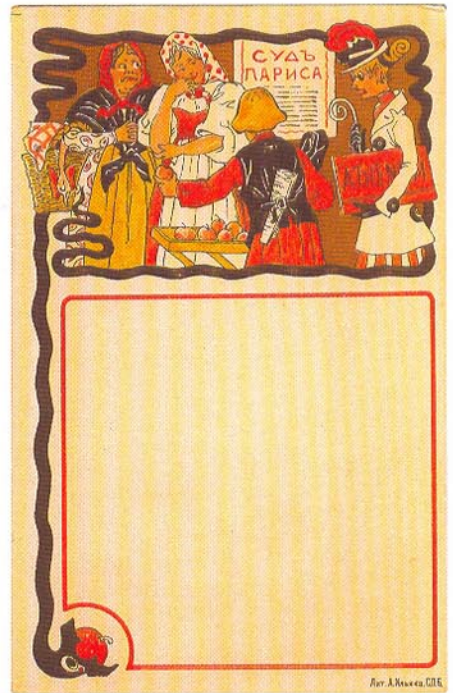
Тиражи открыток Общины, первоначально составлявшие несколько сот экземпляров, впоследствии возросли до 10 000. Пользовавшиеся спросом у покупателей открытки неоднократно переиздавались. Автору встречались 17-е и даже 21-е издания отдельных открыток Е. Бем. Любопытно, что популярные у коллекционеров «Игруш-

ки» А. Бенуа раскупались очень плохо, о чем сам Бенуа сокрушенно писал: «Неуспех моих «Игрушек» меня несколько удивляет (ибо я думал как раз, что они должны пойти, и продолжаю думать, что в свое время при известной рекламе они и пойдут), но в конце концов примирюсь с мыслью, что я недостаточно хорош для открыток...».

подавляющее большинство изданных Общиной Святой Евгении открыток писем встречается довольно часто, но есть и достаточное количество редких открыток. По понятным причинам, редкими являются открытки с портретами членов царской



№ 150. Ю.Мадерик. «Христос Воскресе». (\$80 — 100).



№ 39. Ф.Г.Беренштам. «Суд Париса». (\$100 — 120).

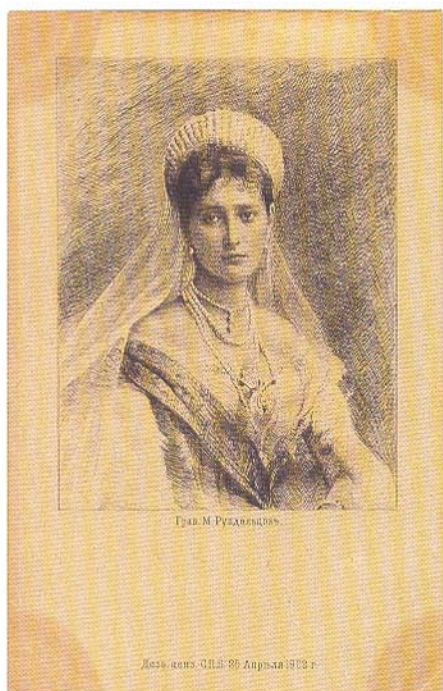
семьи. В последнее время «портреты царской семьи» стали привозить в Россию из Западной Европы, где их цена и востребованность намного ниже. Но и среди них открытки №№108—115 считаются очень редкими. Из других серий такими же редкими считаются восемь открыток №№ 486—493, «Беренштам Ф.Г. В память выставки «Blanc et Noir». Эта серия была издана в форме буклета под единой обложкой. В таком виде сегодня в России серия известна только в одной коллекции. Встречаются лишь отдельные открытки с левой перфорированной стороной.



№ 94. Е.М.Бём. «Гнездышко». (\$100 — 120).



№ 137. Е.Ф. «Ангел». (\$150 — 170).



№ 164. М.В.Рундалицев.
«Портрет Государыни Императрицы
Александры Федоровны». (\$250—300).

Нечастой считается серия из двенадцати открыток № 661, «Двенадцать месяцев». Редко попадаются портреты российских военачальников времен Русско-японской войны. Ни в одной из известных коллекций открыток Общины Святой Евгении нет открыток №№



№ 166. В.А.Бобров.
«Е.И.В. Государь Император». (\$250—300).

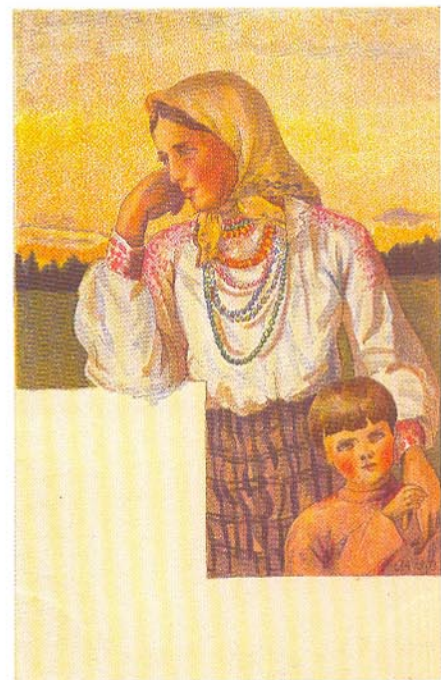
101—107, автором которых указана принцесса Евгения Максимилиановна Ольденбургская — «Е.М.». В дореволюционной периодике коллекционерам удалось найти информацию о том, что эти открытки в продажу не поступали. Каталоги открыток Общины Святой Евгении сообщают, что открыток №№ 101—107 на складе Общины нет. Все изложенное выше позволяет предположить, что открытки под этими номерами вообще не были выпущены.

В то же время открытка № 189, «Феофан Прокопович», о которой во всех каталогах сообщается, что она не выходила в свет, тем не менее существует. Она была напечатана, но запрещена цензурой по причинам, по-видимому, весьма далеким от филокартии. Известны несколько сохранившихся экземпляров этой открытки.

Возрастание интереса к коллекционированию открыток Общины Святой Евгении, возможно, объясняется выходом книги В.П.Третьякова «Открытые письма Серебряного века» (Санкт-Петербург, 2000). В ней впервые опубликован полный хронологический каталог всех изданных Общиной Святой Евгении открытых писем. Его основой стал хранящийся в архиве Института истории материальной культуры РАН в Санкт-Петербурге рукопис-



№ 167. В.А.Бобров. «Е.И.В. Государыня
Императрица Александра Федоровна».
(\$250—300).



№ 456. О.А. «Крестьянка». (\$30—50).

ный каталог Общины Святой Евгении, которым пользовались сотрудники издательства для внесения вновь вышедших номеров открыток. Записи в рукописном каталоге производили вплоть до 1 ноября 1917 года.

Последний дореволюционный каталог открытых писем Общины Свя-



№ 342. «Ее Величество Государыня
Императрица Мария Федоровна». (\$150—200).



Военная стража на Маньчжурской дороге.

«Военная стража на Маньчжурской дороге. (Русско-японская война)». Открытка, не вошедшая в каталог. (\$20—30).

№663. Ф.М. «Бессмертному «Варягу слава!». (\$50—60).

той Евгении (точное его название — «Справочный указатель художественных изданий Петроградского попечительного комитета о сестрах милосердия Красного Креста в пользу Общины Св. Евгении») вышел в 1915 году, он описывал открытки, изданные до 1 января 1915 года. Их список в указателе приведен не в хронологическом порядке, а по темам, что имеет как свои положительные, так и отрицательные стороны. Указатель давно уже стал библиографической редкостью и почти не доступен коллекционерам. Поэтому современная публикация каталога открытых писем Общины Святой Евгении стала настоящим событием в филокартии, своеобразным «руководством к действию» для коллекционеров.

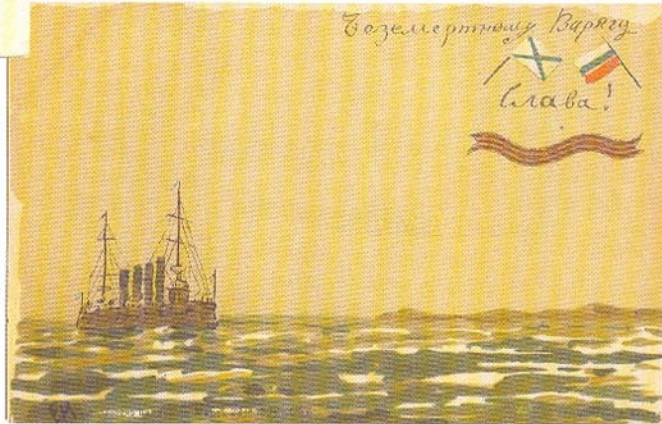
Вместе с тем необходимо отметить, что по ряду позиций, указанных в книге В.П.Третьякова «Открытые письма Серебряного века» как «не вышедшие в свет», открытки были изданы. Это касается, например, нередких открыток с видами Челябинска (№№ 5748 — 5751, 5920, 5921) и Пскова (№№ 6381, 6382, 6391, 6392, 6394, 6398). Возможно, у коллекционе-

ров найдутся и другие открытки, которые восполнят некоторые из существующих пробелов.

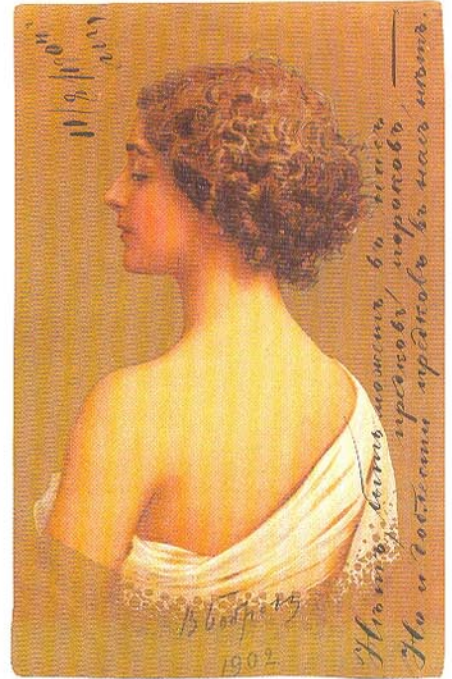
Следует также отметить, что открытка № 204, «Снегурочка» принадлежит не Великой Княгине Ольге Александровне — «О.А.», а Великой Княгине Елизавете Федоровне — «Е.Ф.». Эта ошибка перекочевала в книгу В.П.Третьякова из указателя 1915 года. В более ранних каталогах авторство указано правильно.

В 1904 — 1906 годах Община Святой Евгении издавала журнал «Открытое письмо». В качестве приложения к журналу была выпущена 21 открытка без номеров. Эти открытки не поступали в розничную продажу и сейчас очень редки.

Кроме того, существует еще целый



№2385. И.Я.Билибин. «Райская птица Алкопост». (\$50—70).



№769. В.А.Бобров. «Головка Кавальери». (\$20—30).

ряд открыток Общины Святой Евгении, вышедших без номеров. Это серия из 19 открыток «Петергоф» по рисункам К. Брожя, изданная в 1903 году, серия из 17 открыток «Памяти Св. Ольги» художника Г.П. Кондратенко, изданная в 1910 году.



№2765. Г.И.Нарбут. «Герб города Москвы». (\$50—70).



№5870. Г.И.Нарбут. «Верховный Главнокомандующий Его Императорское Высочество Великий Князь Николай Николаевич». (\$30—40).

Часть открыток, посвященных Русско-японской войне, не попала в каталог Общины Святой Евгении. В основном это довольно редкие открытки, отпечатанные в типографии Н.Я.Стойковой. Время от времени встречаются единичные открытки с видами городов, также не включенные в каталог Общины Св. Евгении, но общее их число, по видимому, невелико.

Наиболее известными из коллекционеров в 1980—1990-е годы были Кириацкинский — в Москве и Арбидан — в Ленинграде. Их собрания насчитывали более пяти тысяч открыток, но, к сожалению, после смерти этих филокартистов их коллекции были проданы и перестали существовать как единое целое.

В наши дни в Москве и Петербурге тоже есть две очень значительные коллекции, в каждой из которых собрано более пяти с половиной тысяч открыток. Известны крупные коллек-

ции открыток Общины Святой Евгении и в Западной Европе.

В 1922 году А.Н.Бенуа писал: «Одно меня беспокоит. Имеется ли где-нибудь в надежном хранилище полное собрание открыток «Красного Креста»? Если нет, то не своевременно ли об этом подумать и составить серию альбомов, где эти карточки были бы расположены в хронологическом порядке своего появления на свет и где в конце имелся бы к ним систематический указатель? Это совершенно необходимо сделать».

Скептики считают, что собрать полную коллекцию открыток Общины Святой Евгении невозможно. Но, быть может, кому-то из современных филокартистов удастся хотя бы приблизиться к решению такой, конечно же, непростой задачи. Очень хочется на это надеяться.

Михаил КОМОЛОВ

Иллюстрации предоставлены автором.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Императоры всегда в цене

За прошедшие три года цены на открытки вообще и на открытки Общины Святой Евгении в частности выросли приблизительно в 2—3 раза. Что же касается редких открыток, то в связи с появлением нескольких «серьезных» коллекционеров и вследствие возникшей между ними конкуренции цены на открытки выросли еще больше.

Обзор цен на открытки Общины Св.Евгении, естественно, надо начать с первых четырех открыток — хромолитографий с акварелей художника Н.Каразина, каждая из которых стоит \$100—120.

Цена каждой из 14 открыток юбилейной пушкинской серии (№№ 15—28) — \$20—30.

Очень разнообразны цены внутри серии, посвященной российской императорской фамилии.

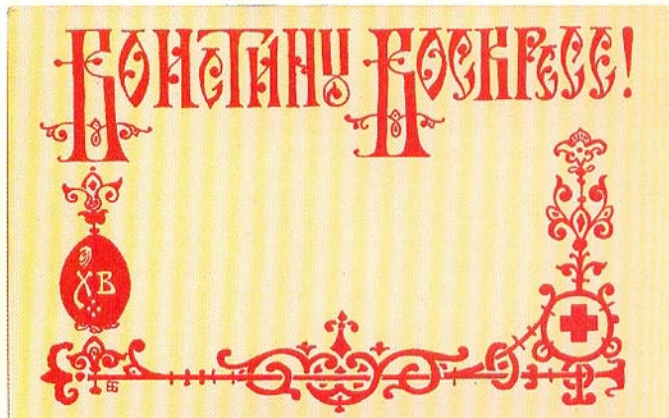
Открытки №№ 65—73 стоят \$150—200. Редкие, №№ 108—115, стоят \$200—250.

Офорты М.В. Рундальцева, на которых изображены Государь император Николай II и Государыня императрица Александра Федоровна (№№ 163, 164), стоят \$250—300. Такая же цена у открыток с портретами Николая II и Александры Федоровны работы художника В.А.Боброва, выполненных в технике хромолитографии (№№ 166, 167). Открытки, на которых изображена императорская фамилия в исторических нарядах (№№ 360—371, 723), стоят \$100—150. Они выполнены в технике гелиографии на меди.

Цены интересной для собирания черно-белой серии из 78 открыток «Романовская галерея» колеблются в пределах \$15—30, за исключением редчайшей открытки № 5111 — Бобров В.А. «Е. И. Высочество Вел. Кн. наследник Алексей Николаевич». Ее цена — \$250—300.

Колоритная серия «Русские типы» (№№ 901—936) стоит \$15—30 за открытку.

«Российские города» (около 3000 открыток) идут по цене \$5—30 — в зависимости от «собираемости» города и изо-



№6212. Ф.Г.Бернштам. «Воистину Воскресе!». (\$250-300).

браженного на открытке сюжета. Правда, существует и несколько исключений из этого правила. Например, открытка № 4106, «Минск. 3-е женское еврейское училище», относящаяся к «иудаике». Ее цена — \$50—80.

Цена на открытки, выпущенные в качестве приложения к журналу «Открытое письмо», — \$100—150 за открытку.

Заканчивая этот небольшой обзор, нельзя не отметить, что многие серии открыток выпускались в специальных конвертах, оформленных известными художниками. Эти конверты для сегодняшних коллекционеров представляют самостоятельную ценность и встречаются гораздо реже, чем соответствующие им открытки. Иногда стоимость конверта превышает стоимость набора открыток, для которого он был издан, и доходит до \$100 и более.

Цены приведены на открытки в отличном состоянии.

М.К.



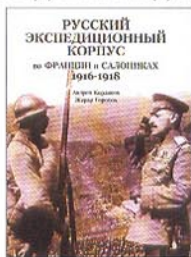
С.С.Шишков.
Награды России:
1698—1917.
Справочник в 3-х томах.
2003 г. Том 1. 320 с., цв. илл.; том 2. 452 с., цв. илл.; том 3. 408 с., цв. илл.
5000 руб.

Книга является первой попыткой обобщить и систематизировать все, что опубликовано о российской наградной системе вообще и о российских орденах в частности.



А.В.Окороков.
Знаки русской эмиграции
1920—1990.
2005 г., 176 с.
750 руб.

В книге-определителе отобразена история символики русских эмигрантских организаций 1920—1990 годов, впервые даны подлинные изображения и описания знаков и наград воинских, гражданских, молодежных и религиозных союзов, обществ и объединений русского зарубежья.



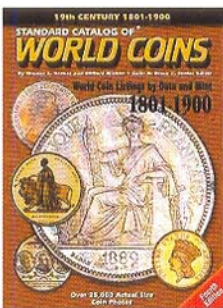
А.Корляков, Ж.Горохов.
Русский экспедиционный корпус во Франции и Салониках (1916—1918).
2003 г., 656 с., илл.
4500 руб.

В книге приводятся около тысячи документальных фотографий с комментариями, рассказывающих о подвиге 45 тысяч русских солдат, зашивавших взятые на себя Россией союзнические обязательства в Первой мировой войне.



Награды СССР.
Ордена СССР.
Awards of the USSR.
Orders of the USSR
2005 г. 492 с., цв. илл.
На рус. и англ. яз.
3000 руб.

Продолжение трехтомника «Награды России», посвященное орденам СССР. В книге максимально полно приведены разновидности по типам, даны подробные описания, указаны тиражи, фотографии орденов, наградные и архивные документы.



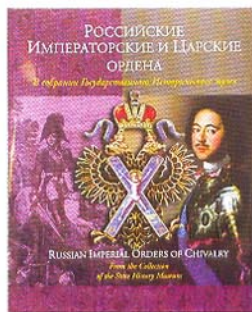
Standard Catalog of World Coins: 17th, 18th, 19th, 20th century.
Издательство Краузе.
На англ. яз.

Последние цены на монеты всего мира. Каждый из каталогов содержит более чем 25 000 фотографий, а также включает все шифры по курсам обмена валют и стоимости драгоценных металлов.



В.В.Уздеников.
Монеты России.
2004 г., 500 с., илл.
Издание третье.
500 руб.

Книга посвящена монетам императорского периода и имеет целью дать их перечень, систематизацию и описание, информацию о производстве и обращении этих монет.



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. из собрания Государственного Исторического музея.



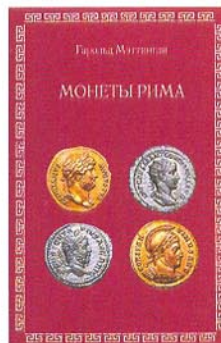
В.В.Петраков, В.П.Машковцев.
Маленький Париж:
Елисаветград в старой открытке.
2004 г. 240 с., илл.
350 руб.

Эта книга — великолепно иллюстрированный рассказ о городе Елисаветграде (ныне — Кировоград) и его истории.



В.В.Казаков.
Монеты царствования императора Николая II.
Coins of Nicholas II.
2004 г., 216 с., цв. илл.
На рус. и англ. яз.
3000 руб.

Нумизматический каталог включает в себя все типы и разновидности русских монет периода царствования Николая II (1894—1917 гг.). Монеты представлены штемпельными изображениями и описанием.



Г.Мэттингли.
Монеты Рима.
2005 г., 384 с., ч/б илл.
900 руб.

Этот труд посвящен монетам Римской империи. На русском языке данная книга публикуется впервые, хотя на Западе она уже давно стала основой античной нумизматики. Содержание книги разбито на три основных исторических периода: Республика, ранняя Империя и поздняя Империя, а ее построение позволит быстро найти любой интересующий читателя раздел. В книге имеется огромное количество иллюстраций и отдельные таблицы с монетами.



Униформа Российского военного воздушного флота.
2004 г., 248 с., илл.
900 руб.

К 100-летию со дня введения первой формы одежды для русских летчиков было подготовлено иллюстрированное двухтомное описание униформы военнослужащих российской авиации и воздухоплавания, охватывающее период от времен императора Александра III до наших дней.

Большинство архивных документов и подлинных рисунков вводятся в научный оборот впервые.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве.
Тел.: (095) 248-2190,
248-6819,
а также на нашем сайте
www.uuu.ru

Орденские знаки Святого Александра Невского

В этой публикации рассматриваются знаки ордена Святого Александра Невского, изготовленные различными мастерскими и фирмами в 1797 — 1916 годах, которые хранятся в частных собраниях.

Пробирные и фирменные клейма определены по книгам М.Постниковой-Досевой, Н.Платоновой, Б.Ульяновой «Золотое и серебряное дело XV—XX вв.» (М., 1995) и А.Иванова «Пробирное дело в России (1700—1946)» (М., 2002). В подготовке статьи также использованы издания «Придворный календарь» (1889—1917), «Исторический очерк российских орденов и сборник основных орденских статутов». Издание 2-е. (СПб., 1892).

Рассмотрим следующие образцы орденских знаков (номера иллюстраций соответствуют номерам орденских знаков, указанных в статье):

1. Орден Св. Александра Невского периода царствования императора Павла I, изготовленный в 1797—1800-х годах. Бронза, ртутное золочение, красное полированное стекло. Размер — 68x70 мм (без ушка), вес — 74,2 г. (Образец изображен в «Высочайше утвержденном установлении о Российских императорских орденах от 5 апреля 1797 года». ПСЗ. Собрание 1-е. Т. 24. № 17908.)

1. Знак ордена Св. Александра Невского.

Период царствования императора Павла I. 1791 — 1801 гг.

Вверху — Тарелка сервиза ордена Св. Александра Невского.

Завод Франца Гарднера. 1778 — 1780 гг. Фарфор, надглазурная роспись.





2. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Павла I. 1797 — 1801 гг.

технике золотного и серебряного шитья. Размер — 95х100 мм.

(Императорская корона указывает на то, что кавалер ордена имел бриллиантовые знаки ордена. Поэтому звезду с бриллиантами изготавливали с императорской короной.)

Стоимость шитой звезды Св. Александра Невского, которая поставлялась в Капитул в 1812—1814 годах, — 6 рублей.

В царствование Александра I (1801—1819) еще не установилось единообразие орденских знаков Св. Александра Невского, поэтому 24 марта 1819 года утвердили новые рисунки ордена. Знак ордена изменил форму, его стали покрывать красной эмалью вместо красного полированного стекла. В таком виде он просуществовал до начала 1917 года (менялся лишь внешний вид орлов между концами креста, в соответствии с изменением формы государственного герба). Размер орденских знаков — 48х48 мм.

Форма звезды, тоже изменившись, стала походить на форму звезд орденов Св. Андрея Первозванного, Св. Владимира и Св. Анны. Разными были только центральные медальоны. Размер звезд колебался от 85 до 90 мм. Знаки

2. Звезда ордена Св. Александра Невского периода царствования императора Павла I, изготовленная в 1797—1801 годах в технике золотного и серебряного шитья. Размер — 112х108 мм.

3. Звезда ордена Св. Александра Невского периода царствования Павла I, изготовленная в 1797—1801 годах в технике золотного и серебряного шитья. Размер — 115х110 мм.

Образец рисунка, по которому изготовлены звезды, упомянутые нами в пунктах 2 и 3, изображен в «Высочайше утвержденном установлении о Российских императорских орденах от 5 апреля 1797 года».

В царствование императора Александра I (1801—1819) форма и размеры шитых звезд, утвержденных императором Павлом I, несколько изменились. Формы приобрели новые очертания, размеры уменьшились. Некоторые образцы шитых звезд заказывали в Европе, в том числе в Германии и Царстве Польском (с 1815 года).

4. Звезда ордена Св. Александра Невского периода царствования императора Александра I, изготовленная в 1801—1815 годах в технике золотного и серебряного шитья. Размер — 115—108 мм.

5. Звезда ордена Св. Александра Невского периода царствования императора Александра I, изготовлена в 1816—1819 годах в технике золотного и серебряного шитья. Размер — 95х95 мм.

6. Звезда ордена Св. Александра Невского с императорской короной периода царствования императора Александра I, изготовленная в 1813—1816 годах в



3. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Павла I. 1797 — 1801 гг.



4. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Александра I. 1801—1815 г.

ордена заказывал Капитула российского кавалерского ордена в Санкт-Петербурге, в мастерской золотых дел Эммануила Панаша (родился в 1773 году в Саксонии, умер в 1836 году в Санкт-Петербурге), его клеймо «IP», с начала 1820-х годов был официальным поставщиком российских орденских знаков государственного заказа.

7. Звезда ордена Св. Александра Невского периода царствования императоров Александра I — Николая I, изготовленная в 1820—1854 годах в технике золотого и серебряного шитья. Размер — 90x90 мм.

Отличие звезд 1820—1830-х годов от звезд 1840—1850-х годов в том, что звезды I типа более плоские, а II типа — с объемным центральным медальоном.

В 1836—1854 годах Вильгельм Кейбель совместно с Генриком Кеммерером изготавливал орденские знаки Св. Александра Невского по заказу Капитула. Их общее клеймо — «КК».

С 5 августа 1855 года, в период царствования императора Александра II, на орденских знаках, которые жаловали за военные заслуги, помещали, согласно утвержденным образцам, по два скрещенных меча. Такие мечи присоединялись и к тем орденским знакам, кавалеры которых получили их за военные подвиги еще до 5 августа 1855 года. Знаками орденов с мечами награждали только военных.

С 1854 года орденские знаки по заказу Капитула стала изготавливать фирма «Кейбель», которая просуществовала в России до 1910 года. Все это время она использовала следующие клейма:



Портрет генерал-адъютанта Александра Дмитриевича Балашова (1770 — 1837). На груди — изображение звезды ордена Св. Александра Невского. 1820-е г. Кость, резьба, гравировка. 21,5x29 см.



5. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Александра I. 1816 — 1819 г.



6. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Александра I. 1816 — 1819 гг.



7. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императоров Александра I — Николая I. 1820 — 1854 гг.

Кейбель (1821—1910),
«КК» (1836—1854),
«WK» (1842—1862),
«IK» (1862—1908),
«AK» (1882—1910),

а также клеймо придворного поставщика «герб России». Не надо путать фирменные клейма с клеймами мастерских, которые ставились только при жизни мастера, тогда как фирменные использовались и после смерти владельца фирмы, потому что ее новый хозяин, руководствуясь престижем заведения и коммерческими интересами, не всегда изменял клеймо.

С 15 июля 1855 года Капитул начал выдавать награжденным серебряные звезды, поскольку шитые были отменены. В 1856 году на знаках ордена была изменена форма орлов между концами креста, в соответствии с государственным гербом нового типа. Такая форма просуществовала до февраля 1917 года, претерпев только некоторые небольшие изменения. Орлы были штампованные, литые с гравировкой, литые улучшенного качества (фирма «Кейбель» — 1896—1908 годы, фирма «Эдуард» — 1906—1916 годы).

Периодически в 10—15 лет также обновлялись фототипии (деколевые изображения) центральных медальонов лицевой и оборотной сторон, форма прижимных колец центральных медальонов.

В царствование императора Николая II обновлялись образцы крестов Св. Александра Невского. Фототипии (деколевые изображения) центрального медальона лицевой стороны на крестах обрели новый краси-



Знак ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Николая I. Фирма «IP» (Эмануил Паннаи) Санкт-Петербург.



8. Знак ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Николая II. 1904 — 1908 гг. Фирма «Кейбель».

вый дизайн, в отличие от упрощенных изображений периода 1856—1896 годов. Кресты ордена стали красивыми.

8. Орден Св. Александра Невского, изготовленный в 1904—1908 годах, с фирменным клеймом «К» на нижнем луче, с «гербом» — на верхнем, на ушке — пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления до 1908 года, с инициалами управляющего пробирным округом «АР (Александр Романов) и 56». Размер — 55x55 мм, вес — 31,8 г.

9. Орден Св. Александра Невского с мечами, изготовленный в 1904—1908 годах, с фирменным клеймом «К» на нижнем луче, с «гербом» — на верхнем, на ушке — пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления до 1908 года, с инициалами управляющего пробирным округом «АР и 56». На рукоятках обоих мечей — знак-удостоверение (клеймо) Санкт-Петербургского пробирного управления до 1908 года с инициалами управляющего пробирным округом «АР». Размер — 55x55 мм, вес — 35,8 г, длина меча с рукояткой — 75 мм.

9а. То же, размер — 55x55 мм, вес — 30,23 г.

Вес орденских крестов фирмы «Кейбель» 1856—1908 годов, выполненных по известным образцам, колеблется: без мечей — от 31,0 г до 35,0 г; с мечами — от 30,2 г до 37,9 г.

10. Звезда ордена Св. Александра Невского, изготовленная в 1899—1903 годах. На чашке звезды — фирменное клеймо «Кейбель», знак придворного поставщика



9. Знак ордена Св. Александра Невского с мечами. Период царствования императора Николая II. 1904—1908 г. Фирма «Кейбель».

«герб России» и пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления до 1903 года с инициалами управляющего пробирным округом «ЯЛ (Яков Ляпунов) и 84». На булавке — знак придворного поставщика «герб России», фирменное клеймо «Кейбель» и знак-удостоверение (клеймо) Санкт-Петербургского пробирного управления до 1903 года с инициалами «ЯЛ». Размер — 86x86 мм, вес — 68,2 г.

11. Звезда ордена Св. Александра Невского с мечами, изготовленная в 1899—1903 годах. На чашке звезды — клеймо: фирменное «Кейбель», «герб России» и Санкт-Пе-



10. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Николая II. 1899—1903 г. Фирма «Кейбель».





11. Звезда ордена Св. Александра Невского с мечами. Период царствования императора Николая II. 1899 — 1903 гг. Фирма «Кейбель».

тербургского пробирного управления до 1903 года с инициалами «ЯЛ и 84». На булавке клейма: «Кейбель», «герб» и знак-удостоверение (пробирное клеймо) «ЯЛ». На рукоятках обоих мечей — знак-удостоверение (пробирное клеймо) с инициалами «ЯЛ». Размер — 93x93 мм, вес — 71,3 г.

12. Звезда ордена Св. Александра Невского для нехристиан с мечами (с 9 августа 1844 года на орденских знаках, которые жаловали нехристианам, изображали императорский российский герб), изготовленная в 1875—1880 годах. На



чашке звезды — клейма: фирменное «Кейбель», знак придворного поставщика «герб России» и пробирное Санкт-Петербургской пробирной палатки последней четверти XIX века «герб СПб и 84». На булавке — клейма: знак поставщика «герб России», фирменное «Кейбель», знак-удостоверение (пробирное клеймо) Санкт-Петербургской пробирной палатки последней четверти XIX века «герб СПб». Рукоятки мечей крепятся на звезде с помощью расклепанной серебряной проволоки. Размер — 87x87 мм, вес — 51,1 г.



12. Звезда ордена Св. Александра Невского с мечами для нехристиан. Период царствования императора Александра II. 1875 — 1880 гг. Фирма «Кейбель».





13. Знак ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Николая II. 1910—1916 гг. Фирма «Эдуард».

Вес орденских звезд фирмы «Кейбель» 1856—1908 годов, выполненных по известным образцам, колеблется: без мечей — от 47,5 г до 68,2 г; с мечами — от 50,0 г до 73,0 г. Размер звезд колеблется от 85 мм до 93 мм. Звезды раннего образца — более легкие, звезды периода правления Николая II — тяжелее в 1,5 раза.

Рукоятки мечей на знаках и звездах 1855—1865 годов — рифленые, а 1870—1908 годов — гладкие. На рукоятках мечей 1899—1908 годов ставилось пробирное клеймо — знак-удостоверение с инициалами управляющего пробирного управления. Рукоятки крепились на звезде с помощью расклепанной серебряной проволоки.

В 1906—1916 годах орденские знаки по заказу Капитула изготавливала фирма «Эдуард», которая использовала такие фирменные клейма:

- «Эдуард» (1906—1916),
- «ИА» (1906—1910),
- «ВД» (1910—1916).

Орденские знаки фирма изготавливала по утвержденным образцам.

13. Орден Св. Александра Невского, изготовленный после 1910 года, с фирменными клеймами: на нижнем луче — «Эдуард», на верхнем — «ВД», на ушке — пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года и «56». На запятой под ленту серьге — знак-удостоверение (пробирное клеймо) после 1908 года. Размер — 55x55 мм, вес с серьгой — 34,8 г.

13а. То же. Размер — 55x55 мм, вес — 33,7 г.

14. Орден Св. Александра Невского с мечами, изготовленный после 1910 года, с фирменными клеймами: на нижнем луче — «Эдуард», на верхнем — «ВД», на ушке — пробирное клеймо Санкт-Петербургского про-

бирного управления после 1908 года и «56». На запятой под ленту серьге — знак-удостоверение (пробирное клеймо) после 1908 года. На рукоятках обоих мечей — знак-удостоверение (клеймо) Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года. Размер — 55x55 мм, вес с серьгой — 39,2 г, длина меча с рукояткой — 76 мм.

Кресты Св. Александра Невского фирмы «Кейбель» отличаются от крестов фирмы «Эдуард» формой, дизайном, проработкой деталей:

- орлов между концами креста,
- прижимных колец центральных медальонов,
- изображения Св. Александра Невского на центральном медальоне.

15. Звезда ордена Св. Александра Невского шатровой формы, с острыми концами лучей (I тип), изготов-

ленная после 1908 года. На чашке — клейма: фирменное «Эдуард» и «ИА», пробирное Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года и «84». На противоположных лучах звезды и булавке — знак-удостоверение (клеймо) Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года. Размер — 90x90 мм, вес — 57,5 г. (Иллюстрация отсутствует)

16. Звезда ордена Св. Александра Невского с закругленными лучами (II тип), изготовленная после 1910 года. На чашке — клейма: фирменное «Эдуард» и «ВД», пробирное Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года и «84». На противоположных лучах звезды и булавке — знак-удостоверение (клеймо) Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года. Размер — 90x90 мм, вес — 84,0 г.



14. Знак ордена Св. Александра Невского с мечами. Период царствования императора Николая II. 1910—1916 гг. Фирма «Эдуард».



16. Звезда ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Николая II. 1910 — 1916 гг. Фирма «Эдуард».

16а. То же. Размер — 90х90 мм, вес — 80,7 г.

17. Звезда ордена Св. Александра Невского с мечами и закругленными лучами (II тип), изготовленная после 1910 года. На чашке — клейма: фирменное «Эдуард» и «ВД», пробирное Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года и «84». На противоположных лучах звезды и булавке — знак-удостоверение (клеймо) Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года.



На рукоятках обоих мечей — знак-удостоверение (клеймо) Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года. Размер — 92х92 мм, вес — 86,5 г.

Вес звезда фирмы «Эдуард» II типа (с закругленными лучами) в полтора раза больше веса звезд I типа (с острыми лучами).

18. Официальный знак ордена Св. Александра Невского (по форме такой же, какой установлен для награждения).



17. Звезда ордена Св. Александра Невского с мечами. Период царствования императора Николая II. 1910 — 1916 гг. Фирма «Эдуард».





18. Официальный знак ордена Св. Александра Невского. Период царствования императора Николая II. 1910—1916 г. Фирма «Эдуард».



19. Знак ордена Св. Александра Невского с бриллиантовыми украшениями. Период царствования императора Александра II, 1870—1800 г. Мастерская «П», Санкт-Петербург.



20. Звезда ордена Св. Александра Невского с бриллиантовыми украшениями. Период царствования императора Николая I. 1840—1850 г.



дения кавалеров, но меньшей величины), предназначенный для церемоний-мейстера императорского двора для ношения на шее, на александровской (красной) ленте. Изготовлен после 1910 года. Фирменные клейма: на нижнем луче — «Эдуард», на верхнем — «ВД», на ушке — пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года и «56». На запаянной под ленту сережке — знак-удостоверение (пробирное клеймо) после 1908 года. Размер — 43x43 мм, вес с серьгой — 19,4 г.

В 1911—1916 годах официальный знак ордена Св. Александра Невского имели церемоний-мейстеры императорского двора — граф Дмитрий Иванович Толстой, директор императорского Эрмитажа; граф Владимир Алексеевич Мусин-Пушкин, уездный предводитель дворянства в Сосницке; Сергей Владимирович Юрьев, старший помощник начальника отделения канцелярии Совета министров («Придворный календарь на 1911—1917 годы»).

19. Орден Св. Александра Невского с бриллиантовыми украшениями (в «Высочайше утвержденном установлении о Российских императорских орденах от 5 апреля 1897 года» в статье 7 записано: «Не позволено никому носить знаки орденов Российских, какого бы они именовались, украшенные алмазами или другими драгоценными камнями, исключая тех особ, коим сии знаки от Нас пожалованы будут»). Эта статья по пожалованию орденов Св. Александра Невского с бриллиантовыми украшениями по усмотрению императоров действовала до февраля 1917 года). Изготовлен в 1870—1880-х годах. Клейма: на ушке — пробир-

ное Санкт-Петербургской пробирной палатки последней четверти XIX века «56» и «герб СПб» и мастерской — «П». Размер — 51x51 мм, вес без бриллиантовой серьги под ленту (утерянной) — 47,7 г.

20. Звезда Св. Александра Невского с императорской короной и бриллиантовыми украшениями, изготовленная в 1840—1850-х годах, плоской формы — по образцу звезда периода царствования императора Николая I, с серебряными колечками для пришивания. Впоследствии крепление дополнительно переделано на винтовое. Серебряная, с золотыми вензелем Св. Александра Невского и крестом над короной. Без клейма. Размер — 86x86 мм, вес — 70,5 г.

Орденские знаки Св. Александра Невского с бриллиантовыми украшениями, как «фактически» высшая степень ордена, выдавались Кабинетом Его Императорского Величества по личному усмотрению императора. Орденские знаки отличались по изготовлению, которое зависело от стоимости самих знаков. Так, для членов императорской фамилии, некоторых придворных, особо заслуженных кавалеров — полководцев и военачальников — изготовлялись орденские знаки из бриллиантов высокого качества, стоивших очень дорого.

Начиная с царствования Александра II, знаки ордена Св. Александра Невского с бриллиантами в системе наград для высших гражданских и военных чинов заняли место между орденом Св. Александра Невского и орденом Св. Владимира I степени. Во время царствований Александра II, Александра III и Николая II лучшие ювелирные фирмы России стали изготавливать орденские знаки только в соответствии с утвержденными образцами, из алмазов огранки «роза» невысокого качества, что, впрочем, никак не повлияло на статус ордена (В.В.Бартошевич. «В борении с Наполеоном. Нумизматические очерки». Киев, 2001, стр. 153—154; «Список гражданским чинам первых трех классов». СПб., 1911; «Список генералам по старшинству». СПб., 1901).

В 1860—1870-е годы, в период царствования Александра II, знаки ордена Св. Александра Невского с бриллиантовыми украшениями изготавливали в технике бриллиантовой огранки (вместо бриллиантов и алмазов императорскую корону звезды, орлов между концами креста, серьгу для ленты, ободок вокруг медальона делали в этой технике из серебра). Известны орденские знаки, изготовленные фирмами «Кейбель» и «А.Адлер». Это, например, — крест ордена с клеймом «WK» из собрания ГИМ (С.С.Левин. «Российские императорские и царские ордена». М., 2003), крест ордена с клеймом «IK» из собрания Оружейной палаты («Полюза. Честь. Слава. Награды России». Составитель каталога А.М.Гаврилова. М., 2004).

21. Орден Св. Александра Невского с бриллиантовой



21. Знак ордена Св. Александра Невского в бриллиантовой огранке. Период царствования императора Александра II. 1870—1875 гг. Фирма «Адлер и К^о», Санкт-Петербург.

огранкой, изготовленный в 1870-х годах, с клеймами на ушке: пробирным Санкт-Петербургской пробирной палатки последней четверти XIX века «56 и герб СПб» и фирменным «AA» («Адлер и К^о»); на запаянной серьге под ленту — клейма: фирменное «AA», пробирное «84» и знак-удостоверение «герб СПб» — в круге. Крест ордена — золотой. Размер — 56x56 мм, вес с серьгой под ленту — 45,5 г.

22. Звезда ордена Св. Александра Невского с императорской короной в бриллиантовой огранке, изготовленная в 1870-х годах. На чашке звезды — пробирное клеймо Санкт-Петербургской пробирной палатки последней четверти XIX века «84 и герб СПб», клеймо, знак-удостоверение «герб СПб» в круге и фирменное «AA» («Адлер и К^о»). На прокладке и гайке — клейма: фирменное «AA» и пробирное — знак-удостоверение «герб СПб» в круге. Крепление на винте. На одном из лучей звезды — клеймо, знак-удостоверение «герб СПб» в круге. Размер — 90x90 мм, вес с прокладкой и гайкой — 92,7 г, без прокладки и гайки — 80,4 г. (Императорская корона на звезде подчеркивает, что награда выдана Кабинетом Его Императорского Величества.)

В XIX — начале XX века разными мастерскими и фирмами было изготовлено значительное количество разнообразных образцов орденских знаков Св. Александра Невского, отличавшихся от капитульных образцов. Существуют кресты с черной и вишневого эмали, звезды разных размеров для ношения, в зависимости от конкретного состава знаков, определявших расположение на мундире (изображения некоторых орденских знаков приведены в каталогах Государственного Исторического музея, Оружейной палаты, Государственного Эрмитажа, Артиллерийского музея).

23. Звезда ордена Св. Александра Невского с бриллиантовой огранкой, изготовленная в 1850 — начале 1860-х годов. На чашке звезды — клейма: пробирные «84», «герб СПб» в круге, мастерской — «W' G». Серебряная, с орденским девизом и золотым вензелем Св. Александра Невского. Размер — 92x92 мм, вес — 66 г.



22. Звезда ордена Св. Александра Невского с императорской короной в бриллиантовой огранке.
Период царствования императора Александра II. 1870 — 1875 г. Фирма «Адлер и К^о», Санкт-Петербург.



23. Звезда ордена Св. Александра Невского в бриллиантовой огранке. Период царствования императоров Николая I — Александра II.
1850 — 1860 г. Мастерская «W G», Санкт-Петербург.



24. Звезда ордена Св. Александра Невского с мечами.
Период царствования императора Александра II. 1870—1880 гг.
Фирма «АК» (Антип Кузмичев), Москва.



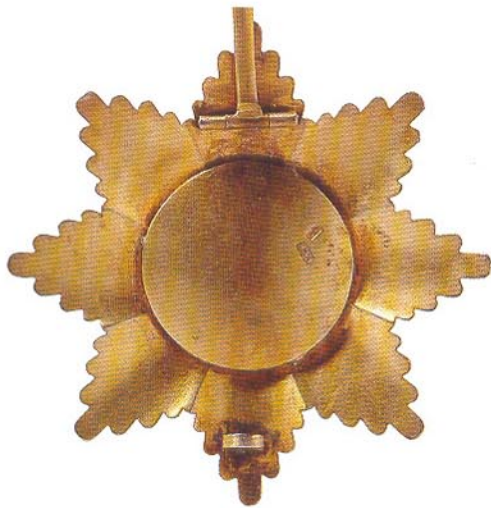
24. Звезда ордена Св. Александра Невского с мечами. На чашке и булавке — клейма: пробирное Московской пробирной палатки последней четверти XIX века «84 и герб Москвы», фирменное «АК» (Антип Иванович Кузмичев, владелец фабрики золотых, серебряных и бронзовых изделий, основанной в Москве в 1856 году). Изготовлена в 1870—1880-х годах. Мечи, девиз ордена и вензель Св. Александра Невского — из золота. Уменьшенного размера, предназначалась для награжденного участника Русско-турецкой войны 1877—1878 годов, предположительно, носившего на мундире звезды Св. Георгия II степени и Св. Владимира II степени. Размер — 73x73 мм, вес — 35,6 г.



25. Звезда ордена Св. Александра Невского. На чашке — клейма: пробирное Санкт-Петербургской пробирной палатки последней четверти XIX века «84 и герб СПб» и фирменное «ИО» (Иван Осипов, владелец мастерской золотых и серебряных изделий Санкт-Петербурга). Девиз и вензель Св. Александра — золотые.

Размер — 63x63 мм, вес — 36,8 г.

Звезда уменьшенного размера изготовлена для малолетнего члена императорской фамилии, имевшего право носить на мундире одновременно две звезды уменьшенного размера — Св. Андрея Первозванного и Св. Александра Невского.



25. Звезда ордена Св. Александра Невского.
Период царствования императоров Александра II — Александра III.
1875—1890 гг. Фирма «И.О.» (Иван Осипов), Санкт-Петербург.

Перечисленные знаки ордена Св. Александра Невского, выполненные различными фирмами и мастерскими, дают представление об их изготовлении и практике ношения в 1797—1917 годах. Наиболее интересны орденские знаки, заказанные Капитулом орденов (знаки государственного заказа), которыми награждали за заслуги на гражданском поприще, военную доблесть и подвиги на благо Отечества. Орденские знаки Св. Александра Невского по праву занимают достойное место в государственных и частных коллекциях.

Михаил СЕЛИВАНОВ

Иллюстрации предоставлены автором.

Проклятие коллекционирования или профессиональная учеба?

Среди насущных нумизматических проблем одна из важнейших — выявление подделок в массе разнородного коллекционного материала, где кроме всего прочего встречаются новоделы и копии, браки и фальшивки, пробные оттиски и муляжи, подделки и демонстрационные образцы и т. д. Все они — объекты пристального внимания коллекционеров, но, конечно, их нумизматическая, культурная и познавательная ценность отнюдь не одинакова.

Напомним читателю, что в нумизматике подделка — это имитация монеты, изготовленная частным лицом или организацией для одной-единственной цели — реализации ее в качестве подлинника, напрямую или через посредника, коллекционеру либо государственному музею. Несколько слов о различии фальшивки и подделки. Эти нумизматические понятия используют тогда, когда речь идет о преступных или мошеннических действиях, связанных с изготовлением или подделкой денежных знаков. «Фальсификация» в переводе с латинского — «поддельвание» или «подделка», поэтому существующие в русском языке термины «фальшивка» и «подделка» близки по смыслу. Это и объясняет сумбурность использования многими нумизматами обоих терминов, отсут-



ствии четких определений того и другого. Фальшивками правильнее всего называть денежные знаки, противозаконно изготовленные для ввода в денежное обращение и получения наживы, а подделками — монеты, изготовленные (чаще из подлинных денежных знаков) для обмана коллекционеров и получения наживы при реализации их в качестве подлинников. (В конце XX века сотрудники финансовых организаций предложили свой подход: считать все денежные знаки, предназначенные для ввода в обращение или для обмана коллекционеров, фальшивками, если они полностью изготовлены из сырья, сделаны заново, а подделками — если они переделаны из подлинных денежных знаков, в которые внесены какие-то изменения в надписи или изображения.)

В России интенсивное изготовление подделок редких монет началось, видимо, в первой половине XIX века, вместе с возросшим интересом к нумизматическому коллекционированию. Поскольку пробелы в еще немногочисленных тогда собраниях восполняли, как правило, покупая необходимые монеты у торговцев, то к коллекционерам попадало много подделок, ведь многие не видели подлинников. Особо изощренную подделку в XVIII—XIX веках называли немецким словом «кунштюк», а позднее — «беккер» (по имени немецкого авантюриста К.Беккера, успешно подделывавшего в 1815—1825 годах древние, средневековые и современные ему монеты). Для изготовления подделки иногда берут подлинную монету, на которой каким-либо способом меня-



Свинцовая, покрытая медью подделка 10-копеечника 1767 года (с гуртовой надписью).

Вверху — свинцовая, покрытая медью подделка 10-копеечника 1775 года.



Чеканенная в меди примитивная подделка (копия?) полушки 1700 года.



Современная медная подделка монеты ПАТЬ КОПЕЕКЪ 1727 года.



Современная подделка: на подлинной монете ПАТЬ КОПЕЕКЪ 1727 года КД перерезано в МД.

ют дату, обозначение монетного двора, знак мишустейстера. Затем «улучшенную» монету реализуют как редкую подлинную. Характерные для каждой эпохи подделки, наряду с подлинниками, — объекты нумизматического исследования. Коллекция подделок Государственного Эрмитажа в 1971 году уже насчитывала около 1000 экземпляров, и она постоянно увеличивается при разборке новых поступлений. Совсем примитивную подделку называют кустарной. Многие старые подделки узнаются прежде всего по низкогокачественному исполнению гурта (кстати, с него и следует начинать изучение монеты), но у большинства нынешних подделок повторение гурта весьма умелое. У мошенников от нумизматики в запасе много объектов для изготовления подделок: подделки под перечеканы, под новоделы и под монеты с надчеканками, под монеты престижные и очень редкие (с приданием антикварного вида подделкам пробных монет), самые невообразимые фантастические подделки.

В последнее время не затихает полемика по поводу того, как лучше информировать нумизматическую общественность о подделках. Описывать детально, помогая выявлять их, или же не делать этого, чтобы мошенники не могли устранять свои недочеты? Думаю, в сравнении с собирателями мошенники в целом профессионально более подготовлены, ведь от этого зависит их «заработок». Поэтому откровенный конкретный разбор недочетов нужен прежде всего малоосведомленным собирателям.

Итак, о некоторых наиболее распространенных способах изготовления подделок.

ПОДДЕЛКА АНОДИРОВАНИЕМ ЗОЛОТОМ — это покрытие поддельной монеты, изготовленной из недорогого металла, тончайшим слоем золота методом электролиза. (Не путать с золочением подлинных портретных серебряных монет XVIII века, после заключения в оправу превращавшихся уже в украшения.)

ПОДДЕЛКА ДАТЫ — изменение одной или двух последних цифр в подлинной дате на монете. Это позволяет обычную монету выдать за редкую по году, чтобы продать ее значительно дороже монеты, использованной для изготовления подделки. Но и самые удачные подделки опытные собиратели обычно узнают, тщательно рассмотрев: 1) контуры вырезанной цифры, 2) небольшой участок поля монеты вокруг вырезанной цифры (вопреки стараниям, следы работы остаются), 3) детали, отличающие монету «желаемого» года от монеты-заготовки. Если есть сомнение в подлинности монеты редкой по году,

приобретать ее не стоит: когда-то попадется несомненно подлинный экземпляр. (Не надо путать переделку даты на монете с перебивкой даты на штемпеле, которую иногда производят на монетном дворе.)

ПОДДЕЛКА ОБОЗНАЧЕНИЯ МОНЕТНОГО ДВОРА — операция, подобная подделке даты. Характерный пример — переделка ЕМ в ТМ на пятаках 1787—1788 годов. Мошенники просто «в упор не видят», что орлы таврических и екатеринбургских пятаков различны. Часто удаляют буквы, выдавая пятаки 1763-ЕМ и 1765-ЕМ за редчайшие пятаки этих лет без обозначения монетного двора. Но в местах удаления букв неизбежно остаются следы... У подлинников всегда есть характерные особенности, и при тщательном изучении подделка наверняка выявится. (Не путать с перебивкой обозначения монетного двора, производимой монетчиками на штемпеле.)

ПОДДЕЛКА ПЕРЕЧЕКАНКОЙ ПОДЛИННИКОВ — это один из новейших, достаточно изощренных приемов изготовления подделок, предназначенных прежде всего для любителей российской тематики. Подбирают монеты-заготовки (подлинные рублевика XVIII века) плохой сохранности (что обеспечивает малую себестоимость подделок) и подлинные рублевика различных монетных типов в отличном состоянии. С помощью современных технологий получают почти идентичные штемпеля обеих сторон монеты, отлично сохранившейся. Затем производят чеканку, точнее, перечеканку, монеты-заготовки. При этом удается избежать перегурчивания подделки, так как гурт подлинника плохой сохранности полностью остается, и опасность приобретения подделки малоопытным собирателем возрастает. Фрагменты прежнего изображения или надписей, заметные почти всегда, выдаются за следы плановой перечеканки. (Нередки экземпляры, на которых следы прежней монеты не видны.) Порой подделки абсурдны: под портретом Петра III — портрет Екатерины II (?). Фрагменты прежних изображений могут быть лишь на рублевиках 1704—1705 годов (перечеканка из талеров), на рублевиках Елизаветы 1741—



Свинцовая? золоченая? фальшивка для обращения золотого 5-рублевика 1830 года.



Свинцовая? фальшивка для обращения серебряного рублевика 1910 года.

1743 годов (из рублевиков Иоанна III) и на рублевиках Екатерины II 1762—1763 годов (из рублевиков Петра III). В остальных вариантах за редким исключением предлагаемые изделия — подделки.

ПОДДЕЛКА СКАЕИВАНИЕМ КРУЖКОВ — прежде наиболее частый способ подделки, с соединением заготовок, полученных из распиленных вдоль плоскости монет (чаще такие подделки, где орел — с обеих сторон, предназначались для игры в «орлянку»), или же заготовок, полученных методом гальванопластики. Обычно след соединения на гуртовой поверхности легко обнаружить. Чтобы затруднить выявление подделки, соединительный шов дополнительно маскируют гуртовой лентой. Один из признаков склеенной подделки — более глухой, по сравнению с подлинником, звон. При проверке на звон, если рядом нет нужного подлинника, можно взять подлинный экземпляр близкого монетного типа.

ПОДДЕЛКИ ЗАРУБЕЖНЫХ ФИРМ — новейшие подделки, повторяющие достаточно редкие монеты, чаще рублевика. Появившись впервые в конце 1970-х годов («гангут», «бородинский» полторник, рублевика 1705, 1707, 1714 годов и др.), эти пагубные плоды применения новейших технологий уже к середине 1990-х годов заняли прочные позиции на российском нумизматическом рынке. Затем в поле зрения фальсификаторов попали и медные монеты, например, 1830-СПБ и 1849-СПМ. Подделки монет XIX века, отчеканенных в кольце, выявить довольно трудно, требуется большой опыт. Если его недостает, лучше обратиться к опытным коллекционерам или музейным работникам.

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДДЕЛКИ. Золотые монеты: 1) чеканка из высокопробного золота сохранившимися подлинными или скопированными с применением новейших технологий штемпелями поддельных 10- и 5-рублевиков Николая II; 2) чеканка из высокопробного золота новорезанными штемпелями, возможно, новейшего изготовления, подделок, имитирующих так называемые монеты «для использования в дворцовом обиходе» — 2-рублевиков, рублевиков и полтин Елизаветы и Екатерины II. Платиновые монеты: чеканка «улучшенными», «зеркальными» штемпелями, скопированными с подлинных монет, подделок всех номиналов 1828—1845 годов, прежде всего 12-рублевиков. Серебряные монеты: чеканка из высокопробного серебра скопированными с подлинных монет штемпелями, видимо, зарубежного производства подделок памятных рублевиков и наиболее редких рублевиков массового выпуска. Медные монеты: чеканка скопированными с подлинников штемпелями, вероятно, отечественного производства подделок некоторых монет XIX века. Среди них: серии монет нового образца 1830 года, серия монет 1840 СПБ, 1/2 копейки 1848 MW, серии монет 1849 года. Используемые мошенниками как образцы для подражания монеты XIX века сами по себе достаточно редки и дороги. Многие из них повторялись и в новоделах, так что появление нынешних подделок очень высокого уровня исполнения очень запугивает ситуацию.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КОПИЙ. Среди изготовителей монетовидных суррогатов есть фирмы и предприниматели, которые не экономят на покупке подлинных монет-образцов. Изготовленные ими копии практически тождественны подлинникам. Но некоторые люди, купив такие копии, затирают их, травят кислотами и т.д., превращая в подделки, после чего их уже невозможно уверенно выявить.



Современная серебряная копия бородинского 1 1/2 рублевика. 1839 года.



Современная золоченая копия золотой монеты 37 рублей 50 копеек — 100 франков 1902 года.



Современная серебряная копия гангутского рублевика 1914 года.

МИМИКРИЯ ПОДДЕЛОК (МИМИКРИРУЮЩИЕ ПОДДЕЛКИ — от англ. Mimicry — подражательность) (проф.) — нумизматическое понятие, употребляемое тогда, когда речь идет об умышленном придании подделкам облика подлинных монет с учетом их многообразных отличительных особенностей. Повторяются дефекты чеканки (непрочеканы, трещины и раковины штемпеля) и дефекты, образовавшиеся при обращении (проявления окисления, пребывания в пожаре, покрытие лаком, смолой, потертости). Виды маскирующих дефектов: 1) искусственная зелень — наводится на поддельную монету, чтобы создать впечатление ее «безусловной подлинности»; 2) искусственная патина — наводится на поддельных монетах, чтобы придать им «благородный» вид, при этом маскируются дефекты, присущие гальваническим подделкам, в том числе соединительные швы (патина, однако, не скрывает специфические особенности, присущие «гальвано»); 3) искусственное чернение с помощью угля, сажи, йода, смолы, графита — применяется мошенниками для усиления «правдоподобности» подделок, а также сокрытия дефектов подлинных монет; 4) полировка поля — обычна для подлинных монет, с испещренной царапинами и забоинами поверхностью поля (от подлинников, сохранивших первоначальный чеканный блеск, заглаженное поле, несмотря на все ухищрения, отличается, даже если оно для маскировки патинировалось или чернилось). Мимикрия подделок как новый вид нумизматическо-

го мошенничества активизировалась в конце XX века. Необходимо особое внимание при экспертизе монеты на подлинность. Чтобы распознать мимикрирующие подделки, требуется постоянная бдительность и непрестанное совершенствование профессиональных навыков.

ПОДДЕЛКИ ДЛЯ ИГР НА ДЕНЬГИ — изделия, ставшие обычными в России, видимо, еще в XVIII веке. Их появление связано с вводом в оборот первых крупных медных монет умеренной номинальной стоимости, прежде всего пятиков 16-рублевой стопы, что позволяло игрокам-мошенникам использовать половинки двух распиленных односторонних монет, соединенных одной и той же стороной, при игре в орлянку. «Орел» — с обеих сторон. Бесприигрышный вариант!

Есть ли тот логический ряд объектов нумизматического исследования, где бы все члены (а каждый — это особая категория) стояли в порядке объективного убывания их ценности и информативности? Вполне представляя всю субъективность моей оценки, рискну предположить такую последовательность: **ПОДЛИННИК — БРАКОВАННАЯ МОНЕТА — ДЕМОНСТРАЦИОННЫЙ ОБРАЗЕЦ — ПРОБНЫЙ ОТТИСК — НОВОДЕЛ — ФАЛЬШИВКА — АНТИКВАРНАЯ ПОДДЕЛКА — ПОДДЕЛКА — КОПИЯ — МУЛЯЖ**. Подделка занимает позицию ближе к правому флангу и, кажется, вполне обоснованно.

Теперь рассмотрим в ситуации пристальнее. Рассмотрим непредвзято отрицательные и положительные моменты явления в целом — переполнение нумизматического массива бесчисленными подделками.

ОТРИЦАТЕЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ

1. Чрезвычайное засорение нумизматического рынка подделками и копиями, выдаваемыми за подлинники.
2. Трата средств на приобретение псевдоценностей.
3. Материальная подпитка мошенников и невольное содействие постоянному их техническому переоснащению.
4. Публикация работ, посвященных монетам, которые затем оказываются всего лишь подделками.
5. Потеря времени на поиск и приобретение необходимой монеты, оказавшейся, к сожалению, подделкой.
6. Утверждение научных выводов, построенных на ложном основании.

Немало и других неприятных моментов, среди которых не в последнюю очередь — моральные издержки. Например: 1) разнообразные осложнения, связанные с некоторой неизбежной дискредитацией коллекционера, вольно или невольно предложившего коллеге подделку; 2) в коллекции сделана замена: приобретен экземпляр, лучшего качества, чем прежний, который уже реализован как дублет. Позже, скажем, при тщательном изучении или при демонстрации коллегам новоприобретенной монеты, или при просмотре своей коллекции вдруг выявляется, что приобретена, увы, подделка. Ее надо возвращать прежнему владельцу. Хорошо, если вы знакомы. А если случайное лицо — то куда ее теперь девать? (У кого-то в этой ситуации может возникнуть искушение и самому продать подделку как подлинник, чтобы вернуть потраченные деньги.) Более того, теперь, после преждевременной продажи своего плохонького подлинника, возникла необходимость восполнить неожиданно возникший в коллекции пробел.

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ МОМЕНТЫ (неожиданный ракурс).

1. Напоминание о том, что коллекционеру следует постоянно соблюдать бдительность. Его радость, даже маленькая, «нейтральная», оттого, что увидел (пусть всего лишь увидел, а не приобрел) интересную редкую, возможно, даже не встречавшегося ему ранее монетного типа либо просто очень красивую монету, почти всегда неотделима от тревоги: не подделка ли это?

2. Коллективное творчество интеллектуальной нумизматической лаборатории. Обычно, если монета дорогая, проводятся многосторонние откровенные консультации, опросы коллег, сопоставляются различные точки зрения. Если монета представлена на обсуждение в клубе, где собирается нумизматическая элита, то можно выслушать практически весь спектр мнений о предмете — от явной, 100-процентной, уверенности в подлинности, через промежуточные суждения типа «80% — за и 20% — против», «фифти-фифти» (50% на 50%) либо «скорее нет, чем да» и, наконец, «10% за и 90% против» до радикального «Я бы такую себе в коллекцию никогда (и даром!) не взял», то есть — до 100-процентной уверенности в подделке. Вспоминаются различные и аналогичные ситуации. Монету взвешивают, проверяют на звон, цвет и натуральность патины, состояние поверхности, в том числе в отраженном свете, гурт, как один из наиболее ответственных участков. Выявлению подделок способствуют различия стиля и конфигурации отдельных деталей, слишком прямолинейные буквы в легенде, грубые зубчатые ободки и т.д. Фактически проводится коллективная экспертиза.

3. Несомненно вырос уровень профессиональных знаний широкого круга нумизматов-дилеров. Регулярно закупая монеты для перепродажи их коллекционерам, дилеры вынуждены все время повышать уровень нумизматических знаний, развивать и тренировать профессиональную интуицию, чтобы не потерять деньги, приобретя подделку, не скомпрометировать себя ненароком перед коллекционером-клиентом, тем более — постоянным.

Выявление подделок всегда, а особенно сейчас, — задача чрезвычайно актуальная, что подтверждает и число синонимов к слову «подделка»: (разг.) КУСТАРЩИНА, НОВОДЕЛ, ПОДДЕЛЬНАЯ МОНЕТА; (жарг.) «ЛЕВАЯ» МОНЕТА, «ЛЕВАК», «САМОДЕЛ», «САМОПАЛ», «СВЕЖАК», «ТУФТА», «ФАЛЬШАК», «ФУФЕЛ», «ФУФЛО» и т.п. Уже одно из таких названий, несомненно, отражает крайне негативное отношение нумизматов к этому «товару».

Так, никогда не затихая, продолжается очевидное противоборство между «сочинителями» и «ниспровергателями» подделок. Создается впечатление, что борьба идет на равных, но если равновесие и нарушается, то всегда в пользу «сочинителей». Впрочем, во все времена фальсификаторы, как бы они ни изошрялись, все же не достигали внешнего тождества подделки с подлинником редкой монеты. Причина, как правило, банальна — У НИХ ПЕРЕД ГЛАЗАМИ НЕТ ОРИГИНАЛА. Приобрести для образца редкую монету они не могут либо не хотят. Поэтому коллекционеру при проверке редкой монеты на подлинность не следует лениться, надо как можно тщательней изучить мелкие детали: ведь об иных тонкостях мошенники и не подозревают.

Владимир РЗАЕВ

История пробного полтинника 1924 года Ф.Р. (Фома Рос)

В 1966 – 1968 годах в Москве активизировались различные общества и секции коллекционеров (филателистов, нумизматов, фалеристов). Как правило, по пятницам, субботам и воскресеньям коллекционеры сначала стихийно собирались в Парке культуры имени Горького, где набережная Москвы-реки превращалась в сплошные витрины кляссеров с марками и монетами.

В 1968 году администрация парка стала возмущаться этим столпотворением коллекционеров, тогда с помощью милиции рынок переместили сначала в Нескучный сад, а потом всех согнали на Воробьевы горы.

В среде коллекционеров в эту пору уже появились активисты, перекупщики и собиратели-одиночки, не организованные в секции и общества. Одним из таких всегдаев-нумизматов был мужчина 40—45 лет, участник Великой Отечественной войны, раненный на фронте в ногу, из-за чего он сильно хромотал. На рынке его все знали и называли просто — Володя Болотников. Он собирал русские и советские монеты, подрабатывал, покупая и продавая монеты других стран и частных выпусков. Болотников обладал завидным трудолюбием, к коллегам всегда относился доброжелательно, удачные находки не скрывал, по поводу попавших к нему раритетов консультировался с известными специалистами.

В те годы очень немногие собирали советские монеты, а у населения их было достаточное количество, поэтому серебряные монеты достоинством от 1 рубля до 10 копеек стали поступать на стихийный рынок.

В 1967 году Володе выпала неслыханная удача. У случайных продавцов он приобрел полтинник английского чекана 1924 года с буквами Ф.Р (Фома Рос). Эта весть потрясла все нумизматическое сообщество. Количество людей, посещавших стихийный рынок, увеличилось, но такого подарка судьбы больше никто не получил. Болотников работал на московском заводе ИМИТ, где многие сотрудники знали о его увлечении. Одна из его коллег по работе продала Владимиру семейную реликвию — золотую монету периода Екатерины Второй достоинством в 10 рублей.

В то время в стране действовала инструкция Минфина, согласно которой все сделки с предметами из золота, серебра и платины считались валютными операциями и

должны были регистрироваться у нотариуса. Владимир жил на окраине Москвы, в старом доме, где занимал маленькую комнату. В примитивной домашней обстановке — стол, шкаф, три стула и металлическая кровать с высокой спинкой — негде было спрятать золотую монету, поэтому на торце входной двери он просверлил отверстие по диаметру монеты и там хранил свое сокровище.

Однако эта осторожность не только не мешала ему рассказывать знакомым о монете, но и показывать ее. Я тоже был одним из его посетителей — мне, собирателю советских монет, необходимо было увидеть и изучить полтинник английского чекана 1924 года. Тогда хозяин и продемонстрировал мне эту золотую монету, которую без всякой опаски достал из торца двери.

О собирательской активности Болотникова узнали общественные организации завода, а эпизод с приобретением золотой монеты был даже рассмотрен на заседании месткома. Более того, на предприятии создали общественную комиссию, которая заявила к Болотникову домой, без его согласия изъяла монету, оставив расписку в ее получении для сдачи в банк.

Комиссия свое обещание выполнила, золотая монета была сдана в Госбанк СССР за мизерную сумму, которая соответствовала официальному курсу. Квитанцию о получении Госбанком золотой монеты вручили Володе.

После этого события Болотников впал в депрессию: перестал ходить на работу, не посещал сборы коллекционеров, потерял интерес к своей коллекции и выходил из дому только за продуктами. А через некоторое время Володе не стало. Его нашли в комнате, повесившимся на спинке кровати.

В 1968 году секция нумизматов Общества коллекционеров состояла в основном из представителей интеллектуального труда — инженеров, студентов, в ее рядах почти не было рабочих, за исключением нескольких человек.



Стандартная монета 50 копеек 1924 г. Т.Р 50 копеек 1924 г. О.Р

Пробная монета 50 копеек 1924 г. Т.Р 50 копеек 1924 г. О.Р

Один из них — Михаил Петрович Зайцев, краснодеревщик, страстный коллекционер русских монет царского периода, обладатель коллекции гривенников в штемпельном исполнении периодов правления Елизаветы Петровны и Екатерины Второй.

Зайцев одним из первых узнал о смерти Болотникова, нашел его сестру и взрослого племянника и договорился с ними о приобретении полной коллекции. Ну а поскольку ему нужны были монеты царского периода, коллекцию советских монет он уступил мне.

В те годы — годы всяких ограничений и запретов в нашей стране в секции нумизматов действовал принцип обмена коллекционного материала, на деньги же можно было приобрести иностранные и потерянные русские монеты. Два месяца мы с Зайцевым не могли найти эквивалент стоимости монет для обмена. В качестве арбитра пригласили самого уважаемого и авторитетного нумизмата того времени Юрия Сауловича Хидекеля. Он рекомендовал мне за коллекцию советских монет по годам, включая полтинник английского чекана, предложить Зайцеву на выбор нескольких рублевых монет Петра I. На том и закончили обмен.

Так, с 1968 года я стал третьим обладателем пробного полтинника 1924 года.

Описание пробного полтинника

Лицевая сторона:

такая же, как у стандартных монет, но более выпуклый чекан, размер герба — меньше, высота букв надписи по окружности монеты — ниже обычной (1 мм). Высота букв на обозначении достоинства монеты — тоже ниже обычной (1мм). Под обозначением стоимости нет линейного знака «— · —».

Оборотная сторона:

такая же, как у стандартных монет, но высота фигуры рабочего — 19,25 мм (у стандартных монет — 20,25 мм). Высота цифр года — ниже обычной (1 мм).

Характеристика монеты:

Номинал — 50 копеек.

Металл — серебро 500 пробы.

Масса — 10 граммов.

Диаметр — 26,67 мм.

Гурт — надпись, чистого серебра 9 граммов (2 золотника 10,5 доли) (О.Р).

Редкость — R5.

Евгений ФРОЛОВ

ПРИБРЕТУ

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



Тел. 7 (095) 782-59-60

Куплю приглашения на церемонии награждения, приглашения на празднование 800-летия Москвы.

Тел. 8-916-612-48-01

Продается большая коллекция спичечных этикеток — 350 тысяч штук. Отечественные, европейские, экзотических стран. Серии, гранды и т.п.

Возможна продажа оптом и в розницу. Подбор марок СССР и иностранных по Вашим манколистам. Продажа филателистической литературы.

Звоните с 10 до 22 по телефону в Москве (095) 771-28-19.

Приобрету книги издательства АСADEMIA 1922-1937 гг. Буду рад знакомству с людьми имеющими интерес к указанным изданиям. Тел. 00 (371) 7325510 после 18.00. Моб. 00 371 9526069 e-mail: inform@mail.eunet.lv

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

Денежные знаки Царицына 1918–1919 годов

Сегодня уже трудно представить, что такой промышленный гигант с населением более миллиона жителей, каковым ныне стал Волгоград, в середине XIX века был небольшим уездным Царицыном на самой окраине Саратовской губернии. Но в силу его удачного географического положения с учреждением на Волге пароходства и проведением железных дорог город стали пересекать основные грузопотоки, идущие из Донецкой области и с Северного Кавказа в Центральную Россию. В историю Гражданской войны Царицын вошел как «Красный Верден» — и белые, и красные отлично понимали его военно-стратегическое значение. Более того — для большевиков Царицын оставался един-

ственным пунктом, через который шло снабжение продовольствием и топливом осажденной Советской республики.

Несмотря на то, что через город, как крупный транспортный узел, деньги из Государственного банка в специальных почтовых вагонах доставлялись в регионы, в самом Царицыне в конце 1917 — начале 1918 года наступил «денежный голод». Впрочем, эта ситуация была тогда характерна для всей страны, в которой начиналась разруха.

Пытаясь разрешить кризис, Царицынское отделение Государственного банка осуществило два типа денежных эмиссий, причем если первая, под названием «Временные кредитные билеты Царицынского Городского Самоуправления», была произведена с разрешения Городской Думы, то есть местной власти, то при проведении второй, когда в обращение были выпущены облигации «Займа Свободы», руководствовались декретом Совнаркома РСФСР, то есть решением центральной власти.

26 ноября 1917 года городская и земская управы сообщили горожанам:

«Ввиду израсходования Государственным банком всех денежных знаков и неполучения из Петрограда подкреплений, Государственный банк с сего, 25 ноября, объявляется временно закрытым. К восстановлению нормального денежного обращения принимаются экстренные меры».

Действительно, в первой половине ноября большевистский исполнительный комитет Царицынского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов высказывался за создание комиссариата финансов — органа, который координировал бы всю дальнейшую финансовую деятельность города с учетом его возможностей, и за немедленный выпуск городских бон. Тогда это предложение не встретило поддержки со стороны городской и земской управ. В виде временной меры рекомендовалось пустить в обращение 4-процентные билеты (так называемые «Серии») Государственного казначейства и облигации «Займа Свободы», которых, как доказывал управляющий Государственным банком Густав Викторович Зах, было в достаточном количестве.

Позиции большевиков в городе считались очень сильными. Еще в сентября 1917 года в должности городского головы был С.К.Минин. Председатель городской думы Я.З.Ерман был одновременно и первым председателем Царицынского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов. Оба являлись членами ВКП(б).

Слухи о нехватке в банках денежных средств вызвали панику у населения, и оно бросилось изымать вклады. Через три дня после объединенного заседания городской и земской управ перед банками встала дилемма — закрыть или ограничить до минимума выдачи по вкладам. Остановились на последнем — банки стали выдавать по текущим счетам только по 200 рублей, а сберегательные кассы — по 50 рублей в неделю.



1918 г. Билет Государственного Казначейства образца 1915 г. с регистрационной печатью Царицынского отделения Государственного банка.

24 ноября 1917 года товарищ (заместитель) городского головы Д. В. Полуян, выступая перед членами Царицынской городской Думы, доложил им:

«В настоящий момент город поставлен перед необходимостью закрыть Государственный банк и приступить к выпуску бон. Бонны должны быть выпущены городом под обеспечение всем его имуществом, оцениваемым в 60 миллионов рублей. Рязань уже пошла по этому пути и выпустила городские бонны и, судя по общему положению, не мы последние, которые прибегли к этой мере, хотя и необходимо отметить, что выпуск бонн чреват нежелательными последствиями. Мы еще с вами не знаем, как воспримут царицынцы эти бонны, как потом они будут обмениваться на настоящие кредитки».

Теперь уже выступление поддержали и приняли решение, что минимальное достоинство предполагаемых к выпуску бонн следует определить в один рубль, а максимальное — в 100 рублей.

В январе 1918 года состоялась первая эмиссия (предположительно на сумму около 3 млн. рублей), в связи с чем 25 января газета «Борьба» поместила следующее объявление:

«Вследствие расстройств транспорта присылка подкреплений Царицынскому отделению Государственного банка временно задержалась. Чтобы избежать катастрофы из-за отсутствия денежных знаков на рынке, городскому самоуправлению пришлось выпустить городские кредитные билеты. Государственный банк обязуется обменивать их на государственные кредитные билеты, как только последние будут получены из Петрограда.

Все кредитные учреждения (банки, казначейства) обязаны принимать к уплате городские кредитные билеты наравне с государственными кредитными билетами. Все частные фирмы, торгово-промышленные учреждения обязаны не чинить препятствий к обращению выпускаемых денежных знаков.

Рабочие должны принимать заработную плату городскими кредитными билетами.

Все, кто будет чинить препятствия к приему городских кредитных билетов, кто будет вести агитацию на этой почве с целью внести смуту среди населения, подлежат немедленному аресту и преданию суду Революционного трибунала.

Городской голова С. Минин.

Председатель исп. комитета Як. Ерман».

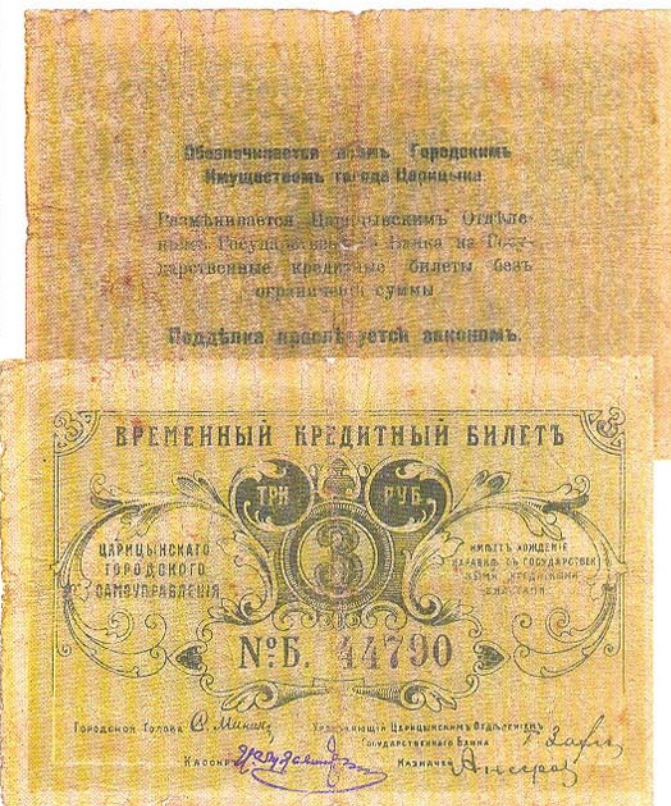
Билеты были отпечатаны в типографии на улице Спасской (ныне Володарского), той же самой улице, на которой располагался и банк. Бумага простая, белая, без водяных знаков и указания года выпуска. Номиналы в 1, 3, 5, 25 и 100 рублей. В центре купюры — наименование «Временный кредитный билет Царицынского городского самоуправления», справа была надпись: «Имеет хождение наравне с государственными кредитными билетами». Обратную сторону купюры в 25 рублей украшало изображение герба Царицына с перекрещивающимися осетрами.

Они были выпущены под обеспечение всего городского имущества и разменивались Царицынским отделением Государственного банка без ограничения суммы. Кроме факсимильных подписей городского головы С. Минина, управляющего Царицынским отделением Государственного банка Г.Заха и казначея, на каждом билете была собственноручная подпись одного из кассиров, выведенная фиолетовыми чернилами. Тексты выполнены по правилам старой орфографии.



1918 г. Временный кредитный билет Царицынского городского самоуправления. 1 рубль.

Население встретило бонны недоверчиво, их тут же прозвали «мининками», в связи с чем в газете «Борьба» появилась статья «Мининские деньги»: «...Минин ни в коем случае не мог единолично, своей собственной персоной, выпустить «свои» деньги, — писала газета. — На них име-



1918 г. Временный кредитный билет Царицынского городского самоуправления. 3 рубля.



1918 г. Временный кредитный билет Царицынского городского самоуправления. 5 рублей, литеры «А» и «Б».

ется также подпись управляющего Государственного банка, эти бонны выпущены с согласия Госбанка, а управа гарантировала этот выпуск денег своим хозяйством (земли под садами и пашней, трамвай, водопровод и т.д.).

Между тем финансовая комиссия исполкома, которую возглавлял С.С.Литвиненко, действовала решительно и



1918 г. Временный кредитный билет Царицынского городского самоуправления. 25 рублей.



энергично. 26 января 1918 года состоялось собрание банковских служащих, на котором выступил председатель исполкома Я.Ерман, потребовавший признать контроль деятельности банков.

К этому времени кредитная система Царицынского уезда, помимо отделения Государственного банка, включала в себя:

- три самостоятельных коммерческих банка (Городской банк, банк Царицынского общества взаимного кредита, Царицынский купеческий банк);
- три отделения иногородних банков (Волжско-Камского коммерческого, Азовско-Донского коммерческого и Русского торгово-промышленного банков);
- две сберегательные кассы при отделении Госбанка и при почтовой конторе.

В отделение Государственного банка в качестве контролера уже был временно назначен комиссар Туманов, поэтому вопрос о контроле деятельности частных банков фактически решился. Тем не менее, доказывая необходимость контроля, Я.З.Ерман говорил: «Банки — порождение капитализма. Банки всегда были и будут аппаратом угнетателей. Чтобы хотя бы несколько умерить аппетит спекулянтов-капиталистов, необходимо установить контроль... Одним лесопромышленником, например, переведено было в Ростов 1 400 000 рублей из местного банка, а потом он заявляет, что ему нечем расплачиваться с рабочими. Ряд таких деталей, мелочей побуждает иметь свой глаз. Рабочие требуют проверки текущих счетов. Поэтому исполнительный комитет решил обратиться к банковским служащим с просьбой принять участие в контроле над банками».

Результатом этого стало решение о том, что для получения денег из казначейства, почты, государственного и частных банков необходимо было разрешение соответствующего комиссара, а для сумм, превышающих 1000 рублей, — совета банковских комиссаров, который собирался ежедневно.

Следующим мероприятием финансовой комиссии была ревизия банковских сейфов и складов товаров, которые внезапно опечатали. Ревизия проводилась комиссарами банков в присутствии владельцев. Если последние не являлись в назначенный срок, то сейфы вскрывали и без них, а содержимое конфисковывали.

В конце концов во исполнение декрета ВЦИК «О национализации банков» Царицынский исполнительный комитет на своем заседании 6 марта 1918 года постановил: «Все местные отделения частных коммерческих банков как-то: Волжско-Камский, Азовско-Донской, Русский торгово-промышленный и Царицынский купеческий банки со всеми активами и пассивами 7-го марта нового стиля национализуются...».

Бывший Государственный банк был переименован в Народный, а частные банки вошли в него как филиалы. Однако на внешнем оформлении выпусков городских денежных знаков это никак не отразилось: банк продолжали именовать по-старому — Государственный.

В апреле 1918 года финансовый комиссариат Исполнительного комитета Царицынского Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов разрешил пустить в обращение 20-, 40-, 50- и 100-рублевые номиналы облигаций «Займа Свободы» с отрезанными купонами и без нанесения каких-либо отметок (в соответствии с декретом Совета Народных Комиссаров РСФСР от 12 февраля 1918 г.). Большевики объявили запрет на проведение всякого рода лотерей, денежных игр и выигрышных займов. Облигации с необрезанными купонами попадали под этот запрет и в качестве денег не принимались. Впрочем, скоро и сами купоны «Займа Свободы» стали ходить как деньги.

Невзирая на это на лицевой стороне ставилась надпечатка каучуковым штампом «Выпущено Царицынским Отделением Государственного банка без купонного листа, как денежный знак, платежный в сумме 20 (40, 50 или 100) Руб.», скрепленная собственноручными подписями управляющего Госбанком Г.В.Заха и одного из кассиров.

Документы, которые пролили бы свет на причину возникновения этой надпечатки, пока не обнаружены, однако регистрация местных контор или отделений Госбанка и Казначейств повсеместно входила в практику. Это была своеобразная защита собственной экономической территории от проникновения извне «чужой» валюты. Война политическая велась параллельно с войной экономической.

Косвенным подтверждением этому может служить выдержка из постановления Кубанского краевого правительства «О денежном обращении в Кубанском крае», в котором в частности говорилось:

«... учреждения принимают в платежи нижеуказанные денежные знаки с соблюдением следующих ограничительных положений:

6). ОБЛИГАЦИИ ЗАЙМА СВОБОДЫ мелких достоинств до 100 рублей (20, 40, 50 и 100 руб.)

а). С 8-ю купонами (в том числе и текущим, срочным 16.9.1918 г.) со штампами освобожденных от красноармейцев учреждений Государственного банка и казначейств Кубанского края, Дона, Ставропольской и Черноморской губерний — по 85 рублей за 100 рублей номинальных;

б). Тоже без штампов или со штампами других учреждений временно подлежат приему, но по особым разрешениям управляющих отделениями Государственного банка или казначейств;

в). С отрезанными купонами со штампом «Номинал» Екатериновдарского отделения Государственного банка и подотчетных ему казначейств принимаются по номиналу;

г). С отрезанными купонами, чистые без штампов, принимаются за вычетом стоимости недостающих купонов из выпускной (курсовой) цены, т.е. по 65 руб. за 100 номинальных, например 100 руб. за 65 руб., 50 руб. за 32 руб. 50 коп. и пр...».

Выпущенный Временным правительством «Заем Свободы» был аннулирован большевиками вместе с так называемыми «царскими долгами». Поскольку подписка на него проходила плохо, в кладовых уполномоченных банков оста-



1918 г. Временный кредитный билет Царицынского городского самоуправления. 100 рублей.

вался значительный запас нереализованных облигаций. Суммарный выпуск их в Царицыне составил около 1 млн. рублей.

Облигации были в обращении до начала проведения в ноябре 1921 года первой деноминации, когда их обменяли на общегосударственные денежные знаки, так называемые «совзнаки», поэтому в коллекциях они встречаются весьма редко, в основном номиналами в 50 и 100 рублей. Цена их — от \$20 — зависит от качества надпечатки и сохранности.

Кроме этого было решено выпустить городских бон еще на 3 млн. рублей, а также разрешить хождение всех имевшихся в наличии денежных знаков и денежных суррогатов, включая купоны от процентных бумаг.

Таким образом, в начале 1919 года в пределах Царицына и его уезда наравне с общереспубликанскими денежными знаками имели хождение:

— 4-процентные серии Государственного казначейства, как с купонами, так и без них;

— 5-процентные обязательства Государственного казначейства вышедших сроков;

— облигации «Займа Свободы» до 100 рублей включительно без купонов;

— «Временные кредитные билеты Царицынского городского самоуправления», а так же и астраханские бонны, представляемые населением при различного рода платежах;

— купоны от всех процентных бумаг, имеющие сроки оплаты до 1 декабря 1917 года.

Бонны Царицынского городского самоуправления регулярно выкупались уполномоченными банками и вновь выпускались в обращение, поэтому мелкие номиналы купон, а именно 1, 3 и 5 рублей очень трудно встретить в отличном коллекционном состоянии. Документально это подтверждено в постановляющей части решения Царицынского Совета рабочих и крестьянских депутатов от 30 января 1919 года:

«Выпуск 10-ти миллионного займа, использовав для этой цели бонны, признать необходимым. Порядок выпуска и погашения их поручить выработать финансовому



1918 г. Облигация «Займа свободы» 100 рублей с надпечаткой Царицынского отделения Государственного банка.

отделу Совдепа не позже 15-го февраля и представить на утверждение исполкома».

А пример часто встречающихся 100-рублевых купюр в отличном состоянии (с большими номерами из последних партий), свидетельствует о том, что эмиссия должна была не только устранить «денежный голод», но и преодолеть разменный кризис. Поэтому менее востребованных крупных номиналов в 25 и 100 рублей немало сохранилось в состоянии «пресс», то есть не бывших в обращении.

Судя по отчету Царицынского отделения Народного банка, представленному в финансовый отдел за подписью управляющего банком Г. В. Заха, всего было «принято отделением временных кредитных билетов из заготовки 9.816.154 рубля, из них: выпущено в обращение 5.858.545 рублей, изъято из обращения за оплатой 5.780.000 рублей, остается в обращении 78.545 рублей».

На основании распоряжения губернского финансового отдела 11 марта 1919 года управляющему Царицынским филиальным отделением Народного банка (бывший Азовско-Донской коммерческий банк) И.А.Игенбергу было передано для реализации «временных кредитных билетов, не бывших в обращении 3.957.609 рублей и изъятых из обращения 5.780.000 рублей, т.е. всего 9.737.609 рублей. Что же касается

временных кредитных билетов, еще находившихся в обращении, на сумму 78.545 руб., то сумма эта имеется на особом текущем счету бывш. Царицынского городского самоуправления, о закрытии этого счета и о зачислении означенной суммы в распоряжение Совдепа отделение банка ожидает надлежащего распоряжения губернского финансового отдела».

23 мая 1919 года И.А.Игенберг в письме губернскому финансовому отделу выражает беспокойство по поводу все возрастающей суммы бон, изъятых из обращения вследствие их ветхости и износа, так как отпечатаны они были не на качественной бумаге и «... каковых уже в настоящее время накопилось в кассе филиального отделения Народного банка на сумму около ста тысяч рублей».

Кроме того, 24 марта 1919 года из обращения было изъято бон разного достоинства с поддельными подписями кассиров или без подписей на сумму 4402 рубля.

Значительный интерес представляет сообщение А.В.Материкина о том, что по одному образцу каждого номинала (что составило 134 рубля), согласно акту, датированному 27 декабря 1918 года, было отослано Совету Народных Комиссаров для ознакомления. Если такие экземпляры с обозначением «образец» существуют, то они — уникальны и цена на них может быть определена только аукционом или личной договоренностью сторон.

Основываясь на архивных данных, А.В.Материкин сделал покупиорный расчет (на 11 марта 1919 г.) наличных бон Царицынского городского самоуправления, который включен в таблицу.

В целом Царицынские эмиссии «мининок» и облигаций «Займа свободы» с надпечаткой отделения Государственного банка составили сумму порядка 11 млн. рублей.

Эту цифру характеризует сам по себе весьма любопытный эпизод из истории обороны Царицына. Летом 1918 года город окружали части Донской армии П. Н. Краснова. В середине августа белогвардейцы подошли к железнодорожным станциям Воропоново и Гумрак, захватили поселок Ерзовка. Возникла реальная угроза захвата города. В связи с этим 15 августа 1918 года исполком Царицынского Совдепа отдает распоряжение о срочном перемещении ценностей Царицынского отделения Народного банка на сумму 310,4 млн. рублей на пароход «Гроза», где временно разместился банк и откуда деньги доставлялись на нужды Царицынского ревкома.

В силу физического износа количество бон со временем неуклонно уменьшалось и к маю 1919 года, когда из центра были доставлены первые советские дензнаки для обмена «мининок», в обращении их оставалось на сумму 9.540.703 рубля. Данные по проведению обменной операции, к сожалению, отсутствуют.

Алексей АВЧУХОВ

Наличные бонны Царицынского городского самоуправления

Номинал	Цвет	Литера	Размер, мм	Количество, штук	Сумма выпуска, рублей	Цена, \$
1 рубль	Желто-коричневый	В	129x86	110 861	110 861	10
3 рубля	Зеленый	Б	134x89	125 474	376 422	10
5 рублей	Синий	А, Б	128x87	180 615	903 255	10
25 рублей	Красный	Г	149x93	132 844	3 321 100	12
100 рублей	Желтый	Д	178x108	49 787	4 978 700	20
Всего:					9 690 338	



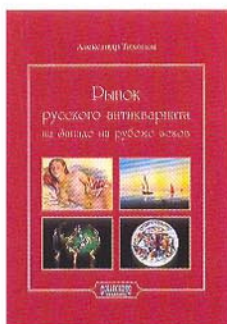
Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». Ранее вышедшие номера за 2003—2005 гг. 210 руб./экз.



Собрание монет Великого князя Георгия Михайловича. В 11 томах. 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 разнообразнейших 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-й, 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 материалы другого. Высококачественная полиграфия позволяет воссоздать все особенности оригинального издания, каждый том поставляется в подарочном футляре с золотым тиснением.



А.Тихонов. Рынок русского антиквариата на Западе на рубеже веков. 2005 г., 336 с. 900 руб.

В книге представлен подробный обзор состояния антикварного рынка на Западе с акцентом на мировой рынок русского искусства в последние два десятилетия. Анализ русского искусства, предлагаемый читателю, — это результат многолетних наблюдений автора, постоянно живущего за рубежом.



Эльвира Самецкая. Советский агитационный фарфор. 2004 г., 480 с., илл. 2900 руб.

Настоящее издание — уникальный альбом и справочник-определитель советского агитационного фарфора. Впервые за всю историю отечественного книгоиздания оно знакомит читателя с творчеством многих десятков художников, работавших в 1920–1930-х годах в этом направлении искусства. Красота и необычность произведений Чехонина и Адамовича, Данько и Шекотиной-Потошковой не только вывели их за рамки «советского агитпропа», но и позволили стать явлением мировой культуры. Наравне с изделиями Фаберже и русской авангардной живописью агитационный фарфор — визитная карточка русского искусства на всех крупнейших аукционах мира, предмет гордости музеев и частных коллекций.



Н.Г.Троепольская. Справочник. Клейма на изделиях из драгоценных металлов 1917—2000 гг. (СССР — Россия). 2005 г., 720 с., ч/б илл. 2800 руб.

Настоящий справочник призван удовлетворить интересы всех интересующихся вопросами развития ювелирного производства в России XX века. Являясь естественным продолжением известного справочника, опубликованного в книге «Золотое и серебряное дело XV—XX веков», он поможет в определении не только времени и места производства того или иного изделия, но и в определении авторства благодаря расшифровке так называемых именных клейм.



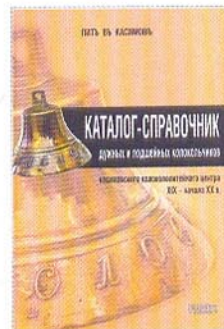
Военный сборник. Статьи и публикации по российской военной истории до 1917 г. 2004 г. 126 с., илл. 700 руб.

Военно-исторический альманах, в основу которого легли по большей части неопубликованные архивные документы. Задача авторов — представить в конкретных тематических сюжетах сложнейшую ткань существования старой русской армии, показать ее без стереотипов и мифологических штампов. Именно подобные издания задают профессиональный уровень работы с первоисточниками и подачи материала, являясь хорошим ориентиром для начинающих исследователей и стимулом для искушенных коллег.



А.И.Вилков. Призовые часы в Российской императорской армии. 2004 г., 112 с., илл. 650 руб.

В книге рассказывается о широко известной, но малоизученной традиции награждения солдат Российской императорской армии призовыми часами за успехи в овладении воинскими дисциплинами.



Каталог-справочник дужных и подшейных колокольчиков Касимовского колоколотейного центра XIX — начала XX в. 2005 г., 367 с., ч/б илл. 900 руб.

Каталог составлен на основе 61 частной и 42 музейных коллекций. Дано описание более 2180 изделий.

Эти и другие книги вы можете приобрести **в издательстве:**

тел.: **(095) 248-2190, 248-6819,**

а также на нашем сайте

www.uuu.ru

В магазинах:

- Московский Дом книги, ул.Новый Арбат, д.8, тел. 247-98-86.
- Торговый Дом «Москва», ул.Тверская, д.8, тел. 229-64-83.
- Дом Книги «Молодая гвардия», ул. Б.Полянка, д.28, тел. 238-50-01.
- «Библио-Глобус», ул. Мясницкая, д.6/3, тел. 781-19-00.

Авторы этого номера

Алексей Авчухов, архитектор, бонист-исследователь

Валентина Бялик, старший научный сотрудник
Государственной Третьяковской галереи, член
Международной ассоциации искусствоведов

Елена Долгих, заместитель директора Всероссийского
музея декоративно-прикладного и народного
искусства

Павел Исаев, и.о. заведующего абонементом научной
библиотеки МГХПУ им.С.Г.Строганова

Ольга Киселева-Зоннтаг, искусствовед, Германия

Михаил Комолов, коллекционер

Евгения Кондакова, старший научный сотрудник
Государственного музея Востока

Анастасия Королева, искусствовед, преподаватель
Российской Академии живописи, ваяния и
зодчества

Елисей Кудряшов, коллекционер

Алексей Лукашин, директор антикварного салона «Стиль»

Александр Окорочков, доктор исторических наук,
заведующий отделом Института культурологии
Минкультмассмедиа РФ

Владимир Рзаев, нумизмат-исследователь

Михаил Селиванов, коллекционер, эксперт
Минкультуры РФ

Алиса Семина, аспирант кафедры книжного бизнеса
Московского государственного университета
печати, консультант антикварного салона «Стиль»

Галина Соколова, ведущий научный сотрудник отдела
русского народного искусства СПГИХМЗ

Александра Трошинская, кандидат искусствоведения,
главный хранитель Музея декоративно-прикладного
и промышленного искусства при МГХПУ
им.С.Г.Строганова

Евгений Фролов, коллекционер

Григорий Чудаков, преподаватель истории и теории
фотожурналистики факультета журналистики МГУ,
заслуженный работник культуры РФ

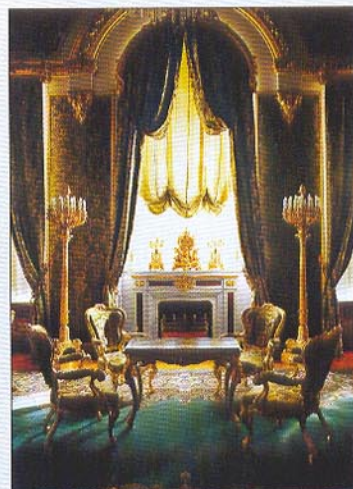


Фото на обложке — интерьер
Большого Кремлевского Дворца

Редакция журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» благодарит за помощь в организации съемок и предоставленные иллюстративные материалы:

Федеральную службу по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и лично В.А.Гуляева
Государственную Третьяковскую галерею
Государственный музей Востока
Комендатуру Большого Кремлевского Дворца и лично Н.А.Демина
Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПУ им.С.Г.Строганова и лично М.М.Зиновееву и Е.А.Волкову
Сергиево-Посадский Государственный историко-художественный музей-заповедник
Хранителя фондов Большого Кремлевского Дворца Н.А.Вьюеву

Здесь продается журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования»:

Антикварно-аукционный дом «Гелос» (1-й Боткинский пр-д, 2/6),
Антикварный салон «Екатерина» (Ленинградский пр-т, 24),
Магазин «Коллекционер» (ул. Долгоруковская, 40),
Антикварный магазин «Раритет» (ул. Арбат, 31),
Антикварный магазин «Букинист» (ул. Трубная, 23, стр. 2),
Антикварный магазин «Стиль» (пр-т Мира, 124, к. 2),
Антикварный салон «Русская усадьба» (ул. Арбат, 23),
«Лавка книголюбца» (ул. Трубная, 23),
Букинистический 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 «Кростби»
(65—66 км МКАД),
Антикварный салон «Александр Арт-Галерея» (ул. Арбат, 2),
Антикварный салон «На Патриарших» (Б. Козихинский пер., 7),

Дом книги «Молодая гвардия» (ул. Б. Полянка, 28),
Центральный Дом художника (Крымский вал, 10),
Антиквар на Мясницкой (ул. Мясницкая, 13),
Московский Дом книги (ул. Н. Арбат, 8),
Салон антикварного оружия «Кирасир» (г. Химки,
Вашутинское шоссе, д. 4, «Мерселес-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 «Сибарит» (ул. Фадеева, 1)

Региональное распространение:

Санкт-Петербург 271 25 76
Екатеринбург 365 02 06
Киев 66-723 38 35
Новосибирск 271 837
Калининград 772 564

Издательский Дом «Любимая книга»,

имеющий многолетний опыт издания разнообразных журналов, а также высокохудожественных книг и альбомов, предлагает следующие услуги:

- Редактирование, верстка и издание на заказ любых альбомов, книг и журналов
- Издание каталогов корпоративных и личных коллекций
- Изготовление корпоративных календарей любого типа, а также постеров, листовок и другой рекламной и сувенирной продукции
- Фотосъемка любых объектов и людей методом традиционной и цифровой фотографии

При выполнении заказов вы сможете воспользоваться нашей уникальной библиотекой изображений. В случае необходимости мы можем также привлечь к сотрудничеству ведущие музеи страны, а также частные собрания.

119435, РФ, Москва, Б.Саввинский пер., д. 9.
Тел./факс: (095) 248-0769, 782-5960

