

№ 1—2 (34)  
январь—февраль  
2006

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

# Антиквариат

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



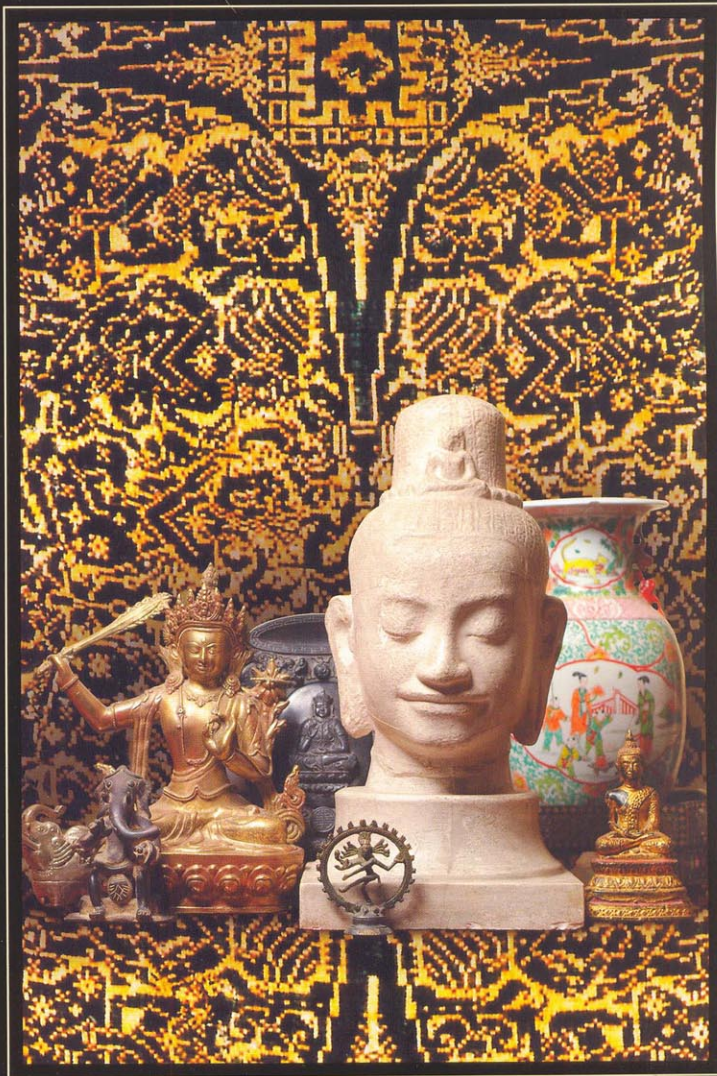
ЗНАКИ  
ГРАЖДАНСКОЙ  
ВОЙНЫ



ПАРАДНЫЕ ВАЗЫ



МАСТЕРА  
МЕЦЦО-ТИНТО



ТЕМА НОМЕРА: ВОСТОЧНЫЕ ДИКОВИНЫ

ISSN 1683-7665

06102



9 771683 766002



# 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





# 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.

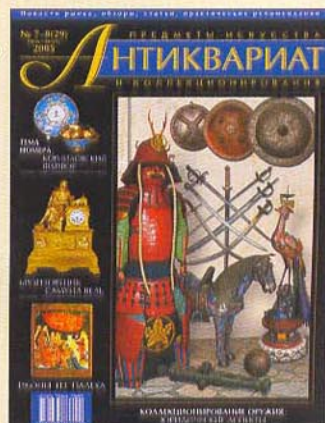
В редакции также можно заказать и приобрести уже вышедшие номера журнала.

## 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-авг. 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 значком необходимые вам номера журнала.





- 4 Вещи века  
Парадные вазы великого князя  
Владимира Александровича
- 14 Рынок  
Русская живопись: итоги года
- 20 Живопись  
Петр Кончаловский:  
осень патриарха
- 28 Мастерская  
Осветительные приборы  
Баухауза
- 36 Атрибуция  
Часы из кабинета Е. И. В.
- 39 Разыскивается ...
- 40 Графика  
Мастера меццо-тинто
- 54 Сквозь стекло  
Pâte de verre
- 62 Зеркало эпохи  
Бювары первой половины  
XIX века
- 68 ТЕМА НОМЕРА:  
ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ
- Магическое оружие Индонезии
  - Опиумные гирьки
- 84 Академия художеств  
представляет  
Апокалипсис  
по Валерию Беленикину
- 86 Народное искусство  
Дымковская игрушка  
1930-х годов
- 98 Другие берега  
Скрипичный ключ  
к воротам Маастрихта
- 110 Фалеристика  
Знаки отличия и различия  
Белого движения
- 130 Нумизматика  
Гибридные монеты
- 134 Кунсткамера  
Магниты эпохи Просвещения
- 139 Содержание журнала за 2005 год

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА  
**АНТИКВАРИАТ**  
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ  
№ 1—2 (34), январь — февраль 2006

**Главный редактор**  
Григорий ПЯТОВ  
**Главный художник**  
Анна ЮРЬЕВА  
**Ответственный секретарь**  
Сергей РУСАНОВ  
**Ведущий редактор**  
Ирина СУХНЕВА  
**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, Россия,  
Москва, Большой Саввинский пер., 9.  
Телефоны редакции: (495) 248-1654,  
248-7547, 248-7408, 248-6819 (факс),  
248-7605, 771-2819 (гл. ред.)  
e-mail: info@antik.ru

Наш сайт в Интернете: www.antik.ru  
Учредитель А.А.Пелинский  
Издатель Игорь Пелинский  
Издательство IP MEDIA Inc.,  
Нью-Йорк, США.  
Распространение:  
ООО Издательский Дом  
«Любимая книга»  
Тел. (495) 248-6819, 248-2190  
Журнал распространяется  
в супермаркетах, книжных  
и букинистических магазинах,  
антикварных салонах, галереях,  
музеях, гостиницах. Индивидуальная  
подписка на журнал на сайте  
www.antik.ru,  
а также в каталоге  
ООО «Межрегиональное агентство  
подписки» (кроме Москвы) —  
индекс 99438  
и в каталоге «Пресса России» —  
индекс 45720.  
Отпечатано в Словакии.  
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.



# НЕ ПРОПУСТИТЕ СОБЫТИЕ ГОДА! МОНЕТЫ И НАГРАДЫ РОССИИ



THE NEW YORK SALE  
AUCTION XII

Thursday, January 12, 2006



Rare Russian Coins and Medals  
Polish Coins

Baldwin's Auctions Ltd. Dmitry Markov Coins & Medals M & M Numismatics Ltd.  
London New York Washington, DC

THE NEW YORK SALE  
AUCTION XIII

Thursday, January 12, 2006



Russian Orders, Medals and Badges

Baldwin's Auctions Ltd. Dmitry Markov Coins & Medals M & M Numismatics Ltd.  
London New York Washington, DC

## The New York Sales XII and XIII

Waldorf Astoria Hotel, 301 Park Avenue, New York  
12 Января 2006 г.

Baldwin's Auction Ltd.  
11 Adelphi Terrace  
London, WC2N 6JB, UK  
Tel.: 44 20 7930 9808  
Fax: 44 20 7930 9450  
e-mail: [auctions@baldwin.sh](mailto:auctions@baldwin.sh)  
[www.baldwin.sh](http://www.baldwin.sh)

Dmitry Markov Coins & Medals  
P. O. Box 950  
New York, NY 10272, USA  
Tel: 1 908 470 2828  
Fax: 1 908 470 0088  
e-mail: [markov@banet.net](mailto:markov@banet.net)  
[www.russian-coins.net](http://www.russian-coins.net) [www.russian-medals.net](http://www.russian-medals.net)

M & M Numismatics Ltd.  
P.O. Box 65908  
Washington, DC, 20035  
Tel: 1 202 833 3770  
Fax: 1 202 429 5275  
[www.TheNewYorkSale.com](http://www.TheNewYorkSale.com)



# Парадные вазы из собрания дворца великого князя Владимира Александровича

Известно, что история бытования императорских и великокняжеских коллекций после 1917 года сложна, а подчас и трагична. Живопись, ювелирные украшения, бронза, изделия из стекла и фарфора вывозились из дворцов и в большинстве случаев исчезали, оказываясь за пределами страны. В Петербурге едва ли найдется такой бывший великокняжеский дворец, который мог бы похвастаться в значительной степени сохранившейся коллекцией предметов декоративно-прикладного искусства. Пожалуй, единственный пример — дворец великого князя Владимира Александровича (1847—1909) на Дворцовой набережной, 26. После 1917 года в нем поселилась организация «ПетроКУБУ» (Петроградская комиссия по улучшению быта угеных), впоследствии переименованная в Дом угеных. Вероятно, именно это обстоятельство во многом способствовало тому, что во дворце сохранилась великолепная коллекция русского фарфора.

Семья великого князя Владимира Александровича живо интересовалась всеми новинками декоративно-прикладного искусства, поэтому во дворце была собрана внушительная коллекция, представленная прекрасными образцами русского и европейского фарфора рубежа XIX—XX веков. Только ваз, созданных на Императорском фарфоровом заводе, — более 20. Во дворец их доставляли через контору двора Его Императорского Высочества, а после смерти Владимира Александровича — через контору двора великой княгини Марии Павловны. Известно, что она тоже живо интересовалась новинками Императорского фарфорового завода, посещая его ежегодные



выставки, всегда отбирала наиболее понравившиеся ей образцы. Этот неподдельный интерес хозяйки дворца во многом объясняется ее стремлением как можно лучше украсить залы во время проведения пышных торжеств и приемов, которыми славилась великая княгиня. Именно для этого в дни празднеств в приемных комнатах, Белом балльном зале, фойе и на парадной лестнице использовали большие декоративные вазы. Придворный садовник заполнял их букетами, хотя уже сами по себе они бы служили украшениями, достойными самых лучших и изысканных цветов.

Сохранившаяся записка придворного садовника Ф.Львова о декорировке интерьеров цветочными «аранжировками» и «стоящими в вазах» букетами позволяет представить, как в залах располагались цветочные композиции и парадные вазы. Вот некоторые выдержки из этого документа: «Будуар хозяйки оформлялся с особой тщательностью — фарфоровые вазочки с изображением цветов ежедневно убирают свежесрезанными цветами, вазы с пейзажными росписями только по особым случаям... На половине Ея Высочества в красной гостиной по обыкновению ставились два букета за диваном и у балкона, там же у портрета Эрцгерцога...в новой гостиной (Золотой — Е.Х.) на столах перед диванами...в кабинете — на трельяже и напольная ваза русской работы перед письменным столом... По случаю предстоящих праздников дополнительно вазы с цветами ставились в фойе перед Балльным залом два букета у зеркала...здесь же русская с орнаментом у бюста Александра П...в Балльном зале в больших фарфоровых вазах у зеркал и один букет у портрета Его Императорского Высочества...на лестнице при входе по бокам цветы в крупных напольных вазах и около двух скульптур рядом с пальмами и листовыми растениями». К сожалению, из этой записки невозможно узнать точные названия фарфоровых vaz, только по косвенным упоминаниям садовника понятно, что речь идет о вазах, исполненных в технике подглазурной росписи. Также очевидно, что большинство из них созданы на Императорском фарфоровом заводе.

### Вазы с подглазурной техникой росписи

Коллекцию фарфора Владимира Александровича отличает необычайное разнообразие форм и декора, характерное для всех модных новинок, созданных Императорским фарфоровым заводом в эпоху модерна.

Наиболее полно в собрании великокняжеского фарфора представлены вазы с подглазурной росписью, ставшие в тот период одним из основных направлений деятельности предприятия. Такая роспись осуществляется по неглазурованному изделию с последующим покрытием глазурью и высокотемпературным обжигом (1300—1450°С) в горнах. Впервые подглазурную живопись на «сырых фарфоровых изделиях красками большого огня» на Императорском фарфоровом заводе применили в конце царствования императора Александра III. Руководили этими работами датские художники Карл Фредерик Ли-

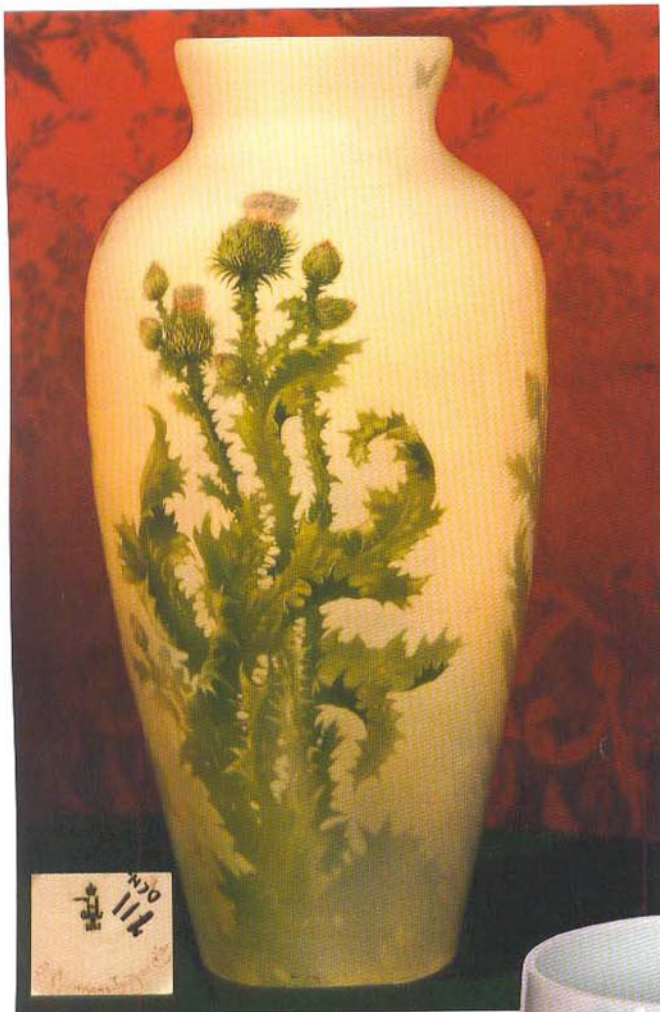


1. Ваза «Попугай». Эскиз и роспись К.Ф.Линсберга. Фарфор, рельеф, роспись подглазурная, полихромная. Марка зеленая, подглазурная, по трафарету — «А III 92» — под короной, ниже — золотом, от руки «1892» — дата росписи.

сберг (1860—1909) и Карл Лауритис Мортенс (1861—1945), которые несколько месяцев обучали русских мастеров. В числе первых подглазурными красками начали писать рисовальщик завода С.Р.Романов, живописцы Э.А.Сулман-Грудзинский и А.Лапшин. Они использовали как собственные эскизы, так и приобретенные заводом рисунки русских и иностранных художников.

Ваза «Попугай» из собрания великокняжеского дворца как раз из тех изделий, которые были выполнены под руководством датчан. На ней изображен попугай с распахнутыми крыльями, сидящий на пальмовой ветви. Цилиндрическое тулово вазы покрыто росписью зелеными и синими красками по низкому рельефу, выделяющему силуэт птицы. На ее основании наряду с традиционной подглазурной маркой «Н II» под императорской короной и





3. Ваза «Чертополох». Эскиз и роспись Э.А. Сулиман-Грудзинского. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1898 г.

датой «1892» стоит еще одна дата, аккуратно выведенная золотом от руки, — «1892». Лишь на немногих изделиях того периода есть подобные указания на дату росписи, что свидетельствует о высокой значимости этих работ.

Почти одновременно с вазой «Попугай» во дворец поступила ваза «Цапля». На ярком изумрудном фоне почти силуэтным планом золотом изображена цапля, стоящая на болоте. Поверхность позолоты оставлена матовой, перья выделены пурпурным рельефным контуром и блестящими штрихами цировки. Фигура птицы сохраняет легкость и изящество благодаря мастерской проработке золотом, сочетаемой с одноцветным фоном.

Марка на основании вазы позволяет датировать изделие 1895 годом, роспись же выполнена позже — в 1897 году, о чем свидетельствует дата «1897», выписанная золотом.

Эта ваза — тоже из числа первых предметов, выполненных русскими мастерами под руководством датских художников, ее отличает явное сходство с вазой «Цапля», находящейся в собрании Государственного Эрмитажа. Вероятно, изображение обеих птиц сделано с одного первоисточника, о чем свидетельствуют композиция рисунка на обеих вазах, а также трактовка фигуры птицы, стоящей в окружении болотной травы.

В 1900 году через контору двора для декорировки залов бельэтажа дворца поступили три вазы: две — с изображением дубовых веток и орешника и одна — под названием «Чертополох». Последнюю в 1898 году расписал Э. Сулиман-Грудзинский, который был одним из ведущих художников завода. С 1892 года он начал работать в подглазурной полихромной росписи как автор проектов и исполнитель. Художник специализировался на фигурной и анималистической росписи. На основании вазы «Чертополох» сохранилась тисненая в массе подпись автора от руки «Э. Сулиман-Грудзинский». Тулово вазы — цилиндрическое, со скругленными плечиками и вытянутой шейкой, переходящей в раструб. В декорировке вазы уже полностью проявились новые принципы компоновки рисунка, соответствовавшие художественным принципам модерна, — цветок передан художником преимущест-



4. Ваза с изображением дубовых веток. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1899 г.  
5. Ваза с изображением ореховых веток. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1899 г.



венно в силуэте, основной акцент — на линию, на изгибы стеблей и листьев.

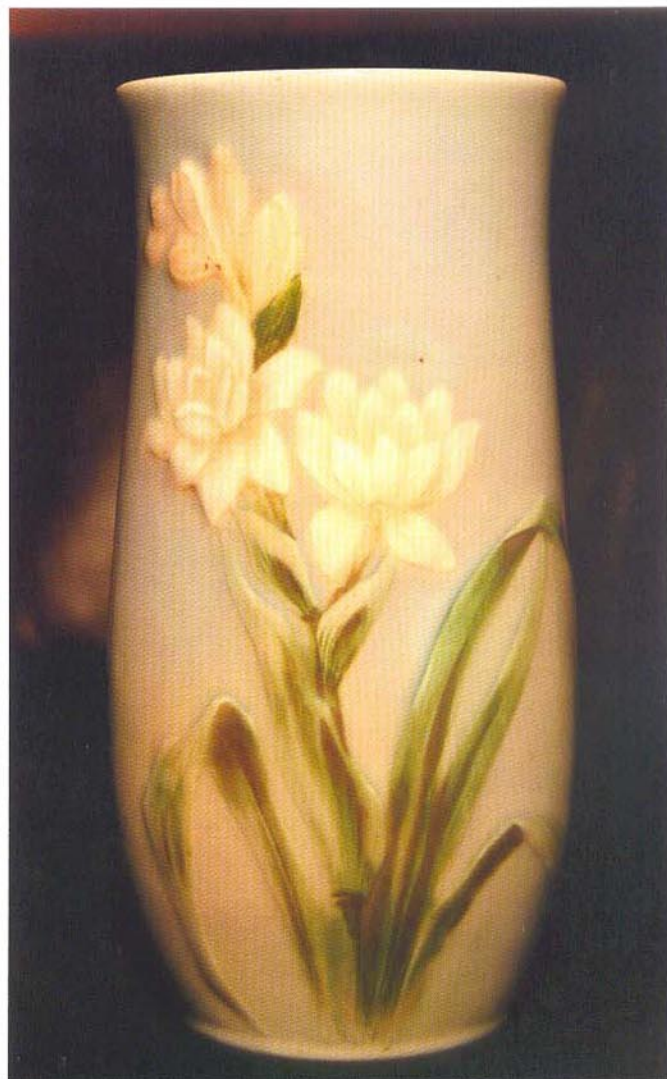
Исходя из характера и манеры росписи этой вазы, небольшие, мягко очерченные силуэты колючек чертополоха мастер лишил стилизации, они переданы им со всей естественностью. У основания вазы стебли растения написаны очень расплывчато, ирреально, они словно исчезают в зеленоватой дымке фона — этим живописным приемом художник завершает композицию.

Вазы с изображением дубовых веток (1899 год) и орешника (1899 год) имеют одинаковую цилиндрическую форму с закругленным основанием. Композиционное расположение рисунка свидетельствует о высоком мастерстве автора росписи. Живопись на обеих вазах выполнена очень реалистично. С предельной точностью воспроизведены все тончайшие нюансы растений, виртуозно прописаны орехи и желуди. На вазе с изображением ветки дуба художник создает второй план, на котором он прорисовывает цветную тень дубовых листьев, уходящих в зеленую дымку у основания вазы — это тот же художественный прием, что и на вазе «Чертополох». В этих работах ощущается более зрелое понимание методов декоративной стилизации, проявившееся в изделиях завода в конце 1890-х годов, что было связано с влиянием мастеров европейского модерна.

Среди ваз, приобретенных в 1903 году, числится и ваза «Тубероза», датированная 1902 годом. Форма ее — ци-



Ваза «Белка». Эскиз Ф.Штурма, роспись А.Лапшина. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1901 г.

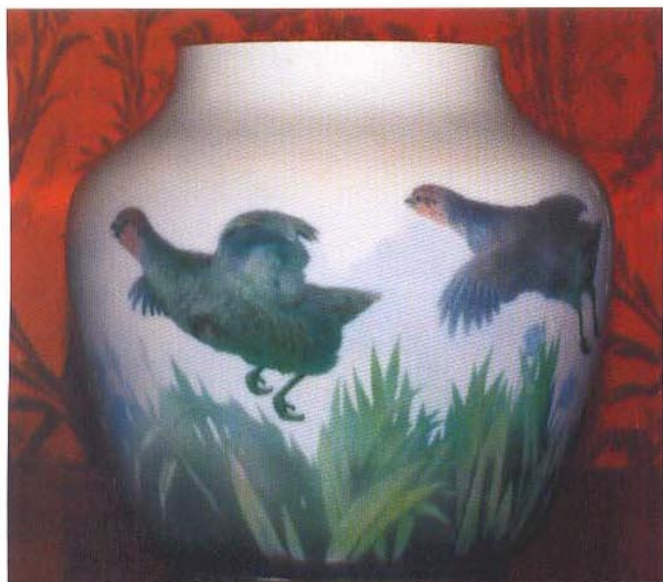


Ваза «Тубероза». 1902 г.

линдрическая, суженная сверху и округленная внизу. Полупрозрачные, пастельных оттенков краски на вазе с белыми цветами почти бесплотны. Хрупкие силуэты растений, как будто едва соприкасаются с поверхностью фарфора, создавая нежный и трепетный образ. Цветок туберозы изображен лаконично, в силуэте, что свидетельствует о влиянии дальневосточного искусства.

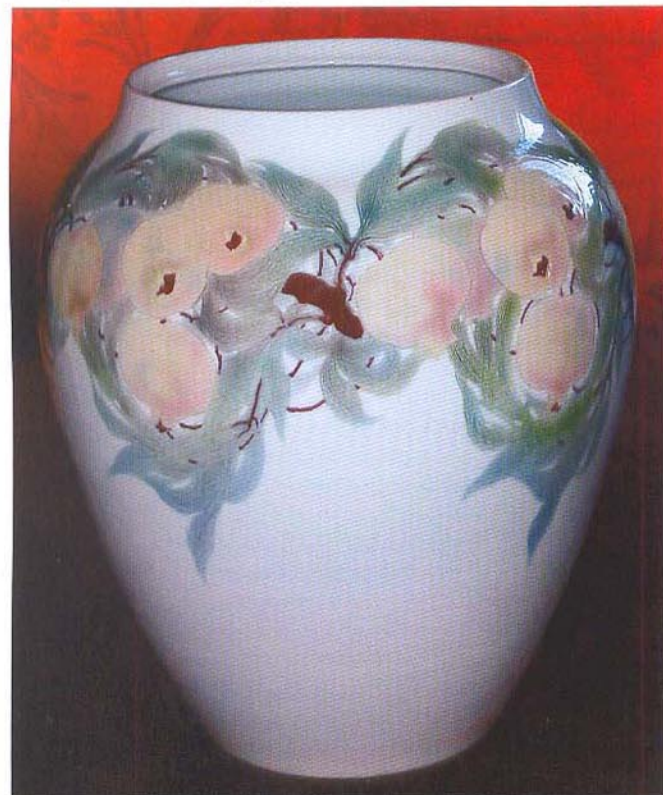
В 1903 году коллекция фарфора пополнилась вазой «Белка». Она была включена в список работ Императорского фарфорового завода за 1901 год с указанием автора эскиза — Ф. Штурма и автора росписи — А.Лапшина. На основании вазы сохранилась тисненая в массе подпись от руки «А.Лапшинъ». Живописец по фарфору Александр Лапшин был в числе первых художников, освоивших на заводе подглазурную роспись. Эту вазу можно отнести к ранним работам мастера. Композиционное построение рисунка не согласовано с формой вазы, а натурная достоверность явно принесена в жертву декоративному эффекту. Почти условная трактовка белочки, сидящей на ветке ореха, исключает вариант эскизной работы с натурой и подчеркивает недостатки в проработке деталей.



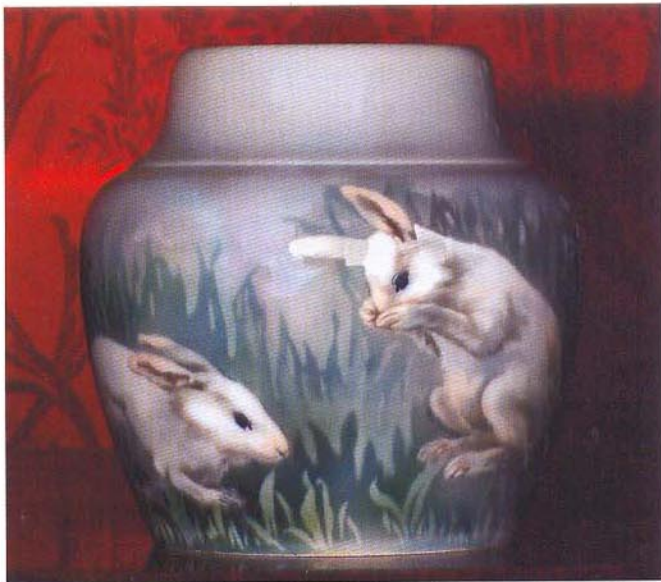


Ваза «Куропатки». Эскиз и роспись Э.А.Сулиман-Грудзинского. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1903 г.

Ваза «Куропатки» расписана Э.А.Сулиман-Грудзинским в 1903 году. Она была оценена в 650 рублей и вошла в список лучших вещей, созданных на Императорском фарфоровом заводе в 1903 году. Тулово вазы — шаровидное, суженное к основанию, с низким цилиндрическим горлом. Незатейливый мотив — взлетающие из травы птицы — выполнен предельно точно.



Ваза с изображением айвы. Фарфор, фактурная, протравленная глазурь, роспись надглазурная, полихромная. После 1911 г.



Ваза с изображением кроликов. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1903 г.

С именем Э.А.Сулиман-Грудзинского может быть связана и история другой вазы, на которой изображены два кролика, очень близкой по манере живописи, характеру и трактовке композиции вазе «Куропатки». В целом картина задумана живо и непосредственно, но она явно нуждалась в доработке.

Укрупненные пропорции фигуры сидящего кролика слишком велики, ему как будто тесно в рамках фарфоровой формы.

Ваза «Кальмары» поступила во дворец в 1909 году. Великолепное мастерство исполнения картины на фарфоре свидетельствует о высоком профессионализме автора — Е.М. Кордес. Пик творческого успеха художницы пришелся на 1905—1909 годы, когда после стажировки в Дании, Австрии и Франции она по своим эскизам расписала 42 вазы с изображением рыб, цветов и насекомых. К этому же периоду относится и ваза «Кальмары» из Владимирского дворца.

На этой вазе шаровидной формы с плоским срезом широкой горловины роспись условно разделяется на два пояса: один обрамляет основание вазы изображением морских водорослей, в другом объединены симметрично повторяющиеся силуэты плавущих средиземноморских кальмаров. Очень натуралистично переданы обитатели подводного мира, которых художник мягко вписывает в прозрачную синеву морского дна. Автор росписи сумел блестяще передать движение кальмаров — они словно парят в водных просторах, молниеносно переменяя из одного места в другое.

Ваза с изображением айвы принадлежит к более поздним работам Императорского фарфорового завода. Имя автора этой росписи не установлено, хотя можно предположить, что им был А. Лапшин, успешно создавший в 1910-х годах ряд произведений в подглазурной технике росписи с использованием протравленной глазури. В росписи вазы применен прием живописи фарфоровой массой, протравленной кислотой для получения релье-



эфной фактуры. Использование зернистой глазури позволяет датировать вазу временем после 1910 года, когда этот вид появился на ИФЗ в результате внедрения технических новшеств.

Большая, шаровидной формы ваза в верхней части тулова декорирована поясом из веток и плодов айвы. Голубовато-серая зернистая глазурь листьев айвы гармонично сочетается с гладкими, прорисованными в пастельной гамме, плодами.

В собрании великокняжеского дворца находится также декоративная ваза, связанная с работами художников круга «Мир искусства». По воспоминаниям А. Бенуа, Владимир Александрович особенно благоволил мирискусникам, которые часто бывали у него во дворце, со многими из них у великого князя сложились теплые, дружеские отношения. А.С. Бакст давал уроки живописи младшей дочери великого князя Елене Владимировне. Многие мирискусники принимали участие в работе Императорского фарфорового завода в качестве художников и скульпторов. Среди них особое место занимает К.А.Сомов. По рекомендации Е.Е. Лансере он был привлечен к работе фарфорового завода, для которого в 1905—1906 годах выполнил популярные скульптуры «Влюбленные», «Дама с маской», «На камне». Парадная ваза с копией его картины «Арлекин и дама», вероятно, была исполнена после 1912 года, так как два варианта этого произведения художник создал во время поездки на юг Франции в 1911—1912 годах. Это редкий по тем временам пример воспроизведения картины современного художника для украшения фарфора, свидетельствующий о высоком авторитете творчества мирискусников во многих кругах русского общества.

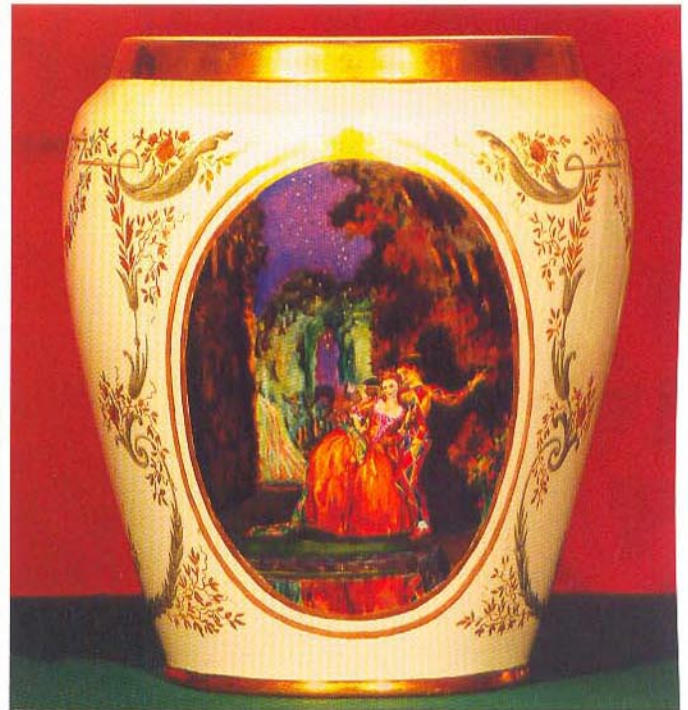
Изобразительный сюжет демонстрирует почерпнутое у мастеров XVIII века и преломленное сквозь призму мирискуснического символизма понимание красоты и пластики. Пышная прическа, платье, кокетливое движение сомовской маркизы знакомо по многим изображениям галантного XVIII столетия. Характерная романтизация декоративно стилизованных образов прошлого, чуть ироничное любование его эстетикой и нравами близки многим художникам «Мира искусства». Яркий пример тому — воспроизведенная на фарфоре картина «Арлекин и дама».

### Вазы с пейзажной росписью

В великокняжеском собрании особое место занимали вазы с пейзажной живописью. Именно их больше всего высоко ценил хозяин дворца «за истинно русский характер и поэтические образы родной природы».

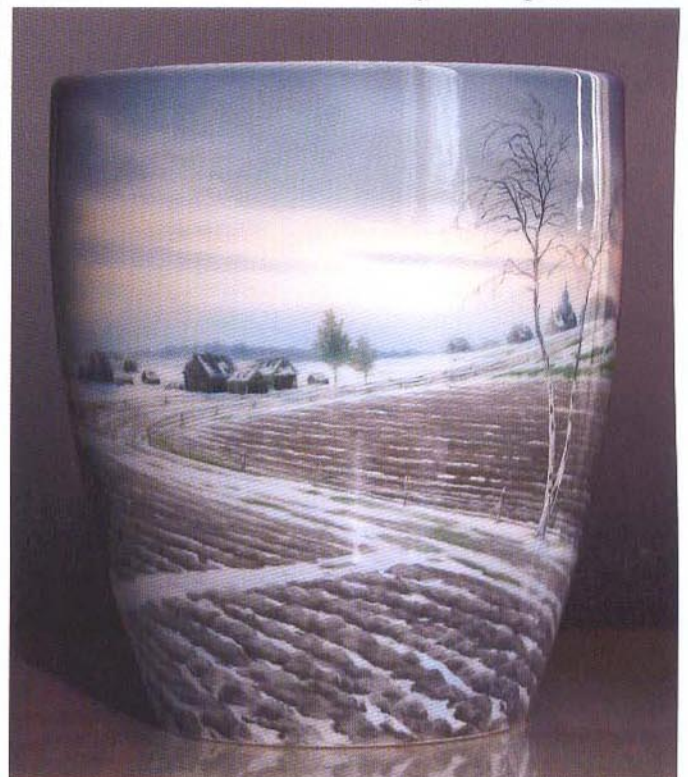
«В этих вазах присутствует элегическая задумчивость Левитана, молитвенная нежность Нестерова, влюбленный лиризм Чехова, — писал Э.Голлербах, — их можно было считать выражением русской национальной сущности, переданной на фарфоре».

Ваза «Пашня», приобретенная в 1907 году, по праву считается лучшим произведением фарфора эпохи модерна из сохранившегося до настоящего времени дворцового собрания. Ее по своему эскизу исполнил один из лучших мастеров подглазурной пейзажной живописи Г.Д. Зимин. В числе первых она упоминается в отчете Императорского фарфорового завода за 1906 год. На ней изоб-



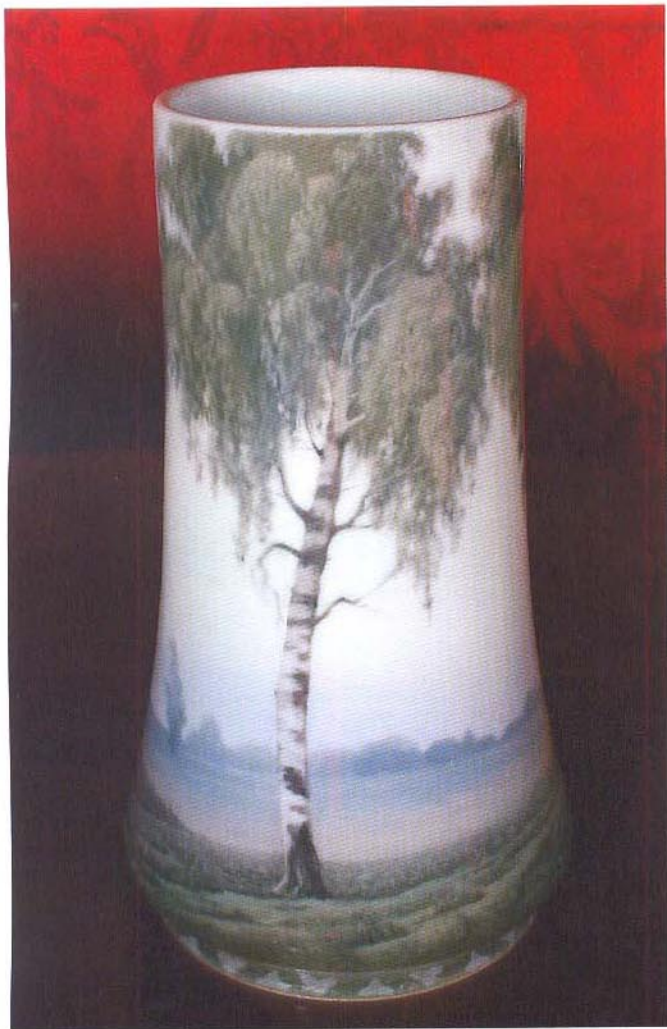
Ваза с росписью по картине К.А.Сомова «Арлекин и дама». Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота, цирковка. После 1912 г.

ражены крохотные дома и извилистые дорожки, запороженные снегом, одинокие березы, окутанные белой ледяной дымкой. Серые, прозрачные облака словно парят над землей. Ностальгические нотки звучат в передаче засне-



Ваза «Пашня». Эскиз и роспись Г.Д.Зимина. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1906 г.





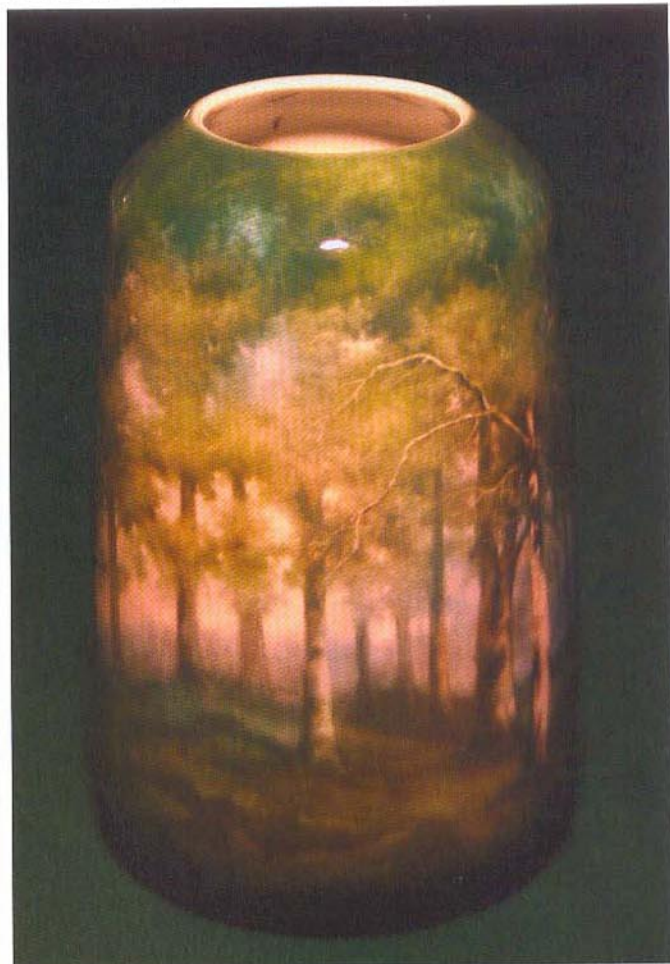
Ваза «Пейзаж с березой». Эскиз и роспись Г.Д.Зимина. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1908 г.

женных домов и маленькой церквушки, тонких тропинок, уходящих к линии горизонта. Г.Д. Зимин будто стремился в этом пейзаже воплотить образ русской души, трепетно и любовно изображая на белой глади фарфора скромные родные мотивы.

Ваза «Пейзаж с березой» датируется 1908 годом. Эскиз и роспись тоже выполнены Г.Д.Зиминим, хотя очевидно, что композиционное решение по характеру и манере исполнения значительно уступает вазе «Пашня». Силуэт одинокой березы повторяет форму предмета, при этом часть кроны срезается краем горловины. Изображение слегка деформировано, открытый, ничем не заполненный горизонт не позволяет естественно завершить перспективу, поэтому ствол березы кажется тяжеловесным, слегка неуклюжим. Мастер по-своему попытался передать обаяние северной природы, олицетворением которой стал у него символ родины — белоствольная кудрявая береза. В композиционном построении картины не случайно ощущается параллель с другой вазой Г.Д.Зимина — «Пейзаж с сосной», на которой в образе сосны, одиноко стоящей над речным обрывом, автор сумел передать все величие и мощь своей страны.

Ваза с изображением летних сумерек была создана неизвестным автором в 1909 году. Художник мастерски передал мимолетное, переходное состояние времени суток — от темного вечера к ночи. К слову, в пейзажной живописи 1910-х годов ошутимо сказалося влияние стилистики модерна, что проявилось в передаче сложных, переходных состояний природы, смутных, порой тоскливых настроений. На вазе из Владимирского дворца летний пейзаж среднерусской полосы передает все оттенки приближающейся холодной ночи: темные кроны деревьев уже погрузились во тьму, на траве серебряными льдинками мерцает роса, и только тонкие силуэты берез еще пульсируют в наступающей темноте. Художник очень органично связал изображение с формой вазы. Композиция построена панорамно, мастер заполнил живописью все свободное пространство, не оставив белых пятен.

Тремя годами позже была приобретена ваза «Зимний пейзаж» с росписью С. Романова. Форма вазы — бочонок на плоском основании, с широкой горловиной. Художник на фарфоре изобразил переходное состояние природы от зимы к весне: яркий, звонкий белый цвет и сдержанная синева создают ощущение еще только приближающегося солнечного тепла, которое бликами отражается в ледяной глади воды и маленькой рощице невдалеке. Полу-

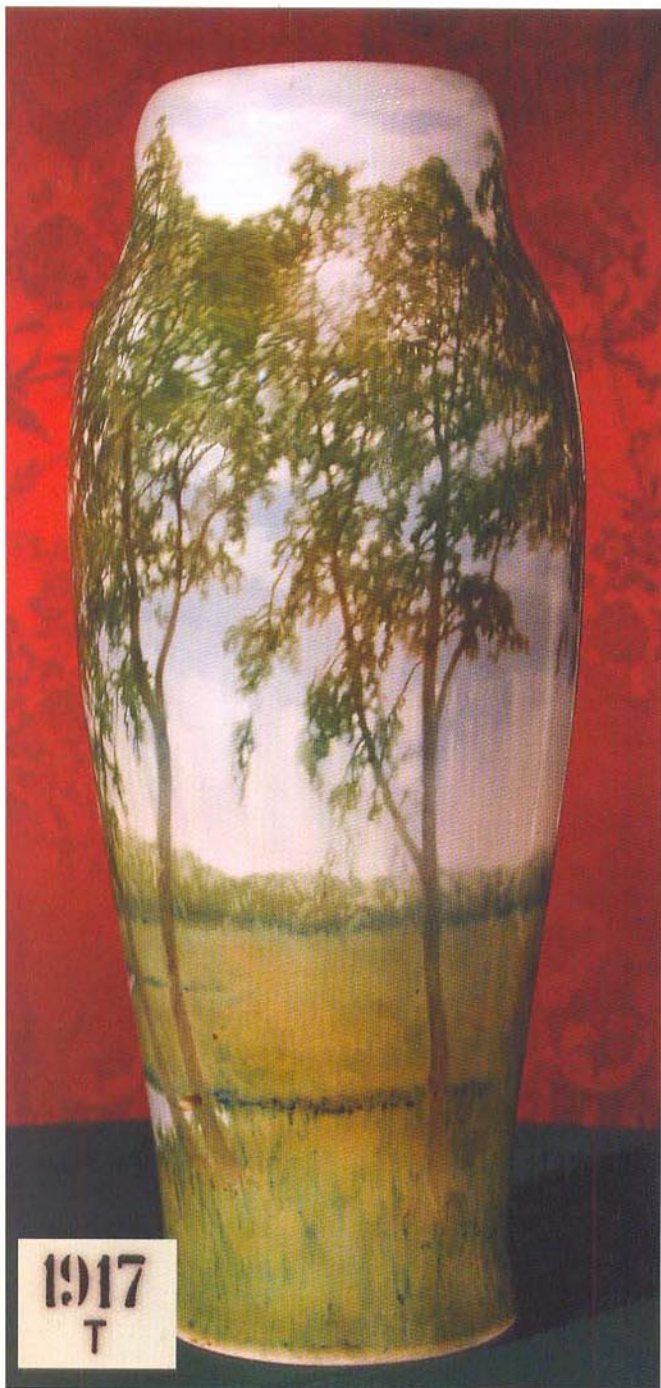


Ваза с изображением летних сумерек. Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1909 г.

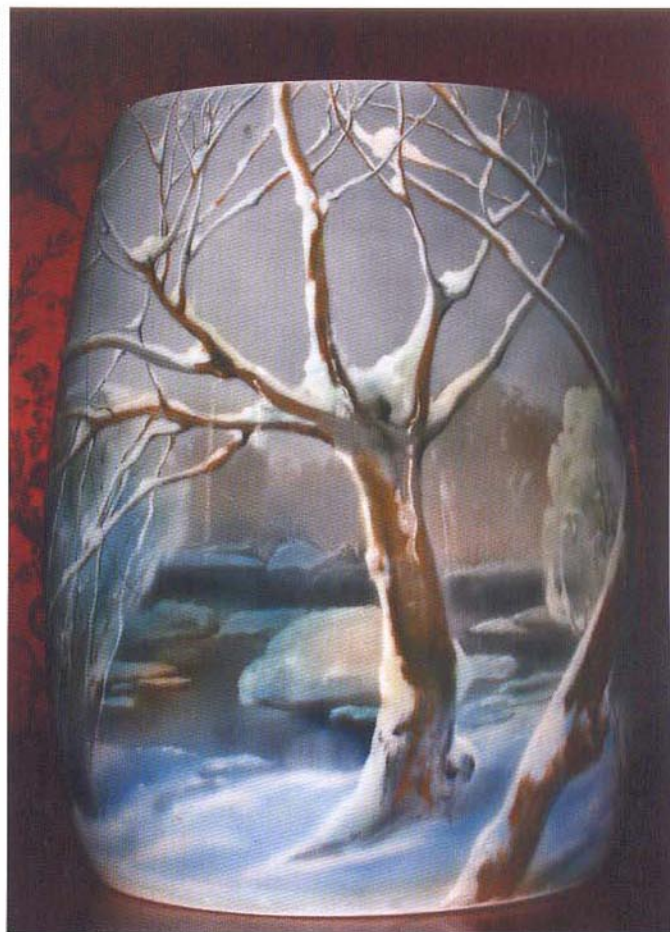


прозрачная, легкая живопись исполнена очень тонко и тщательно.

Одной из последних vaz, приобретенных через контору двора, стала ваза с летним пейзажем. Тулово ее — цилиндрическое, суженное в основании, со скругленными краями. Вероятно, роспись сделал Г.Д.Зимин. Подтверждением для атрибуции служит ваза с похожей росписью по аналогичной форме с подписью художника, хранящаяся в составе коллекции фарфора в Музее истории Санкт-Петербурга. На основании вазы видны тисненные в мас-



Ваза с изображением осинового рощи.  
Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 1917 г.



Ваза «Зимний пейзаж». Эскиз и роспись С.Романова.  
Фарфор, роспись подглазурная, полихромная.

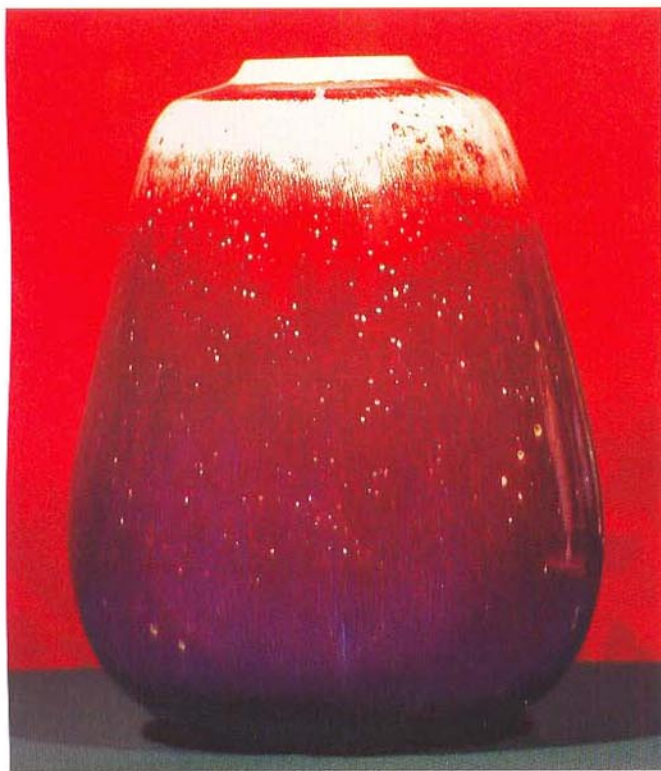
се буквы «ЯП» — инициалы формовщика Я.Петрова. На тулове изображена осиновая роща в жаркий летний день. Характер и манера передачи этого пейзажа очень отличаются от спокойных и лиричных образов русской природы в ранних работах ИФЗ.

Кроны деревьев написаны экспрессивными, резкими мазками, в то время как стволы и поле даны почти обобщенно, единым широким движением кисти. Художник мастерски передает настроение ветреного дня, обжигающего знойного солнца и шума листвы. Весь пейзаж словно пронизан бурным движением, которое отражает тревожные предчувствия наступающего революционного времени.

### Изделия с цветными глазурями

Период художественных преобразований модерна в фарфоре ознаменовался появлением изделий с цветными глазурями. Декоративные глазури разных оттенков применялись еще в китайском фарфоре периода Канси (1662—1722). Наибольшей популярностью пользовалась глазурь темно-красного цвета «бычья кровь» (sang-de-boeuf). В ее состав входила окись меди, которая при высокотемпературном восстановительном обжиге приобретала глубокий красный цвет. В Европе первым эту глазурь получил в 1848 году французский керамист де Сальветта,





Ваза с красной глазурью. Технологи-составители глазури — К.Ф.Клевер и Е.Г.Фан дер Беллен. Фарфор, цветная глазурь высокотемпературного обжига «бычья кровь».

в 1884 году — Г.Зегер в Германии и в 1888—1889 годах — К.Клевер на Императорском фарфоровом заводе.

Изделия с цветными глазурями представлены во дворце двумя парадными вазами. Марка на вазе с красной глазурью отсутствует, но по составу глазури ее можно отнести к ранним работам. Форма мягких, спокойных очертаний «гуань» восходит к восточным образцам. Ваза декорирована вишнево-красной глазурью с мерцающими «белыми вспышками». Интенсивность цвета ослабевает в верхней части тулова, образуя кайму из белого фарфора. Ваза с переливающейся лилово-красной глазурью высокого обжига датируется 1909 годом. Чистота и яркость цвета глазурей оживляются вкраплениями зеленых кристаллов, сосредоточенных в нижней части вазы. Форма сосуда и изысканная палитра глазури несомненно продиктованы искусством модерна.

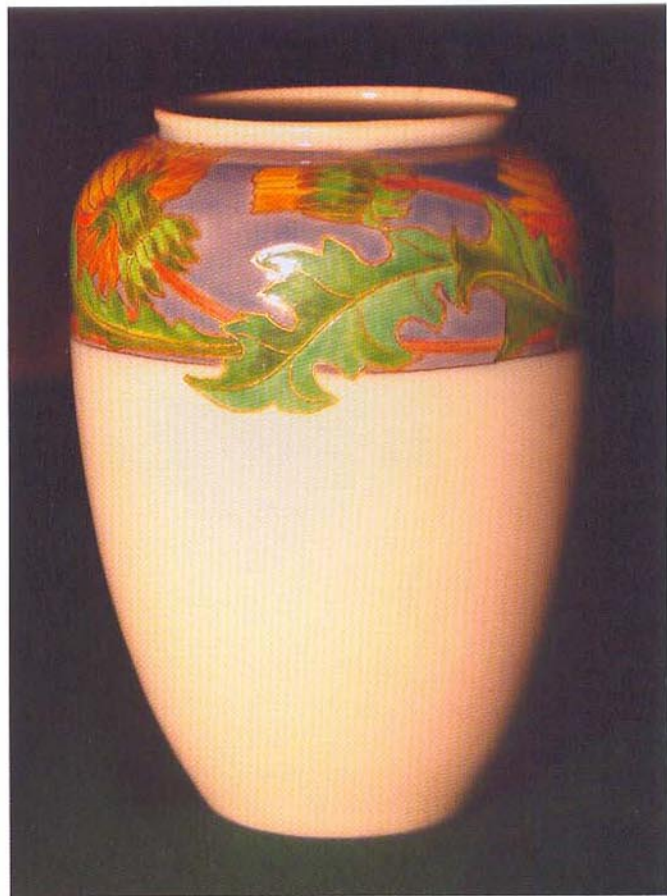
### Изделия с росписью эмалевыми красками

Роспись эмалевыми красками получила распространение на Императорском фарфоровом заводе в 1900-х годах. Эмали — это стекловидные сплавы, окрашенные окислами металлов в прозрачные или глухие тона, которые ложатся на поверхности фарфора рельефным слоем. Они не позволяли осуществлять сложные моделировки, но лучше всего передавали графические стилизованные мотивы.

Ваза «Можжевельник» была сделана по эскизу С.Р.Романова М.Шмаковым в 1903 году. «Ваза С. Романова в 7 1/2 вершков была оценена в 600 рублей» и неодно-

кратно упоминалась в заводских отчетах 1903 года как «одна из самых лучших и интересных вещей». Роспись выполнена эмалевыми красками. Ранние работы в этой технике свидетельствуют об увлечении мастеров искусством Дальнего Востока. Исследователь русского фарфора Т.В.Кудрявцева пишет о влиянии «природного стиля» японского искусства, которое сказалось как в выборе мотивов, так и в характере их воплощения. Стилизованный узор вазы из стеблей и веток можжевельника восходит к японскому искусству. В композиции чувствуется понимание мастером плоскостного силуэта растения, соотношение узора и формы вазы, асимметричное, круговое построение рисунка, характерное для Страны восходящего солнца. Можжевельник выполнен почти графически, гибкие линии сплошь обвивают тулово вазы. Орнаментальная композиция выполнена глубокими зелеными тонами с вкраплениями иссиние-черного цвета. Роспись хорошо «держит» форму, придавая ей декоративную завершенность.

В собрании Владимирского дворца есть также ваза с декоративным поясом из стилизованных одуванчиков, созданная в 1904 году. Тулово ее — яйцевидное, с низким горлом-раструбом. Изящная, небольших размеров вазочка выделяется яркими и звучными цветовыми контрастами. Автор росписи стилизует «перышки» одуванчиков, сохраняя их природное своеобразие. Основной акцент



Ваза с декоративным поясом из стилизованных одуванчиков. ИФЗ. 1904 г.



художник делает на ювелирную прорисовку отдельных лепестков золотом. В единый орнаментальный пояс сплетаются оранжево-желтые головки цветов, ритмически чередующиеся с зелеными и изумрудными линиями вокруг тулова вазы.

### Пластический декор на вазах

Скульптурный декор модерна был представлен на Императорском фарфоровом заводе прежде всего анималистической пластикой, фигурами и группами декоративного и символического характера, а также скульптурными вазами, которые являют собой синтез пластических и утилитарных форм.

В собрании фарфора великокняжеского дворца пластический декор модерна можно увидеть на двух работах: вазе А.К.Тимуса с наядой и вазе А.Л.Обера «Куницы» — с анималистическим мотивом.

К ранним дворцовым поступлениям относится ваза с наядой, созданная скульптором А.К.Тимусом в 1897 году. На Императорский фарфоровый завод он поступил в 1896 году, а уже через год был назначен заведующим скульптурной мастерской. Шаровидная форма вазы с наядой сплошь «окутана» морскими волнами. Композицию венчает фигура морской красавицы, выступающей из бирюзовых гребней. Ее локоны струятся по рукам и спине, исчезая в морской пене, бедра украшает повязка из цветущих водорослей. Она словно любит окружающим пейзажем, кокетливо облокотившись на левую руку и игриво свесив маленькую изящную ножку.

Формы моделированы мягко, схематично, с учетом пластических качеств материала и декоративного характера предмета. Богатство пластических ритмов в движении, грациозная утонченность форм, целостность общего силуэта позволяют отнести эту работу к лучшим произведениям А.К.Тимуса.

Эскиз к вазе «Куницы» скульптор А.Л.Обер сделал в конце 1902 — начале 1903 года, что подтверждает сохранившийся рисунок в заводском отчете за текущий год. Проект вазы поступил на конкурс заводских рисунков, «после чего 24 января 1903 года был представлен на благоволение императрицы Александры Федоровны». В том же году скульптор сообщил Н.Б. Вольфу о своей работе: «Только вчера получил от мастера гипсовую вазу овальной формы, работа над которой потребовала много хлопот и переделок. Завтра посуду в Царское специально для осмотра кедр и зарисовки его веток для вазы «Куницы». Вероятно, скульптор был хорошо знаком и с рисунком куниц на вазе, расписанной подглазурной живописью в 1898 году.

Фигуры двух куниц расположены по бокам в верхней части тулова яйцевидной вазы. Поверхность ее — белая, зверьки, сидящие на кедровом дереве, прописаны мягкими пастельными тонами в сероватой гамме. Следуя всем требованиям достоверности в передаче животных,



Ваза «Куницы». По модели А.Л.Обера исполнил А.Лукин. Фарфор, лепка; роспись подглазурная, полихромная. 1903 г.

скульптор сумел создать выразительное по пластике и образному решению целостное произведение.

Предположительно, эту вазу, как и ряд других, вошедших в список лучших работ 1903 года, выбрала для дворца великая княгиня Мария Павловна, когда со своей дочерью принцессой Еленой Греческой посетила ежегодную выставку продукции Императорского фарфорового завода.

Подобные произведения, как правило, создавались лишь в нескольких экземплярах. Это объяснялось тем, что Императорский фарфоровый завод в основном выполнял заказы для императорского двора и эти вещи, практически никогда не поступали в продажу. Согласно установленному порядку, с конца XIX века один экземпляр обязательно представлялся ко двору, а другой оставался в музее завода как образец. Но бывали и исключения. Сегодня вазы эпохи модерна, созданные на Императорском фарфоровом заводе, стали подлинным украшением крупных музейных собраний. Тем не менее изредка и они оказываются доступными для частных коллекций.

**Екатерина ХМЕЛЬНИЦКАЯ**

Иллюстрации предоставлены автором. Фото Сергея ТАРАНОВА.



# Русская живопись: ИТОГИ ГОДА

*В ноябре 2003 года Валерий ДУДАКОВ, известный российский коллекционер, на страницах нашего журнала №11(12) поделился своим мнением о проблемах современного антикварного рынка. Что изменилось за последние два года? Об этом Валерий Александрович рассказывает нашим читателям.*

**Н**айти сегодня закономерность в развитии этого рынка очень сложно, так как колебательное движение цен, которое началось примерно с 2000—2001 годов, представляется довольно хаотичным. И анализ этого рынка может быть тоже весьма приблизительным. Если до дефолта 1998 года можно было заметить четкую закономерность, то начиная с 2000 года такая закономерность постоянно нарушалась, поскольку она во многом зависит от текущей общей экономической ситуации в стране, которая тоже плохо прогнозируется. На нее влияют и рост цен на энергоносители, и политическая ситуация в мире, другие внешние и внутренние факторы, а цены на антиквариат, и в частности на произведения живописи, от всего этого весьма и весьма зависят. Можно, конечно, проследить некие тенденции, но отнюдь не закономерности, что я хочу особо подчеркнуть.

А тенденции в последние годы таковы: неимоверный рост цен на определенные группы произведений, на «имена» определенных художников. Прежде всего, обозначился рост цен, примерно пятикратный, иногда и больший, на крупные произведения художников-реалистов: то, что в 2001—2002 годах стоило \$100 000—150 000, сейчас стоит \$800 000—1 000 000. Это картины Левитана, Коровина, Кустодиева, о том же свидетельствует недавний прецедент продажи абсолютно рядовой работы Кустодиева, даже не музейного уровня, за \$2 500 000 (все цены в тексте указаны без VAT). Здесь была борьба покупателей, которую нельзя объяснить никакой логикой, но рынок есть рынок — и в этом нет ничего необычного. Особенно показательны произведения Коровина, за которые три-четыре года



К.А.Коровин. «Сценка в парижском кафе».  
1910 г. Доска, масло. 25,5x18,5.

Продано за \$17 000 в 2000 г. на аукционе Sotheby's.

назад не давали и \$200 000, они, как правило, уходили за \$50 000—100 000, сейчас же их продают за \$1 000 000 и более. Полотна Кончаловского, не всегда лучшего качества, сейчас уходят по цене, приближающейся к \$1 000 000. То же самое можно сказать и о других направлениях в живописи: цены на работы не только бубновалетцев, но и художников «Голубой розы» и «Мира искусства» не выдерживают обсуждения с точки зрения определения каких-либо закономерностей. Рост цен произошёл на внешнем и на внутреннем рынках, с той лишь разницей, что на внешнем были, как правило, лишь отдельные «топовые» продажи, скажем, полотно Василия Милиоти — за \$500 000, Бориса Григорьева — за \$950 000, Фалька — за \$1 500 000, Кустодиева — за \$2 000 000.

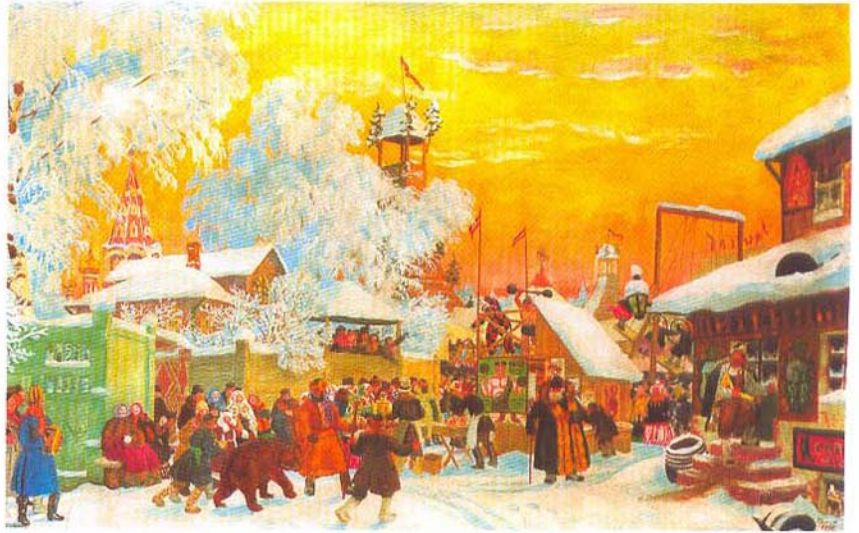
В борьбу за обладание этими произведениями сегодня вступают, во-первых, представители естественных монополий, располагающие огромной денежной массой, во-вторых, что немаловажно, а порой и определяюще, представители бюрократического аппарата, наживающиеся за счет многократно выросших в последнее время взяток. Это не наши данные, это общеизвестно. Почему так произошло? Да потому, что такие покупки — надежное вложение средств — в подавляющем большинстве случаев невозможно отследить ни истинную цену произведения искусства, ни истинного покупателя, а купленные предметы чаще всего остаются на хранении за границей в надежных руках. Такой всплеск активности, несомненно, был связан с этими двумя категориями покупателей, и хотя он совершенно ничем не обоснован, но, повторим, он был. Сказанное относится прежде всего к продажам качественной



живописи на нью-йоркских и лондонских аукционах Sotheby's. Аукционы Christie's до последнего «русского» аукциона, прошедшего 30 ноября 2005 года, им в этом уступали, на них возможны были лишь отдельные продажи высококачественной живописи, как например, полотен Айвазовского — за \$2 000 000. Но сейчас Christie's тоже ставит свои «рекорды». Покупают в основном наши соотечественники, и не только коллекционеры, точнее сказать — «собиратели» или «накопители», но и дилеры, про которых никогда не знаешь, чьи интересы они представляют: западных или российских покупателей. Однако они русские по происхождению, и именно они предлагают свои цены, чего раньше не было.

Раньше на западных аукционах цены, подчеркиваю — на русское искусство, диктовали японцы и американцы. На внутреннем же нашем рынке произошел неимоверный взлет цен, что зависело не от художественной ценности работ, а скорее — от размера полотна и яркости сюжета. На Западе разработано понятие раритетности, уникальности произведения, связанное и с его провенансом, принадлежностью какому-либо известному лицу, и с редкостью произведения для данного художника: в каком-то периоде у него могло быть мало работ, а в другом — значительно больше, так что иногда даже маленький эскиз может быть значительно дороже большого полотна. Это уже тонкая степень оценки произведения, когда подключается искусствоведение, знаточеские и дилерские способности. У нас такого подхода вообще нет, у нас чем больше картина, чем она «красше», тем она дороже. Это коснулось всего русского искусства. Это относится к значительным произведениям традиционной русской реалистической школы, академического искусства, передвижничества, произведений «Мира искусства», «Голубой розы», «Бубнового валета».

Дальше дело не пошло потому, что русский человек не понимает, не любит даже собственное «неизобразительное» искусство, называемое в просторечии «абстрактным», а тем паче западное, — он его вообще понять не может. И в последние два года такая закономерность то проявляется, то пропадает. Кстати, и осенний антикварный салон 2005 года это подтвердил. Среди представленных на нем так называемых топ-лотов была работа Кустодиева 1918



Б.М.Кустодиев. «Сельская ярмарка». 1919 г. Холст, масло. 71,5x111.  
Продано за \$600 000 в 2000 г. на аукционе Sotheby's.

года, не высшего его уровня, средняя, не музейной ценности, но большая, декоративная, которую оценили в \$1 200 000. Или работы Тархова, которые продавались за \$300 000—400 000. Или Пожедаева, художника второго ряда, продаваемые за \$600 000—800 000. Однако в целом на этом салоне рынок сыграл на снижение, амбиции снизились в два-три раза, что тоже не закономерно. Так называемые «вигроки» на этом рынке, те, кто ранее активно приобретал произведения живописи, по каким-то непонятным причинам — то ли из-за приближавшихся московских выборов, то ли из-за приватизационных разборок, то ли из-за чего-то еще — затаились, просто физически отсутствовали на салоне. И вот за этими десятию—пятнадцатью людьми потянулись все остальные.

Рынок отреагировал мгновенно: то, что раньше стоило \$75 000, в течение трех дней стало стоить \$30 000. И такие беспрецедентные колебания постоянно, но отнюдь не закономерно, происходили на протяжении последних двух-трех лет. Стоимость одной и той же работы одного художника в разных галереях за это время могла измениться пятикратно: грубо говоря, от \$1 000 000 до \$200 000 или от \$100 000 до \$25 000—30 000. Это можно объяснить только одним: желанием побыстрее получить прибыль, так как у российских галерей, в отличие от западных, нет запаса прочности. На Западе никогда не будут снижать цену ради получения средств на какие-либо нужды, они могут выждать благоприятного момента, а необходимые деньги найти. Наши галереи работают, что называется, на пределе, некоторые даже вынуждены закрываться, так как порой не в состоянии покрывать налоговые издержки, находить деньги на зарплату сотрудникам и так далее. И получение прибыли, пусть не 500%, а 100% или 50%, для них — главное.

Рынок последних двух лет — скачкообразный, неуправляемый, объективно необъяснимый, и цены, предлагаемые за топ-лоты, — не просто абсурдны, но и ирреальны потому, что сегодня за какую-либо работу можно отдать, скажем, \$2 000 000, а завтра ее не возьмут и за \$300 000—\$400 000. Царствует одно желание — хочу! В ос-



В.А.Серов. «Серый день». 1896 г. Доска, масло. 27x52.  
Продано за \$20 000 в 2000 г. на аукционе Christie's.





И.И.Левитан. «Болото вечером». 1882 г. Холст, масло. 71,5x137,5.  
Продано за \$1 900 000 в ноябре 2005 г. на аукционе Christie's.

нове всего этого избыточная денежная масса, безудержные амбиции, неправомерно нажитые капиталы!

Теперь о том, что продажи русского искусства на Западе в общем объеме увеличились. Так например, аукцион Sotheby's только за последний год получила \$65 000 000 оборота, это достаточно внушительная цифра, если учесть, что раньше прибыли от продаж русского искусства составляли лишь 0,6% общего объема. Но есть здесь и обратная связь — происходит вымывание товара с рынка, возникает отрицательная тенденция: чем больше объем продаж высококачественного «товара», тем больше его оседает в частных руках, и рынок начинают заполнять средние, а порой и третьесортные работы. Это характерно и для Sotheby's и для Christie's, хотя и в меньшей мере, так как у них аукцион живописи проходит лишь раз в год.

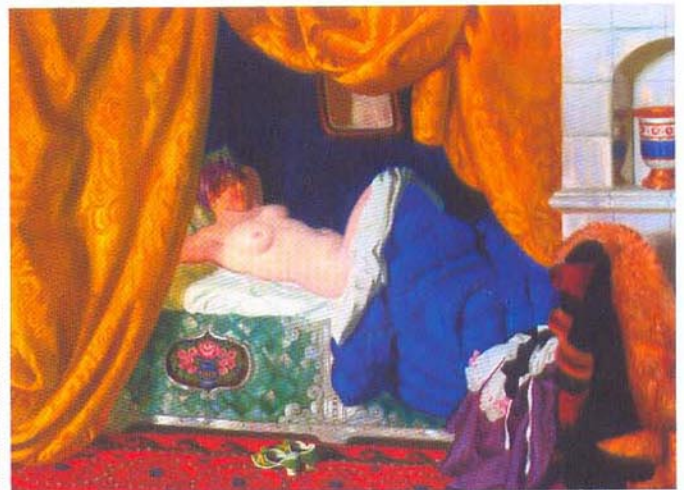
Christie's строит свою политику в основном на продажах предметов декоративно-прикладного искусства российских фирм, традиционно востребованных во всем мире, — это Фаберже, Хлебников, Сазиков, Болин и другие. Вымывание Sotheby's высококлассной живописи с западного рынка можно проследить и по каталогам последних аукционов: становится все меньше вещей музейного уровня, появляется больше средних. В этом тоже может быть причина роста цен на качественные работы. Кроме того, сейчас на Западе лихорадит финансы: очень низкие депозитные ставки и много денег изымается из банковской сферы и рынка ценных бумаг. В Англии, например, вы можете получить лишь 0,5% годовых на очень большую сумму вклада. Поэтому вложения в антиквариат выгодны, на круг рядовой игрок всегда может получить прибыль в 20% годовых без особых усилий, без особых знаний! Если же есть определенные знания, умение и удача, то прибыль может достигать и 500%, и 1 000%!

Но, несмотря на все сказанное, появляются новые аукционы. Так, впервые после 1990 года, когда русские торги Phillips закончились неудачно — с большими претензиями и скандалом, аукционный дом Bonhams, поглотивший затем Phillips, в ноябре 2005 года провел русский аукцион, пытаясь вторгнуться на российский рынок. То же можно сказать о двух Международных салонах, проведенных в Москве. Эти попытки — желание успеть вскочить в последний вагон уходящего поезда. Надо понять, пиковая си-

туация скоро пройдет! Да и половина предлагавшихся произведений искусства российского покупателя вряд ли могла взволновать. Ну кому нужен, скажем, американский абстрактный экспрессионизм за \$3 000 000—5 000 000! Российскому любителю искусства и свой-то экспрессионизм не всегда понятен, а тут ему предлагают еще и «чужой»... Или, скажем, работы представителей второй или третьей волны русской эмиграции, французская, так называемая «парижская школа». Ну, мало волнует российского любителя кусочек Монмартра или Сакрекёр, не будет он платить за них бешеные деньги, ему ближе и родней Новгород или Псков. Или «теплее» искусство древней Греции, Китая, Японии...

К сожалению, нет у нас и традиции собирания скульптуры, графики, печатной графики — офорта, эстампа, гравюры. Любителей этих видов искусства и раньше можно было по пальцам пересчитать, а сейчас и того меньше. Западные продавцы еще и цены в два-три раза завышают, но ведь есть каталоги, Интернет, в конце концов. Создается впечатление, что они не понимают или не хотят понять российского покупателя, особенности его менталитета, наших традиций собирательства. У них есть определенный запас прочности, о чем я уже говорил, вот они и поднимают цены на нашем рынке. Кроме того, среди части этих людей все еще существует представление, что Россия — дикая страна и ее надо приучать к цивилизации. Но продавать ненужный товар по завышенным ценам не получится у вас, господа! Это мое твердое убеждение!

Еще об одном важном факторе, влияющем на уровень продаж. В последнее время на художественном рынке внутри страны наблюдается отток покупателей, как бы, скажем, собирателей художественных произведений, из-за того, что покупатели перестают верить в то, что их вложения, порой значительные, позволят им не только приобрести к вечному, к истории, к старине, но и принесут в будущем определенную прибыль. Такая ситуация стала



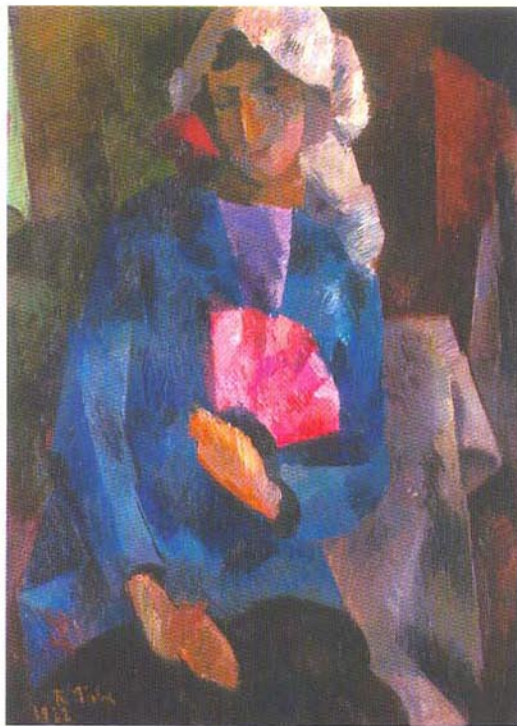
Б.М.Кустодиев. «Одалиска». 1919 г. Холст, масло. 34,8x47,4.  
Продано за \$2 577 000 в ноябре 2005 г. на аукционе Christie's.



возможной потому, что до 60—70% вещей на антикварном рынке недостоверны. Я не говорю, что все они сознательно фальсифицированы, хотя таких на рынке тоже достаточно, но сами экспертные заключения вызывают сильные сомнения. В-первых, работы одного старого художника, часто иностранца, выдают за работы другого — более модного его современника, востребованного на рынке. Во-вторых, провенанс картины, сопровождающий иногда заключение, не проверяется, его просто трудно проверить, так как делаются ссылки на коллекционеров, умерших еще в 80-е годы прошлого века и не имевших каталогов своей коллекции. Ведь это был период советской власти, и никто не делал поанных каталогов личных коллекций. Все эти провенансы липовые по существу. Наконец, в-третьих, настоящая массовая фальсификация самих заключений, когда недобросовестные эксперты, прикрываясь печатью государственного учреждения, выдают свое заведомо ложное мнение за подлинное. Вот все это вместе взятое и вызывает недоверие тех, кто стремится вложить деньги в произведения искусства. Их немного, 10—15 человек, но они, к сожалению, диктуют цены. Не было бы этих покупателей, не так умело доставались бы им деньги, были бы они более разборчивы в искусстве — и цены, наверное, были бы значительно ниже и на внутреннем и на внешнем рынках.

Раньше цены нам диктовал Sotheby's: из аукционников мы узнавали, что, например, Шагал в 70-е годы стоил не 300 или даже не 3 000 рублей, а сотни тысяч долларов, а Сомов, цены на которого у нас были 400—500, а затем 4 000—5 000 тысяч рублей, на зарубежных аукционах продавался за \$50 000. Первые торги русского искусства на Sotheby's были проведены в 1974 году, а регулярные стали проводиться с 1984 года. После выставки Москва — Париж в начале 80-х годов наш рынок уже целиком ориентировался на аукционники Sotheby's. Затем русский рынок стал раздуваться, как тупая жадная лягушка, и он уже стал навязывать свои цены аукционам Sotheby's. Их представители говорят, почему скажем Васнецов, который в России сейчас стоит \$500 000 (к слову, еще в 1993 году на аукционе Альфа Арт я приобрел для Всероссийского биржевого Банка «Витязя на распутье» за \$115 000 — это по тем временам были огромные деньги), на наших аукционах должен стоить меньше? Так что с 1996—1997 годов Sotheby's в ценах на русское искусство ориентируется на внутренний российский рынок.

В связи с этим расскажу одну историю. Питер Баткин, которого я хорошо знал, в те годы заведовал Восточно-европейским отделом Sotheby's, курировал все русские аукционы и отвечал за финансовые результаты торгов. Имен-



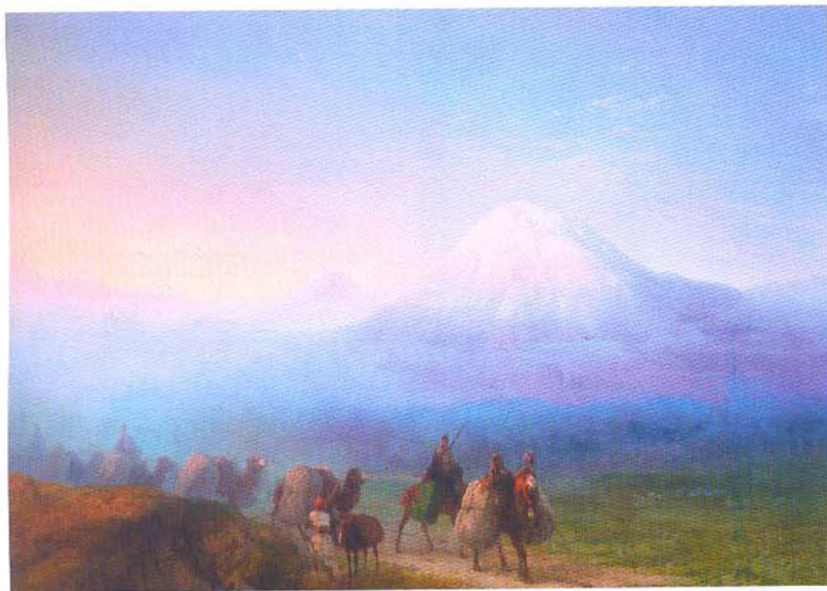
Р.Р.Фальк. «Дама с розовым беретом». 1922 г.  
Холст, масло. 124,7х90,2. Продано за \$1 540 000  
6 ноября 2005 г. на аукционе Christie's.

но он советовал Самарину и Стюарту, какие должны быть приоритеты, какой стратегии надо придерживаться при отборе материала на торги. В 1988 году Sotheby's проводил первый на территории тогда еще СССР аукцион русского искусства. Баткин мне сказал: «Настанут времена, когда вы тоже сможете продавать свои вещи, мы пробьем это законодательно». А мы приехали и у них стали покупать, а вовсе не продавать свои! В начале 1990-х годов у «новых русских» накопилась такая масса денег, да и коллекционеры без денег не остались (как им это удалось, вопрос второй), что мы у них стали покупать, а не продавать свое. То же произошло и с ценами на Sotheby's: не они нам, а уже мы им стали предлагать цены на произведения русского искусства. Возникла новая, и на мой взгляд правильная тенденция, когда внутренний российский рынок произведений русского искусства стал диктовать цены на эти работы внешнему рынку.

Рынок произведений русского искусства во многом недооценен. Я не говорю о художественной ценности работ таких известнейших художников, как Александр Иванов, Серов, Врубель, Филонов, многих других, я говорю о материальной их оценке. Ведь смешно сказать: акварели Филонова, величайшего художника-авангардиста, основателя целого направления в искусстве — аналитического, ставшего нашим национальным достоянием, стоили всего \$40 000—50 000, столько же, сколько полотна рядового голландского или итальянского художника XIX века. Замечательно, когда полотна Коровина стали ценить как полотна Писарро, потому что он не слабее Писарро. Это лишь вопрос времени. А вершины нашего искусства — Александр Иванов, Верещагин и пользующиеся неизменным спросом Айвазовский, Шишкин и Репин тоже должны достойно оцениваться. Другое дело, что необходим дифференцированный подход к их произведениям: можно сказать условно, 90% (больше или меньше — не важно) их работ — рядовые, но остальные — вершины творчества, это творения художников мирового уровня.

Еще один пример. Сейчас значительно, до \$1 000 000 и более, поднялись цены на работы Бориса Григорьева, одного из крупнейших русских экспрессионистов, который под стать Георгу Гроссу, Отто Диксу, другим немецким экспрессионистам, французским фовистам. Значит, он и должен столько стоить. Хорошо, что рынок стал раскачиваться. Но беда в другом — это надо объяснять, иначе все превращается в аферу. Если вчера Тархов продавался за \$10 000, а сегодня уже за \$500 000 — это закономерно, но это надо объяснять! Объяснять, почему так происходит, тому, кто хочет сделать надежные перспективные вложения, а не беспашаный жест (хочу шампанское, хочу девочку,





И.К.Айвазовский. «Вероника Арарат». 1869 г. Холст, масло. 124,5x167,5.  
Продано за \$1 330 000 в декабре 2005 г. на аукционе Sotheby's.

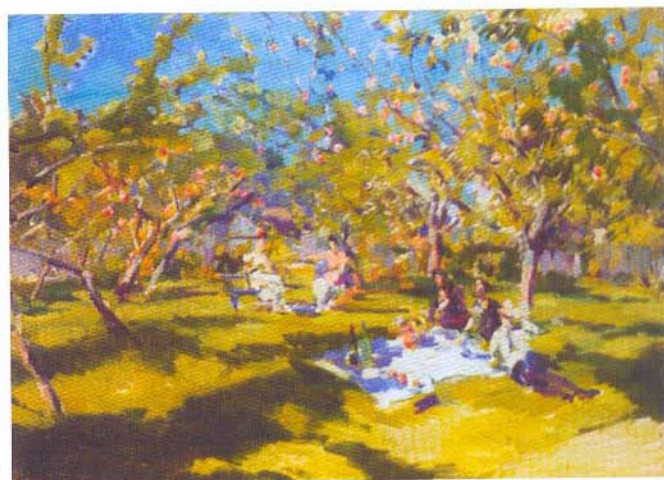
хочу Канары). Надо объяснять в средствах массовой информации, почему так происходит с точки зрения художественного процесса, его закономерностей, появления новых подходов к творчеству этих художников. Надо показывать, что наша история искусства — не перечень художников от неолита до Главлита, составленный Грабарем, а до него — Стасовым, не на все века, не догма, на нее можно и должно взглянуть современным взглядом. Этот перечень надо пересматривать тем, кто оценил значение авангарда, художников, уничтоженных советской властью, или тех, чье творчество погибло. Ведь был пересмотрен «мирикусниками» в свое время перечень, составленный Стасовым. Должна произойти переоценка ценностей, это большая и трудная работа. И все-таки ее надо сделать, ибо отсутствие переоценки — показатель нецивилизованности нашего художественного рынка.

Не видна мотивация происходящих на нем процессов, объясняемая в средствах массовой информации специалистами художественного рынка. По существу, ей владеют те, кто должен формировать художественный процесс: искусствоведы, музейщики, авторы монографий. Парадокс — у нас есть рынок произведений, но нет каталогов — резоне — свода работ художников! Как же может существовать цивилизованный рынок без фундаментального исследования, в котором собраны почти все доступные и ныне известные произведения художника с их провенансом? Как может существовать цивилизованный рынок, когда сотрудники большинства художественных салонов не имеют специального образования? У них часто есть приказчицкое умение продать, убедить покупателя, но они не понимают, что продают. Старые дореволюционные приказчики прекрасно знали свой товар: где и кем он произведен, способ его производства, его достоинства и недостатки, почему один товар хуже и его надо продать в первую очередь, а другой лучше — значит, его и так всегда возьмут! Наши же продавцы-антиквары в большинстве своем не понимают, что продают. Они зачастую малообразованны, негра-

мотны! Я об этом говорю не потому, что сам чище или выше этого, а потому, что все это вижу, я в этом процессе уже 35 лет участвую непосредственно и как собиратель и как продавец. Но никогда продажа для меня не была главной, я это делал лишь для того, чтобы заработать деньги и на них пополнить, улучшить свою коллекцию, а не получить прибыль. Все остальное для меня не важно. Эта позиция, мне кажется, роднит меня со старыми коллекционерами: послевоенными, довоенными, дореволюционными.

Теперь немного об экспертизе художественных произведений, ее современном состоянии. Прежде всего надо отметить огромное количество фальшивых экспертиз на рынке — работ, которые существуют только на «бумаге». Вы платите как бы за «бумагу», за экспертное заключение, а не за реальную картину. Произведение приобретает только на основании экспертизы: государственной, иногда и частной, без всякого провенанса, о чем я говорил ранее. Впрочем, подобные

случаи бывали и раньше на Западе и в России, но не в таких масштабах. Как бороться с этим? Я считаю, в первую очередь — законодательно. Сейчас нет никакой ответственности — ни уголовной, ни гражданской — за продажу заведомых подделок, за заведомо ложную экспертизу с целью получения выгоды. В Уголовном кодексе есть статьи за мошенничество, но в случае с антиквариатом они не срабатывают. Нет ответственности за выдачу заведомо ложной экспертизы с целью получения взятки. Ведь что иногда происходит с экспертизой в государственных учреждениях (не буду их называть, они и так всем известны)? Платишь за экспертизу официально в кассу определенную сумму и еще столько же в карман эксперту, если твоя вещь подлинная. Если же твоя вещь фальшивая, а ты хочешь, чтобы ее признали подлинной, то «карманная» доля увеличивается десятикратно. Это рядовые случаи, постоянно встречающиеся. И обе стороны этого недостойного про-



К.А.Коровин. «Пикник». 1922 г. Холст, масло. 66,5x89,5.  
Продано за \$1 382 000 в декабре 2005 г. на аукционе Sotheby's.

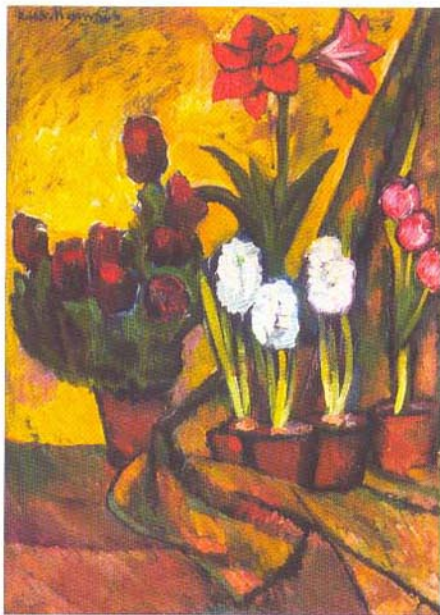


цесса не несут никакой ответственности за его результат! Нет законодательной базы.

Сейчас создана фирма «Арт Консалтинг», в ней собраны уважаемые в своих областях эксперты, известные своими исследованиями — искусствоведческими, знаточескими, своими принципиальными экспертизами, своими прочными позициями на антикварном рынке. Объявлена ответственность фирмы за доказанность недостоверной экспертизы — \$3 000 000, страховка произведений — до \$100 000 000. Это огромные суммы даже для западного рынка. Тем не менее мне известны недостоверные экспертизы, но никто еще не обращался к ней с требованием о возмещении ущерба! Все громкие заявления на деле оказались пока лишь декларацией! Решение таких вопросов невозможно без участия государства, все должно быть оформлено законодательно. Должно быть наказание за заведомо ложную экспертизу:

гражданское и уголовное. Я уже не говорю о том, что должна быть мгновенная информация о таких фактах, такая же, какую дает общество потребителей о недобросовестном продавце, предлагающем покупателю тухлый товар. Сейчас же можно сколько угодно давать фальшивые экспертизы, галереи сколько угодно могут продавать фальшивые работы... Ответственность, повторяю, никто за это не несет! Есть много замечательных экспертов, вовсе не коррумпированных, но их «зажали» те, кто берет взятки. Они говорят: «Ну, что ты нам хочешь доказать? Ничего у тебя не выйдет!».

Эксперт, конечно, имеет право на ошибку. Но есть несколько возможностей доказать, что такая-то экспертиза — заведомо ложная, а не добросовестное заблуждение. Во-первых, есть специальные контрольные подразделения в МВД и ФСБ, которые призваны наблюдать за этими процессами как бы изнутри, грубо говоря, удерживать людей от соблазна вступить на несправедный путь. Люди должны знать, что за ними есть наблюдение. Это не тотальный контроль за инакомыслящими, а нормальная охранная система, существующая в любом развитом демократическом буржуазном обществе. Везде существуют люди, которые обязаны следить за соблюдением законов на антикварном рынке. Во-вторых, если у человека появилось сомнение в подлинности вещи, то он вправе получить параллельную экспертизу. Ведь специалисты есть не только в Третьяковской галерее, не только в НИИ реставрации или в Центре имени И.Э.Грабаря, хотя они «весомее». Раньше их авторитет был безусловным. Приведу пример. На аукционе Christie's одна организация, которую я консультировал, приобрела, в числе других, полотна Сомова и Шишкина, вызывавшие некоторые сомнения. Их отдали на экспертизу в Центр имени И.Э.Грабаря и в Третьяковскую галерею и в обоих случаях получили заключение, что вещи фальшивые — и по технологии и, что самое главное, по стилисти-



И.И.Машков. «Натюрморт с цветами».  
Холст, масло. 137,5x100,5.  
Продано за \$2 788 000 в декабре 2005 г.  
на аукционе Sotheby's.

ке. На основании этих экспертиз мы обратились в аукционный дом Christie's, где существует пятилетний срок подачи обоснованных претензий, и они нам вернули деньги, заплаченные за эти картины.

Еще один момент. В Министерстве культуры нет такого подразделения, такого человека, которые бы контролировали экспертный процесс и наблюдали за порядком на антикварном рынке. Сейчас контролируют ввоз и вывоз произведений искусства, их «криминальное» прошлое. Сделали послабления по части ввоза, вывоза, но никаких решений по части экспертизы, провенанса, наказаний за недобросовестную экспертизу...

Показателен в этом отношении прошедший осенний Антикварный салон. Если на предыдущих салонах до двух третей всех вещей были сомнительными, и это было видно невооруженным глазом, то на последнем их было меньше. Но это не заслуга государства,

просто в среде антикваров стали набирать силу те, кто может предложить коллеге убраться с продажи заведомую фальшивку, чтобы не позорил все сообщество, не бросил тень на своих соседей, сказать ему, что если этого не произойдет, то в следующий раз его сюда вообще не пустят. Со стороны же государственных структур, которые призваны отвечать за сохранение культурных ценностей, контроль за нелегальным рынком, за рынком фальсификатов ослаблен. Тут вообще много «черных дыр». С экспертизой связан «черный нал», который платится за вещи. Никому и нигде нельзя доказать, что ты именно за эту фальшивую работу заплатил \$500 000. Факт сделки ничем не подтвержден — ни кассовым чеком, ни письменным соглашением, деньги переданы из рук в руки. До 70% всех продаж на антикварном рынке происходит таким образом, без оформления сделки. Отсюда возникает как бы внутренний сговор: покупатель тоже не заинтересован в разоблачении недобросовестного продавца, иначе он потеряет деньги, не сможет никому и никогда продать купленную вещь или втянется в такой длительный судебный процесс, в котором доказать свою правоту практически невозможно.

По моему мнению, вообще все законодательные проблемы, касающиеся антикварного рынка, связаны в единый узел и сходятся сегодня в одном — цивилизованного рынка у нас нет и в обозримом будущем его не видно. Но стремиться создавать его надо. Залогом такого стремления служит желание наших ведущих антикваров попасть на западные ярмарки, участие западных антикваров в наших салонах. Это очень важная вещь, не рассчитанная на сиюминутный результат, причающая нас к добросовестности, к обстоятельности документации и к ответственности, в том числе и правовой.

Записал Сергей РУСАНОВ.

Иллюстрации предоставлены Валерием ДУДАКОВЫМ.



# Осень патриарха

## Поздние работы П.П.Кончаловского

*С какого возраста начинается старость? Какой период творчества того или иного мастера следует считать «поздним»? А ведь старость художника подчас определяет новый этап творческих успехов и завоеваний. Вспомним хотя бы «Пьету Рандомини» Микеланджело и «Святого Себастьяна» Тициана — эти произведения являются истинными шедеврами, выполненными восьмидесятилетними мастерами. Рассматривая творчество Петра Петровича Кончаловского (1876—1956), обратимся к последнему двадцатилетию жизни художника, периоду, к которому не часто обращаются исследователи.*



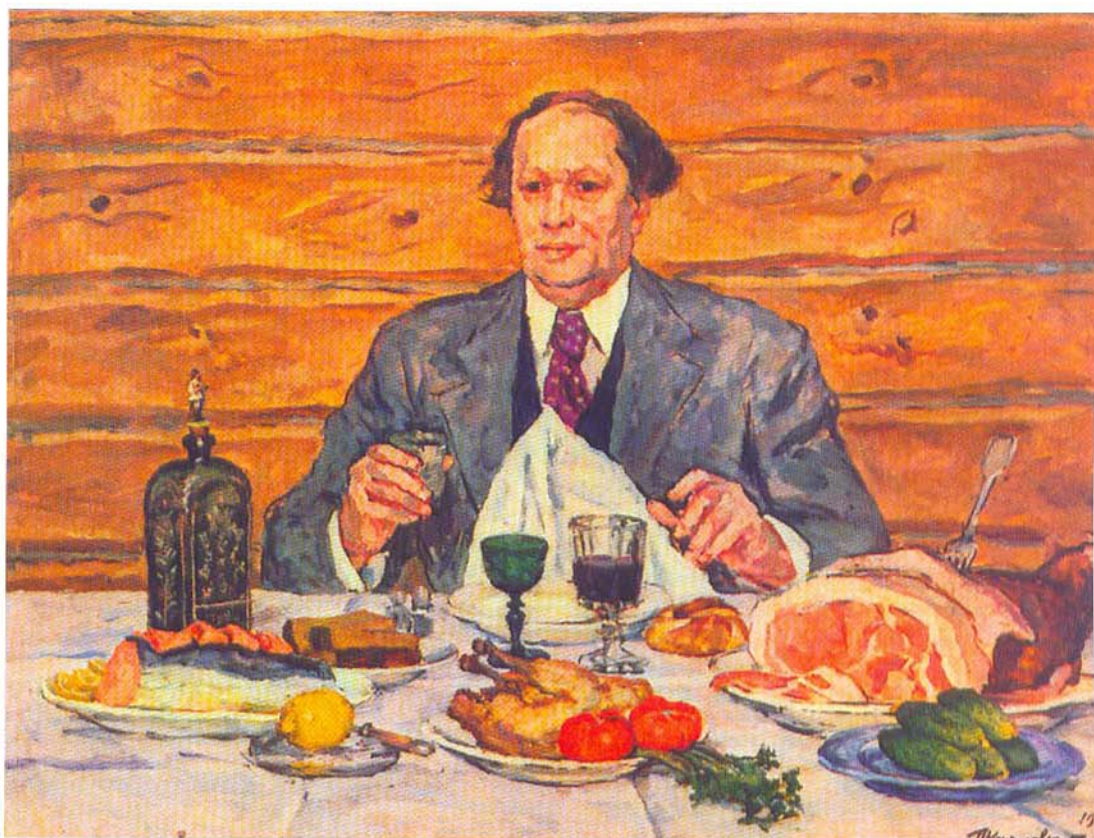
«Портрет В.Э.Мейерхольда». 1938 г. ГТГ.

**З**а эти годы мастер создал множество произведений: портреты и пейзажи, натюрморты и многофигурные композиции. Художник работал масляными красками, темперой, акварелью, делал легкие карандашные наброски-почеркушки, которые уже давно обнаружили в нем великодушного графика. Что сохранил живописец на протяжении всего 60-летнего творческого пути? Огромный темперамент, умение великолепно передавать живописно-пластическую характеристику людей, природы, предметного мира. Он сумел сохранить непосредственность первого впечатления и отобразить жизнь в самых различных ее проявлениях, оттенках и сочетаниях.

Одно из выдающихся его произведений предвоенной поры — «Портрет Всеволода Эмильевича Мейерхольда» (1938 г. ГТГ). Ольга Васильевна, жена Кончаловского, человек энергичный, волевой, веселый, в чем-то, возможно, простодушный, в своих записках отмечала: «В 1938 был написан портрет Мейерхольда у него дома, на диване, на фоне ковра. Этот портрет так похож, так тонко выражает состояние человека и так необычен по мастерству». Что кроется за этой краткой пометкой, сделанной в 1956 году? Внешняя характеристика полотна или столь свойственное многим людям нежелание постичь драматический внутренний мир модели?

Этот портрет завершает галерею из четырех блистательных изображений великого режиссера, которого запечатлели такие выдающиеся и такие





«Портрет А.Н.Толстого (А.Н.Толстой в гостях у художника)». 1941 г. ГРМ.

разные мастера, как Б.Д. Григорьев, А.Я. Головин, П.В. Вильямс. У каждого живописца Мейерхольт был особенный и неповторимый. Человек сцены, эксцентричный и подвижный — у Григорьева, философ, размышляющий о природе творчества, — у Головина, энергичный новатор, затянутый в кожу, — у Вильямса и опустошенно-усталый — у Кончаловского. Впервые публично этот портрет был показан публике на посмертной выставке художника в 1956 году, то есть почти через 20 лет после его создания. Почему? На первый взгляд — это новое воплощение парадного портрета: значительные размеры, нарядный антураж, праздничные краски. Седой импозантный человек, отдыхающий на кушетке, красивая собака, дорогой трубочный табак — все это составные части репрезентативного портрета. Но узорочье ковра будто лишает интерьер и человека в нем воздуха. При всей внешней статике от фигуры Мейерхольт веет странным величием. Голова написана безупречно и в то же время его лицо — это маска трагического актера. Исполненная пафоса, свойственного античному театру, картина написана легко, в едином порыве, широким мазком. В глазах модели художник подмечает нечто интимно-проглательное, что и обозначено автором с величайшей деликатностью.

А изолированность героя воспринимается предсечением его горькой судьбы. «Свой знаменитый портрет Мейерхольт с трубкой, на фоне ковра, деда писал, когда у того уже отняли театр. То есть, по сути, вместо портрета Сталина он писал портрет человека, над которым уже был подвешен топор, которого все чурались, от которого бежали. Думаю, это был политический вызов», — напишет

позднее внук художника режиссер Андрей Кончаловский. Сегодняшнему просвещенному зрителю понятна вся глубина и смелость этого произведения. Художник создал живописный памятник Мастеру — великому реформатору театра. Портрет построен на контрасте гедонистической обстановки и трагического облика героя. А ведь бытовало мнение, что художник в своем творчестве избегает трагических мотивов...

Эта же тема, трагичность существования искусства в тоталитарном обществе, отражена и в другом блистательном его произведении — «Портрете А.Н.Толстого (А.Н.Толстой в гостях у художника)». 1941 г. ГРМ). Художник примеряет на своего героя еще одну намеренно выбранную маску: под ней — скрытая от публики трагедия писателя, благополучно сотрудничавшего с властями. И здесь, как всегда, Кончаловский пронизателен: в равной мере он подчеркивает душевную неоднозначность модели, подмечая при этом в облике А.Н.Толстого эпикурейца, героя обильного застолья. Дистанция между художником и знаменитой моделью минимальна — оба они неистощимые жизнелюбы, обоим дорого «чувственное» восприятие бытия. Создается впечатление, что сам художник только что отошел от обеденного стола, прервав трапезу, чтобы ее запечатлеть. Примечательно, что для автора одинаково значительны и сама знаменитая модель, и предметный мир картины — детали сервировки стола — зеленую рюмку, пузатый старинный штоф — художник писал не единожды.

Он любил создавать громоздкие натюрморты с дичью, охотничьими трофеями, зеленью. Своей многослов-





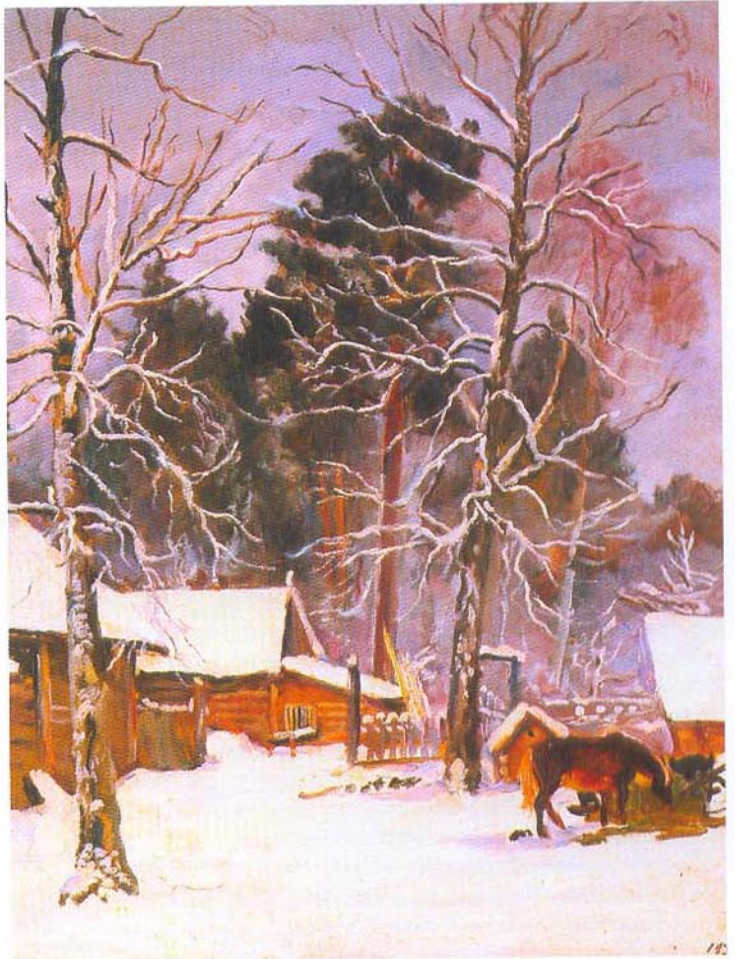
«Натюрморт. Мясо, дичь и овощи у окна». 1937 г. ГТГ.

ностью они перекликаются с «мертвой натурой» старых голландских мастеров («Натюрморт. Мясо, дичь и овощи у окна». 1937 г. ГТГ.) «Мертвая натура» под кистью художника искрится жизнью, вызывает чувство восхищения изобилием, щедростью природы, ее богатством и разнообразием. В течение двадцати пяти лет, проводя осень и часть зимы на даче в любимых «Буграх» под Малоярославием, художник наслаждается радостями, которые дарит зима: удачной охотой, уютom крепкого деревянного дома, налаженным, почти патриархальным, традиционным русским бытом.

Соединение в картине натюрморта и пейзажа за окном вносит в произведение элемент неторопливого рассказа, повествовательности. Но в самой живописи нет и намек на мелочную дробность, пересчет деталей: картина строится на соотношении больших цветовых объемов. Позволим себе мысленно «передвинуть» зимний пейзаж со второго плана на первый и получим выразительный «Двор с лошадью» (1934 г. Собрание семьи). Крепкие постройки, двор, деревья заботливо укрыты снегом, будто не сама природа, а рачительный хозяин позаботился об этом. «Пейзаж, как и все, что я пишу, начинается у меня с зарисовки, иногда даже с нескольких. Когда я вижу интересующий меня кусок природы, я вижу уже и всю вещь, и чувствую, как надо «устроить» пейзаж. Просто брать то, что видишь, действовать как фотограф, я не мог никогда: без построения нет искусства, а есть один голый натурализм», — размышлял художник. Лес, рошу художник воспринимает не как механическое перечисление деревьев, а как живую зеленую массу, где свет и тень моделируют объем.

О том, как 79-летний художник создавал этюды летом 1955 года, свидетельствуют записки его жены Ольги Васильевны: «Летом 1955 года приехали в Буг-

ры все дети и внуки. 13 июля они уехали, отпраздновав Петров день. Петр Петрович полеживал под большой липой возле мастерской. 14-го он попросил набрать с гряд клубники, ему принесли ее на белой тарелке, с листьями. Не спеша, он начал писать на маленьком холсте и через три-четыре часа закончил. И мы с ним в шутку написали на оборотной стороне холста «14 июля». На другой день он написал из окна мастерской дом и кусты жасмина, эта вещь помечена на обороте «15 июля». 16 июля был написан прелестный букет роз с аспарагусом, 17-го — засохший именинный букет, 18-го — тот же букет на темном фоне. Так как мы всегда смеялись и все представляли себе в смешном виде, то Петр Петрович сказал, что лет через 10 все эти картины будут висеть по музеям, и люди будут спрашивать: «Неуже-



«Двор с лошадью». 1934 г. Собрание семьи.

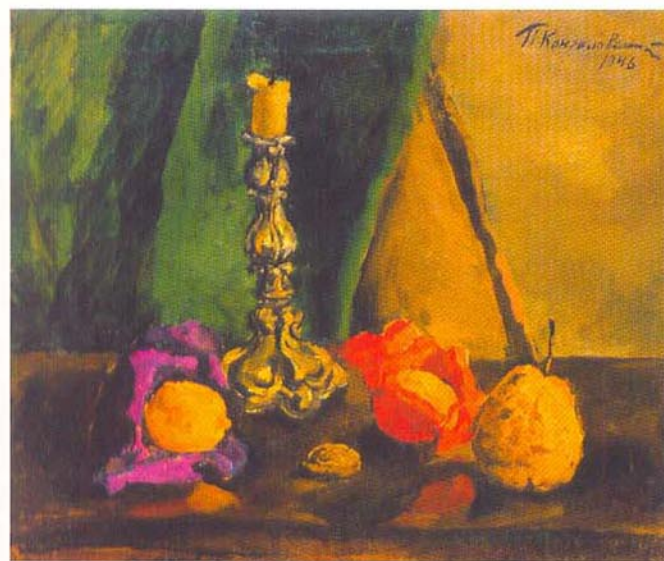


ли Кончаловский писал веши за один сеанс?» — и тогда одни будут говорить: «Потому-то и так хорошо!» А другие будут говорить: «Потому-то и так плохо!»

Да, художник умел работать быстро, хотя иногда она и затягивалась. Собственно, писать по этюду каждый день — это те же упражнения, что музыкант проделывает ежедневно. А еще за этим отрывком кроется представление о патриархально неторопливом быте, осмысление которого превращает быт в бытие. Дом, сад, огород, приветливые помощники в работе по дому и саду, наезжающая родня и знакомые — театральная задняя планка для эпического повествования на тему «осень патриарха». Впрочем, Кончаловский, высокий, внушительный, громоглаший, с молодости воспринимался соратниками, как Глава. Глава выставки «Бубновый валет» (1910 г.), глава художественного объединения того же названия.



«Под деревьями». 1954 г. Собрание Никиты Михалкова.

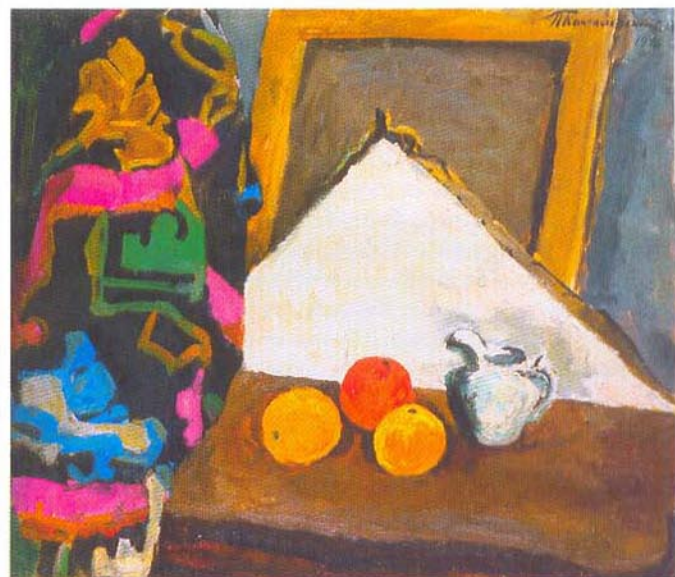


«Натюрморт. Подсвечник и груши». 1946 г. Х., м. 61x73,5. Собрание Никиты Михалкова.

Натюрморты, о которых мы говорили, для художника — и возвышенное «свидание с природой», и необходимая вся жизнь «штудия», и умение через малые формы увидеть огромный мир. Вот почему Петр Петрович оказывается не столько рабом природы, сколько создателем, нарушающим традиции. Так, при сравнении, «разбегаются» в разные стороны два натюрморта, написанные в одном и том же 1946 году. «Натюрморт. Подсвечник и груши» классичен и традиционен: вертикаль в композиции подчеркнута массивностью старого бронзового подсвечника, горизонталь — двумя сторонами полированного стола, глубина цвета зеленой драпировки живописно оттенена лиловой и розовой оберткой лимонов. Глаз может «ощу-

пать» поверхности всех предметов: шершавость кожуры грецкого ореха, «жемчужность» поверхности лимона, гладкость сочной груши. Зритель ощутит холод подсвечника и тяжесть натянутого на подрамник холста на втором плане. Произведение воспринимается вневременным — ни одной приметы сегодняшнего дня в нем нет.

Совсем другое дело — натюрморт «Апельсины, подрамник и ковер» (1946 г. Собрание семьи). Хотя у этих картин много общего в выборе предметов: натянутые на подрамник холсты на втором плане, наличие драпировки, яркие фрукты. Но эта работа пронизана современной ди-



«Апельсины, подрамник и ковер». 1946 г. Х., м. 75x89. Собрание семьи.





«Сирень». 1949 г. Частное собрание.

намикой и ритмикой цвета, композиции. Вертикально ниспадающий ковер с крупными узорами, написанными пронзительно изумрудной зеленью, кобальтом голубым и «химическим» сиренево-розовым цветом на темном фоне, «успокоен» белизной загрунтованного холста, поставленного на угол. Контраст цвета натурального холста — на одном подрамнике с другим — натянута и уже загрунтованная, желтизна самого подрамника с цветом столешницы, яркие, почти плоские фрукты, соседствующие со светлым молочником, да и сама трактовка объема молочника заставляют вспомнить далекую звонкую молодость художника.

Ольга Васильевна простодушно характеризует 1900-е годы: «Тогда в России царил «Мир искусства». Там было все «великолепно», «славное» и «недоступно». Но для Петра Петровича это было безвременьем, и он неуклонно искал чего-то иного. <..> Поэтому-то и создалось общество «Бубновый валет». Создалась группа художников, которые свободно могли выставлять все, что хотели».

В искусствоведческой литературе уже давно по-иному трактуются причины возникновения «Бубнового вале́та», но подчеркнутое Ольгой Васильевной стремление искать новое — неоспоримо. Тогда это было увлечение народной игрушкой, вывеской, балаганом, низовой городской культурой и... творчеством Поля Сезанна, о чем вспоминает внук художника Андрей Кончаловский: «Дед мой, Петр Петрович Кончаловский, был человек глубоко русский, но без Европы жить не мог. В его доме все дышало Европой, не говорю уж о том, что в живописи он был сезанистом».

Соратникам творческих поисков молодого Кончаловского был близок не только Сезанн, но и Анри Матисс. Именно его, Матисса, любовь к большим цветовым плоскостям, праздничная восточная многоцветность вспоминаются при взгляде на натюрморт «Апельсины, подрамник и ковер».

Кончаловский очень любил писать цветы. Казалось бы, как любой другой живописец после Михаила Врубеля сумеет написать сирень? Ведь в знаменитой «Сирени» Врубеля (1900 г. ГТГ) — и свежесть ночного воздуха, и тонкий аромат, и невысказанная тайна, и душа цветов, воплощенная в женской фигурке, почти затерявшейся в этом лилово-сиреневом море. Возможно ли рядом с этим изысканным произведением эпохи русского модерна, напоенным глубокими

символами, поставить рядом «Сирень» Кончаловского с ее весомыми, тяжелыми гроздьями, сильным ароматом и внушительного объема букетом? Вполне возможно. Удача Кончаловского в работе над «Сиренью» (1949 г. Частное собрание) объясняется успешным решением тех сложных живописно-пластических задач, которые он перед собой ставил: «Цветы — великие учителя художников; для того чтобы постигнуть и разобрать строение розы, надо положить не меньше труда, чем при изучении человеческого лица. В цветах есть все, что существует в природе, только в более утонченных и сложных формах; и в каждой цветке, в особенности в сирени или букете полевых цветов, надо разобраться, как в какой-нибудь лесной чаще, пока выведешь законы из сочетаний, кажущихся случайными. Поработаешь часика два, так ум за разум начинает заходить — вместо цветов являются уже звуки какие-то... Это грандиознейшее упражнение для каждого живописца».

Именно о сложности пластического решения грозди сирени писал такой кропотливый мастер, как Владимир Фаворский: «Нечто родственное грозди винограда мы имеем в сирени. Если дело имеем с крупноцветной персидской сиренью, то тяжесть будет выражена <..> изгибом формы. И цветы, образующие гроздь, будут с одной стороны выпуклые, с другой стороны — как бы грани, оформляющие ветку. Ритмичность граней есть тоже явление, говорящее о содержании формы».

Во все годы своей шестидесятилетней творческой деятельности Кончаловский не оставлял вниманием такой жанр, как портрет и автопортрет. Их сохранилось мно-



жество: «Автопортрет в сером» (1911 г. ГТГ), великолепный «Автопортрет» (1912 г. Частная коллекция) — периода расцвета объединения «Бубновый валет» и увлечения творчеством Сезанна. Гармония серого, зеленоватого и золотисто-коричневого создает красивую цветовую гамму, а вертикаль фигуры подчеркивается фрагментом гитары. Личность художника не могла затеряться в семейных портретах, таких, как «Семейный портрет (Сиенский)» (1912 г. ГТГ), и в монументальном, пронизанном легкой иронией полотне «Миша, сходи за пивом» (1926 г. ГТГ), где оживает декоративная увлеченность «вещностью», смолоду присущая ему. Любил художник придать автопортрету непринужденность («Автопортрет с бритвой». 1926 г. ГТГ) или драматизм («Автопортрет (с большим ухом)». 1926 г.), или нарочитое величие, усложненную психологию («Автопортрет с собакой». 1933 г. ГТГ). Многогранность «человеческого» Я художника запечатлена в «Автопортрете с внучкой» (1943 г. Собрание семьи художника). Здесь Петр Петрович — и мэтр, и значительная личность, и «просто дед» красивой белокурой девочки.

Но по праву лучшим считается «Автопортрет (в желтой рубашке)», созданный в том же 1943 году (ГТГ). 67-летний Кончаловский написал себя именно художником, с кистью в руке. А большие холсты, прислоненные к стене в глубине картины, позволяют зрителю размышлять: то ли они подготовлены для работы, то ли это новое произведение, которое еще никому не показывали. На



«Автопортрет (в желтой рубашке)». 1943 г. ГТГ.

круглом столике красного дерева, «героя» многочисленных произведений художника, — скульптурная модель памятника В.И.Сурикову, выполненная С.Т.Коненковым.

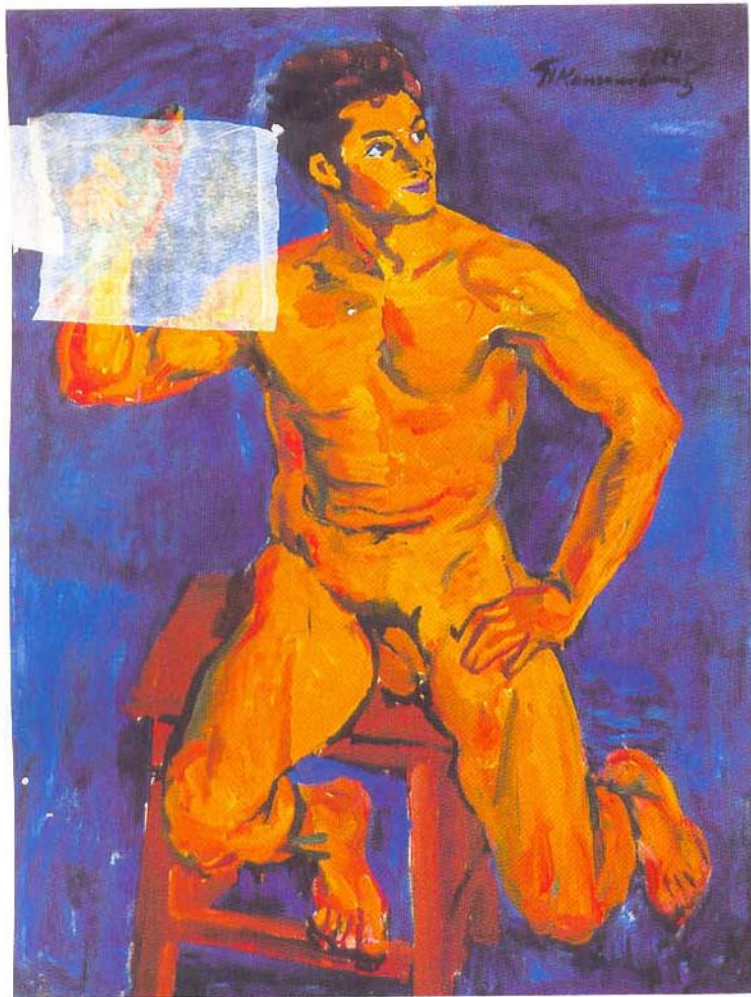
По поводу задач, которые ставит перед собой художник-портретист, Кончаловский писал: «...Я вообще не люблю в портрете давать человека в быту, а всегда стремлюсь найти стиль в изображении человека, открыть в нем общечеловеческое, потому что мне дорого не внешнее сходство, а художественность образа». Нетрудно заметить, что высказывания Петра Петровича и его жены отличаются яркая образность, сочность, богатство и красота языка. Все это неслучайно. Отец художника, Петр Петрович Кончаловский (старший) был известным литератором, первым переводчиком «Робинзона Крузо» на русский язык. В конце XIX века он задумал (и осуществил) грандиозный проект — издать произведения М.Ю.Лермонтова и А.С.Пушкина с иллюстрациями русских художников. Обращался он и к знаменитым мастерам (И.Е.Репину, В.А.Серову, М.А.Врубелю и др.), и к совсем молодым художникам (Е.Е.Лансере). Побудительным мотивом для создания М.А.Врубелем его гениальных листов к «Демону» Лермонтова было именно обращение к нему Кончаловского-старшего.

Ольга Васильевна, дочь художника В.И. Сурикова, казалось бы, унаследовала все родовые качества предков-казаков, которыми так гордился Василий Иванович. Нслучайно ее, трехлетнюю, он написал на переднем плане картины «Утро стрелецкой казни».



«Автопортрет с внучкой». 1943 г. Собрание семьи.





«Золотой век». 1946 г. Собрание семьи.

Жизнеописание Сурикова, изложенное с его слов М.А.Водошным, — образец сочной, образной, яркой русской речи. Ольга Васильевна многое унаследовала от своего отца: сильный характер, природную веселость, выразительную речь. Они были красивой парой — высокий, мощный, широкоплечий Петр Петрович и сияющая полнокровной красотой Ольга Васильевна. Кончаловский писал свою жену неоднократно, видя в ней не только любимого человека, но и модель, интересную ему как живописцу.

В жизни художника и его жены, когда взрослые дети (сын Михаил — художник, и дочь Наталья — писатель и переводчик) стали самостоятельными, присутствовала творческая одержимость, сочетающаяся с размеренной патриархальностью быта. И если картины — это мир Петра Петровича, то красота и полнота повседневной жизни — дело Ольги Васильевны. Всюду и всегда, даже в тяжелые годы Гражданской войны, времени голода и разрухи, она умела наладить быт большой семьи. «Революцию мы восприняли как избавление от чего-то рабского, хотя первые два года были очень трудны и полны лишений. Но мы были молоды и счастливы. Жили мы без отопления, и пришлось из всей квартиры занять одну комнату, в которой стояла чугунная печка; она отаплива-

ла всех нас, и на ней все готовилось», — вспоминала она позднее.

Истинная физическая красота человека, не столько его «духовность», «интеллектуальность», сколько природное естество, часто становилась объектом живописи мастера. И если в молодости он много и темпераментно писал женскую обнаженную модель, то начиная с 1930-х годов в его творчестве встречается выразительная мужская натура. Тогда он писал картину на тему древнегреческого мифа о Геракле-Геркулесе — «Геркулес и Омфала». Да и без мифа многочисленные купальщицы и купальщики часто появлялись на его полотнах. Но такого гимна мужской красоте, как в «Полотере» (1946 г. ГТГ) и в «Золотом веке» (1946 г. Собрание семьи) советская живопись просто не знала. Даже когда в 1954 году появилась «Весна» А.А.Пластова (молодая обнаженная женщина одевает девочку после бани), она воспринималась ханжами от искусства как «идеологическая диверсия». Что уж говорить об обнаженной мужской натуре в работах Кончаловского 1946 года! Неудивительно, что «Золотой век» так и остался в семье художника. Сидящий на вполне «советской» табуретке обнаженный юноша, чье тело отликает чистым золотом, а рыбка в руке переливается зеленым и розовым, — это образ не из послевоенной действительности. Он напоен таким солнечным светом, наполнен такой древней архаичной красотой, что перерастает задачи станковой картины, превращаясь в декоративное панно. В этой работе несомненно присутствует внутренний, возможно неосознанный, протест против шор и нут в искусстве. А, может быть, это гимн долгожданной победе, с которой у мыслящей части общества отождествлялась надежда на духовную свободу. В любом случае — это одно из самых праздничных и нетрадиционных произведений того периода.

Художник любил писать большие холсты. И пусть скромность сюжета не всегда оправдывала подобный размах, — все равно он продолжал использовать холсты значительных размеров. Это и горшки с цветами на подоконнике («Зимнее окно». 1954 г. 76x92. Собрание Никиты Михалкова), и «Дети в мастерской» (1947 г. 101x130. Собрание семьи) или «Не звали» (1947 г. 202x153. Собрание Никиты Михалкова) на метровых и большего размера холстах. Присутствие детей на этих полотнах — бытовой штрих, но сегодняшний зритель наверняка узнает в них подростка Андрея Кончаловского, малыша Никиту Михалкова (сыновей Натальи Кончаловской и Сергея Михалкова), их двоюродную сестру Маргот (дочь сына Михаила). В этих больших холстах с изображенными на них внуками выражен почти ренессансный порыв, неумная творческая сила и радость — все то, что еще в 1920-х годах позволило проницательному искусствоведу Я.А.Тугенхольду утверждать, что в произведениях Кончаловского есть «здоровое и столь редкое для русских художников ощущение счастья».

**Валентина БЯЛИК**

Иллюстрации предоставлены автором.



## Интернет-Магазин

[www.philatelist.ru](http://www.philatelist.ru)  
[www.kwadra.ru](http://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](mailto:kwadra@dol.ru)

## Салон антикварного оружия **КИРАСИР**



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.olderms.ru](http://www.olderms.ru)  
E-mail: [pismo@olderms.ru](mailto:pismo@olderms.ru)

Старинные доспехи  
Сабли, Шпаги  
Шлемы  
Кольчуги  
Щиты

Восточный  
антиквариат  
Конская  
упряжь



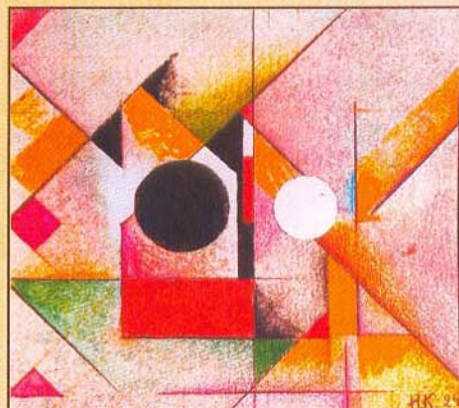
[www.artantique.ru](http://www.artantique.ru)

# Старинное Оружие

Art  
Antique

Москва, Хрустальный пер., 1  
тел. (095) 298-08-83 E-mail: [salon@artantique.ru](mailto:salon@artantique.ru)

## FOR SALE



В. Ключ.  
«Суперматическая  
композиция».  
1924 г.

Удостоверяю:

эта вещь из архива русского  
художника Ивана В. Ключа  
(Ключова).

Хранитель архива внучка  
И. В. Ключа  
Светлана А. Соловьевич.

Подпись: *Солов*  
Дата: 15/11/75

Подробности —  
в редакции  
журнала



# Баухауз: осветительные приборы

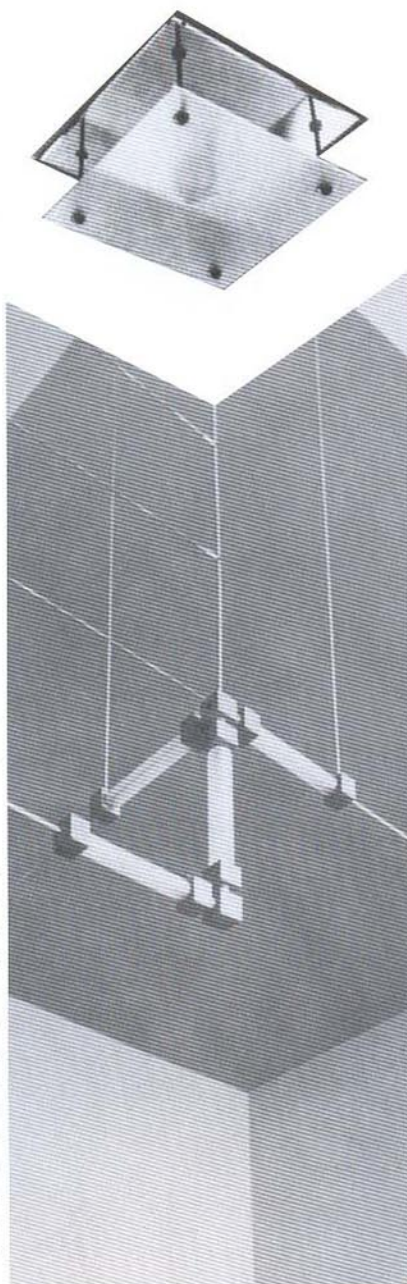
*Наверное, никакие другие изделия за всю историю существования школы и многие годы после ее закрытия не пользовались такой популярностью у потребителей, как светильники.*

«Искусство и техника — новое единство», — эти слова первого директора Баухауза архитектора В.Гропиуса, ставшие девизом школы, на многие десятилетия вперед определили не только художественную концепцию произведений ее мастеров, но и основные принципы дизайна XX столетия. Это «новое единство» в первую очередь выразилось в гармоничном и равноправном сочетании таких основополагающих принципов создания вещи, как форма и функция. Самый яркий пример тому — светильники, созданные этой школой.

Оформлением их занималась мастерская по обработке металла. И хотя учащимся и сотрудникам приходилось осваивать и другие материалы (в первую очередь стекло и пластмассы), в конечном счете именно изготовление светильников из металла стало одним из основных, а возможно, даже и самым главным направлением ее деятельности.

## Веймар (1919—1925)

Интерес к оформлению светильников возник у баухаузовцев не сразу. На первом этапе деятельности школы (до 1923 года), когда художественными руководителями мастерской в тот или иной отрезок времени были Й.Иттен, П.Клее и О.Шлеммер, ни среди изделий, ни среди учебных заданий лампы, да и вообще какие-либо электрические приборы не упоминаются. Пожалуй, единственным исключением можно считать не сохранившиеся светильники, спроектированные архитекторами В.Гропиусом и А.Мейером для частного дома бер-



1. А.Мейер. Светильник из столовой комнаты образцового выставочного дома «Am Horn».

1923 г. Уникальный экземпляр.

Никелированная латунь, опаловое и зеркальное стекло. Баухауз-архив, Берлин.

Появившиеся в начале 1920-х гг. в Баухаузе плоские невысокие светильники, не занимавшие много места и прекрасно вписывавшиеся в интерьеры небольших комнат с низкими потолками, по сей день пользуются заслуженным успехом у покупателей.

линского предпринимателя А.Зоммерфельда (ок. 1921—1922 г.; Лихтерсфельд, Берлин), о которых остались сведения в архивных документах школы. Предположительно эти предназначенные для крепления на потолке светильники, разработанные в соответствии с основной баухаузовской идеей формирования объема вещи — варьирования и сочетания простейших геометрических (стереометрических) форм, представляли собой трехмерные конструкции, смонтированные из разнообразных стеклянных панелей и металлических профилей.

Расцвет «лампового дизайна» в Баухаузе пришелся на следующий этап работы школы (1923 — 1928), когда руководить формальным курсом (в котором студенты работали с формой предмета) мастерской по обработке металла стал

2. В.Гропиус. Светильник из кабинета директора школы в Веймаре. 1923—1924 гг.

Уникальный экземпляр. Алюминий, опаловое стекло. Баухауз-архив, Берлин.

Металлические тросы, связывающие софиты с потолком и стеной и членящие помещение на пространственные секторы, играют не менее важную роль в восприятии интерьера кабинета, нежели сама «пластическая конструкция» светильника.



венгерский мастер Л.Моголи-Наги. Молодой прогрессивный художник-конструктивист был по-детски увлечен инженерными достижениями эпохи. В начале XX века он смог не только уловить тенденцию все возрастающей потребности в электроприборах, но и заразить своим восторженным увлечением техникой каждого сотрудника и учащегося мастерской.

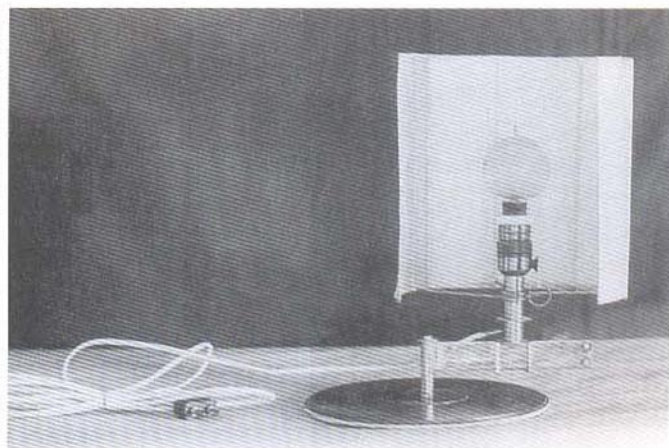
Дополнительным импульсом для работ над светильниками в Баухаузе стала подготовка к отчетной выставке школы, намеченной на август 1923 года. Основная задача мастерских на тот момент была такая: оборудовать образцовый выставочный дом «Am Nott» — главный экспонат выставки. Здесь максимально разносторонне демонстрировались новые тенденции в строительстве малогабаритного жилья и оформлении современного быта в рамках одного комплексного проекта. В результате оснащения осветительными приборами именно этого сооружения были сформированы основные типы баухаузовских светильников, многочисленные вариации которых завоевали в дальнейшем столь широкое признание.

Некоторые из них, предназначенные для столовой, кухни, детской и ванной разработал уже обрацвавшийся к этой теме раньше архитектор А.Мейер. В основу этих проектов легли идеи, использованные им в обустройстве дома А.Зоммерфельда. Светильники представляют собой две расположенные параллельно потолку, на некотором расстоянии друг от друга, стеклянные пластины, скрепленные по углам металлическими трубками (илл. 1). Между пластинами — лампа накаливания, яркость которой усилена благодаря зеркальному блеску внутренней поверхности верхней панели, в то время как матовое стекло нижней панели превосходно рассеивает по комнате льющийся сверху свет.

В гостиной выставочного дома публике впервые был представлен совершенно новый тип осветительных приборов: стереометрическая конструкция из стеклянных трубок-софитов — прообраз формы современных неоновых ламп дневного света. Надо сказать, что традиционные лампы накаливания заменили неоновыми значительно позже. Однако идея светильников, состоящих из светящихся стеклянных труб, не скрытых декоративным корпусом, впервые была сформулирована именно в Баухаузе, вероятнее всего, при непосредственном участии главы мастерской Л.Моголи-Наги. К сожалению, оригинальный светильник веймарского образцового дома не сохранился, но составить себе представление о нем можно по фотографии подобного изделия — светильника из кабинета директора в Веймарском здании школы, сделанного годом позже по проекту В.Гропиуса и А.Мейера (илл. 2).

Настольные и настенные светильники были выполнены сотрудником мастерской К. Я. Юккером, незадолго до этого получившим диплом ювелира в Цюрихской школе художественных ремесел. Он придумал и сделал бра на раздвигающихся кронштейнах — это был, так сказать, почетный «предок» современных рабочих ламп, лампу с вращающимся экраном для рояля (илл. 3), а главное — несколько настольных светильников, модернизированный вариант которых стал впоследствии символом всего баухаузовского дизайна.

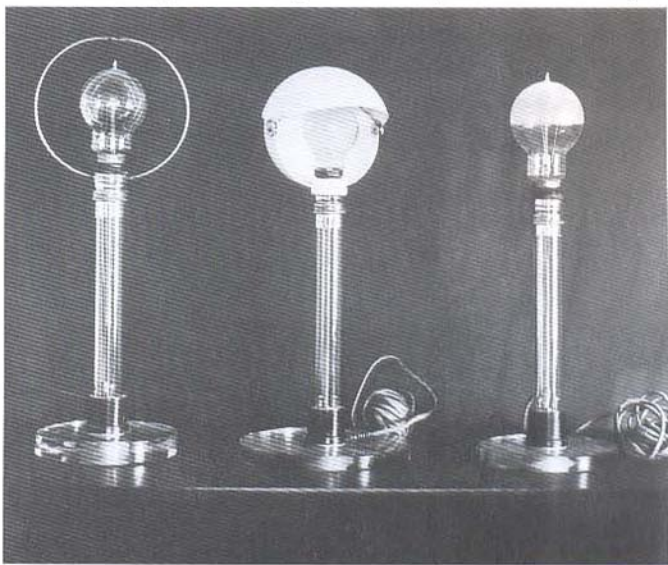
К отчетной выставке 1923 года К.Я.Юккер выполнил



3. К.Я.Юккер. Лампа для рояля. 1923 г. Уникальный экземпляр. Никелированная латунь, железо, бумага. Баухауз-архив, Берлин. Небольшая лампа типа настольной была специально разработана для рояля гостиной образцового выставочного дома «Am Nott». Главное ее достоинство — впервые использованный здесь вращающийся экран, защищающий глаза от яркого света.

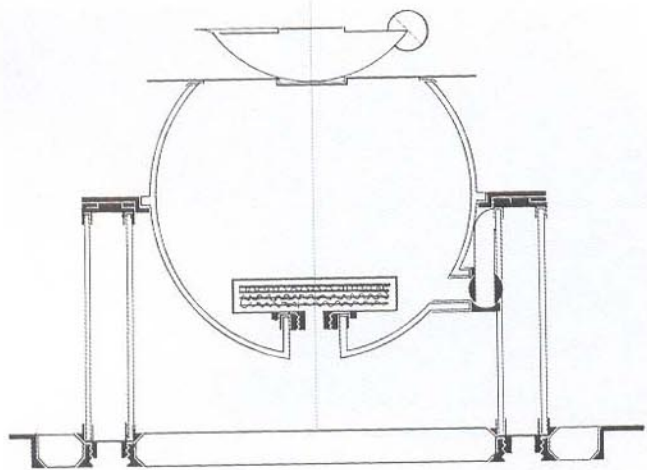
несколько вариантов настольной лампы, в основе которых были схожие принцип конструкции и форма: светильник состоял из круглого монолитного стеклянного основания, полый стеклянной трубки — ножки и лампочки, иногда прикрытой вращающимся металлическим или бумажным плафоном-рефлектором в форме половины шара или нескольких сегментов. Плафону с зеркальным покрытием внутренней поверхности отводилась роль отражателя, а в случае его отсутствия зеркальное покрытие получала верхняя часть поверхности самой лампы накаливания (илл. 4).

Все варианты настольных ламп К.Я.Юккера, хотя и предназначенных для оснащения образцового дома, выглядят все же как типичные ученические упражнения по решению задачи на соотношение формы и функции предмета. Наиболее удачным вариантом ее решения стоит при-



4. К.Я.Юккер. Три варианта настольных ламп. 1923 г. Уникальные экземпляры. Никелированная латунь, стекло, бумага. Баухауз-архив, Берлин.





ELEKTR. TEEMASCHINE  
aus Glas u. Metall  
Modell 1923. pat. Poff

5. Д.Пап. Эскиз электрического самовара.  
1922—1923 гг. Баухауз-архив, Берлин.

знать идею использования стекла для ножки светильника: прозрачный материал позволяет продемонстрировать, как заключенный внутри электрический кабель связывает лампу с электросетью. Однако авторство этой остроумной и на тот момент весьма актуальной идеи по сей день остается спорным. Согласно воспоминаниям сотрудника мастерской венгерского художника Д.Папа, именно он впервые сформулировал эту идею в проекте стеклянного электросамовара (илл. 5). Позднее Д. Пап претендовал и на то, что шарообразная форма его самовара повлияла на форму рефлектора лампы. Из архивных документов мастерской известно, что над оформлением корпуса настольной лампы К.Я.Юккер работал уже с весны 1923 года, а проект Д.Папа появился в то же время или даже несколько позже. Его идея так и осталась нереализованной — в сентябре 1923 года Д.Пап покинул школу, а перед этим несколько месяцев вообще отсутствовал в Веймаре из-за болезни матери. Поэтому точно установить время появления идеи до сих пор не удалось. Наиболее вероятным представляется такой вариант: Д.Пап действительно придумал, как использовать стеклянную трубку в качестве корпуса для электрического кабеля, а К.Я.Юккер первым применил ее в светильниках.

Дальнейшее усовершенствование проекта — заслуга молодого художника В.Вагенфельда, появившегося в Баухаузе в октябре 1923 года, спустя месяц после того, как школу покинули Д.Пап и К.Я.Юккер. Вагенфельд стал ювелиром, окончив Бременскую школу художественных ремесел, а художественное образование получил в Академии рисунка в Ханау. Сохранив конструкцию своего предшественника, В.Вагенфельд сменил стеклянный каркас — ножку и подставку — на металлический. Ножку теперь изготавливали из полый никелированной трубки, наподобие



6. К.Я.Юккер, В.Вагенфельд. Настольная лампа

(вариант с металлическим основанием). 1924 г. Экземпляр серийного производства мастерской, 1924 г. Никелированная латунь, основание — никелированное железо, опаловое стекло. Высота — 35,5 см, плафона — 17,5 см, основания — 17,8 см. Частное собрание, Берлин.  
6 а. Настольная лампа К.Я.Юккера, В.Вагенфельда из спальни выставочного образцового дома Ф.Крамера, представленного на архитектурной выставке «Neues Frankfurt» в 1928 г.



тех, что мастерская делала для мебели, а подставку — в виде плоской металлической пластины круглой формы на трех маленьких париках. Металлический рефлектор заменили стеклянным плафоном с металлической оправой по нижнему краю (илл. 6). При разработке проекта автор столкнулся с рядом трудностей чисто инженерного характера. Так например, в процессе экспериментирования лампы накаливания неоднократно взрывались от перегрева из-за чрезмерной близости к плафону. Однако в конце концов В.Вагенфельду удалось найти равновесие между техническими характеристиками и формой изделия. Плафон матового стекла в виде небольшого усеченного шара, пропорции которого удачно соотносились с высотой лампы и диаметром подставки, прекрасно способствовал рассеиванию света и уже не препятствовал охлаждению лампочки. Так, в 1924 году родилась знаменитая «Баухауз-лампа», ознаменовавшая триумфальное начало творческой карьеры ее автора, известного сегодня мастера индустриального дизайна XX века.

Несколько месяцев спустя В.Вагенфельд разработал другой вариант лампы. Своему усовершенствованному проекту он вернул, хотя слегка и видоизмененную, стеклянную основу К.Я.Юккера (внутри стеклянной трубки В.Вагенфельд поместил металлическую, скрывающую от глаз корявый и неэстетичный кабель — илл. 7). В течение



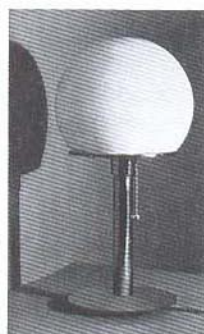


7. К.Я.Юккер, В.Вагенфельд. Настольная лампа (вариант со стеклянным основанием). 1923—1924 гг. Экземпляр серийного производства мастерской, 1927 г. Никелированная латунь, опаловое и прозрачное стекло. Высота — 38 см, плафона — 18 см, основания — 15,8 см. Баухауз-архив, Берлин.

всего 1924 года оба варианта настольной лампы производили вручную, малотиражными сериями, в мастерской школы (зачастую с использованием фабричных деталей, заказанных специально) и реализовывали на многочисленных ярмарках в разных землях Германии. Они очень быстро завоевали популярность, несмотря на довольно высокую цену. Известно, что только за лето 1924 года в мастерской было произведено около 140 ламп.

Высокую оценку лампа В.Вагенфельда

ARCHITEKTURBEDARF GMBH



DRESDEN-A.1  
WALFURDISSTRASSE 16  
TELEFON: 19056  
TELEGRAMME: TYPAR

W1

TISCHLEUCHE

Leuchtmittel: Maximalleistung  
Dauerleistung

RM: 9,20

Gesamthöhe:	38 cm
Fuß: Metall, nickelplattiert	15 cm
Schirm:	18 cm
Schirm: Material	12,50 cm
Schirmhöhe:	18 cm
Ausf. in verschiedenen Metallfarben, einseitig, einseitig	

Materielle Größenangaben verwenden. Größenangaben im Bild

8. Рекламный плакат настольной лампы К.Я.Юккера, В.Вагенфельда в исполнении дрезденской фирмы «Architekturbedarf GmbH». Фонд В.Вагенфельда, Бремен.



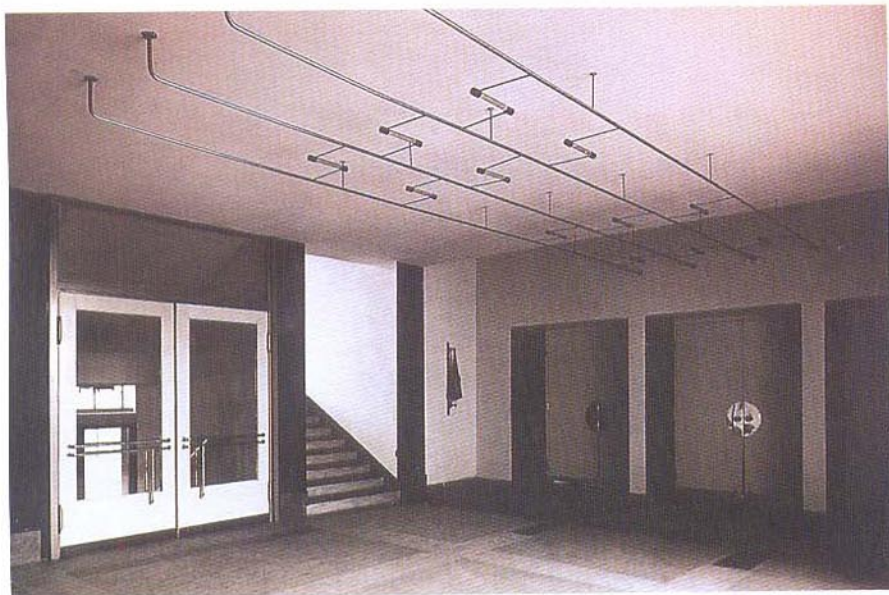
9. К.Я.Юккер. «Jucker-Lamp» (слева), в сопоставлении со старой версией лампы К.Я.Юккера, В.Вагенфельда. 1970-е гг. Экземпляр многотиражной серии итальянской фирмы «Itago». Хромированная сталь, прозрачное и опаловое стекло. Высота — 42 см, плафона — 20,5 см, основания — 19 см. Баухауз-архив, Берлин.

заслужила также как у тогдашних руководителей школы, так и у современных архитекторов. Директор Баухауза В.Гропиус, получив светильник в подарок на день рождения в мае 1924 года, установил его в своем кабинете в школе, а после переезда в Дессау — дома на ночном столике. Живший по соседству с ним Л.Моголи-Наги украсил лампой гостиную. Настольная лампа В. Вагенфельда неоднократно встречается в заказных проектах оборудования интерьеров частных домов многих крупных архитекторов того времени, даже не сотрудничавших напрямую с Баухаузом, — Б.Тауга, А.Лооса, Ф.Крамера (илл. 6 а).

В дальнейшем история настольной лампы В. Вагенфельда получила длительное продолжение и при серийном промышленном производстве. Еще в годы существования школы Баухауз заключил контракт с берлинской фирмой «Schwintzer & Graff» (с 1928 по 1930 год). Некоторое время после 1930 года лампу с несколько измененными пропорциями плафона в виде усеченного шара (уровень среза шара несколько понизился, значительно повлияв на характер общей композиции светильника) производила дрезденская фирма Г.Кёнига «Architekturbedarf GmbH» — возможно, в сотрудничестве с В.Вагенфельдом, но без соответствующей договоренности с Баухаузом и лицензии (илл. 8).

Послевоенная история лампы началась только в 1971 году, когда итальянская фирма «Itago», заключив контракт с К.Я.Юккером, начала производить ее под названием «Jucker-Lamp», несколько отличавшуюся от прообраза своими неуклюжими пропорциями (илл. 9). Еще несколько лет на рынке появлялось большое количество вариаций той же лампы итальянских и испанских фирм, до тех пор, пока бременская фирма «Tessolumen» в сотрудничестве с





10. М.Краевский. Система софитовых светильников из вестибюля Баухауза в Дессау. 1926 г. Никелированная латунь, алюминий, опаловое стекло. Баухауз-архив, Берлин.



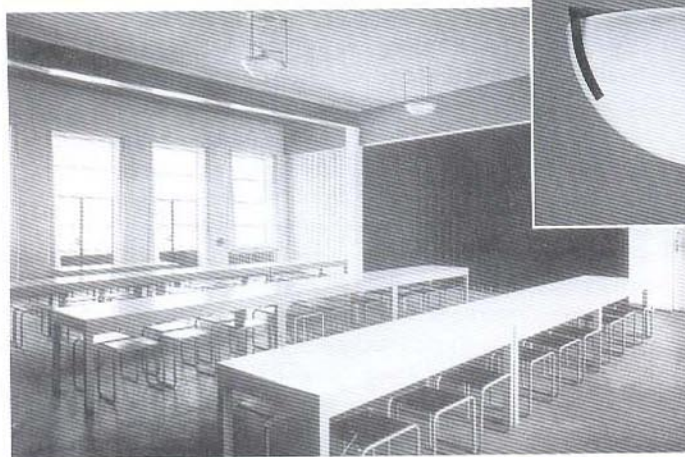
11. М.Краевский. Система софитовых светильников в интерьере лестничной клетки Баухауза в Дессау. 1926 г. Никелированная латунь, алюминий, опаловое стекло. Баухауз-архив, Берлин.

В.Вагенфельдом не разработала и не запатентовала еще одну, самую близкую по рисунку к оригиналу, реплику знаменитой баухаузовской лампы, ставшей сегодня практически главным символом школы.

### Дессау (1925—1932)

После переезда сюда школы в 1925 году основное внимание ее сотрудников и учеников было сосредоточено на оформлении интерьеров здания, построенного по проекту В.Гропиуса на выделенные городским муниципалитетом

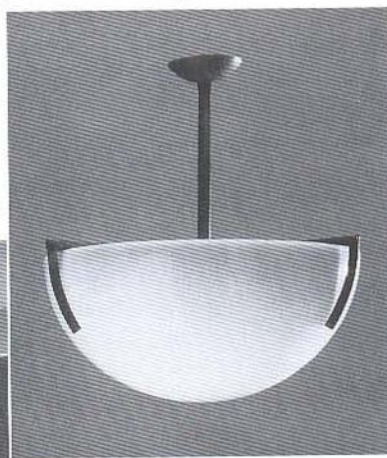
12. М.Краевский. Потолочный светильник. 1925 г. Экземпляр малотиражной серии, выполненной в мастерской. Никелированная латунь, первоначально — опаловое стекло, сейчас заменено пластиком. Высота — 52,5 см. Национальный музей современного искусства Центра Ж.Помпиду, Париж. Светильник из профессорского домика В.Кандинского в Дессау, где он висел в столовой.



13. М.Краевский. Светильники из столовой Баухауза в Дессау. 1926 г. Никелированная латунь, опаловое стекло. Частное собрание, Берлин.

деньги, а также домиков для преподавателей, возведенных поблизости. Естественно, мастерская по обработке металла занялась разработкой светильников. С проектированием и изготовлением всех необходимых осветительных приборов справились, на удивление, в сжатые сроки: большинство было готово уже к переезду в новые здания в октябре 1926 года, а к официальному открытию в декабре все окончательно смонтировали.

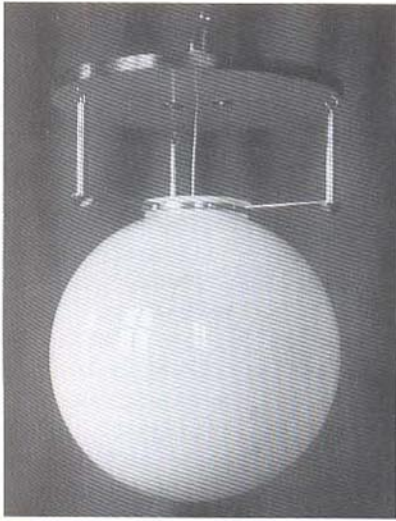
Для освещения общественных помещений подмастерье школы поляк М.Краевский разработал осветительные системы, смонтированные с использованием созданных еще в Веймаре софитовых геометрических конструкций. Подобное решение как нельзя лучше соответствовало необходимым условиям освещения не очень большого помещения с невысокими потолками. В вестибюле и актовом зале школы они крепились непосредственно к потолку, хорошо освещали помещение и в то же время не бросались в глаза и не мешали целостному восприятию пространства (илл. 10). Весьма удачно было использование матового стекла в трубке-софите — яркий свет не ослеплял человека, находящегося в



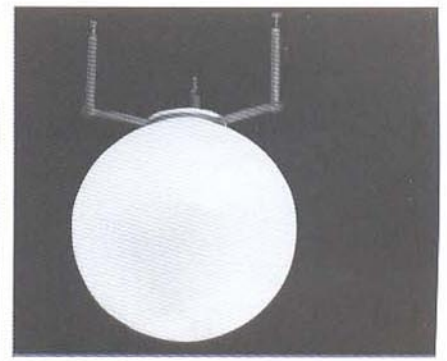
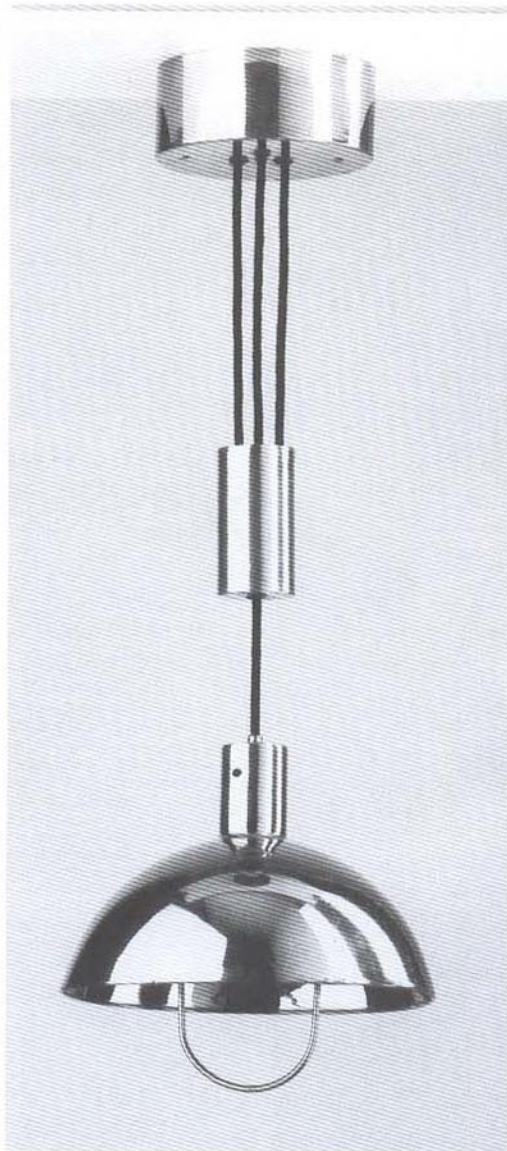
помещении. Остроумным и удивительно простым было решение проблемы освещения лестничной клетки школы, где вертикально расположенные софиты крепились на металлический каркас, проходивший между лестничными маршами через все этажи по вертикали (илл. 11).

Для освещения более камерных помещений — столовой и жилых комнат М.Краевский разработал не связанные между собой, как софиты, отдельные светильники. Полусферические плафоны опалового стекла крепились к потолку с помощью металлического каркаса, состоявшего из одной или трех вертикально расположенных трубок и





**14. М.Брандт. Потолочный светильник.** 1926 г. Экземпляр малотиражной серии, выполненной в мастерской школы. (В 1927 г. эту модель изготавливала штутгартская фирма «Paul Stolz AG», а 1928—1929 гг. — берлинское предприятие «Schwintzer & Graff»). Алюминий, никелированная латунь, опаловое стекло. Высота — 73 см. Баухауз-архив, Берлин. Светильник из кухни Баухауза в Дессау, другие экземпляры серии висели в коридорах школы.

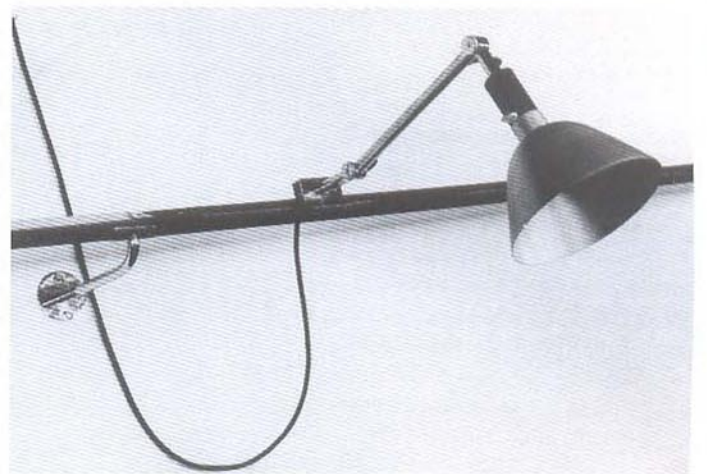


**15. М.Брандт. Потолочный светильник.** 1926 г. Экземпляр малотиражной серии, выполненной в мастерской школы. Никелированная латунь, опаловое стекло. Высота — 40 см. Частное собрание. Светильник из профессорского домика А.Моголи-Нази в Дессау.

**16. М.Брандт, Г.Прицурембель. Потолочный светильник с механизмом регулировки высоты.** 1926 г. Экземпляр малотиражной серии, выполненной в мастерской школы. (В 1927 г. серийным изготовителем модели занималась штутгартская фирма «Paul Stolz AG», 1928—1929 гг. — берлинское предприятие «Schwintzer & Graff», предложившее дополнительный вариант модели с большим диаметром рефлектора). Никелированная латунь, свинец. Высота рефлектора — 29 см. Баухауз-архив, Берлин. По словам М.Брандт, этот тип светильника стал производным вариантом светильника с шарообразным плафоном, состоящим из двух частей. Вначале стекло верхней половины было заменено на металл, а в дальнейшем ликвидирована нижняя часть. Светильники этой серии висели в рабочих помещениях здания школы в Дессау. Тот, что с большим рефлектором, — из столовой профессорского домика В.Гротцуса в Дессау.

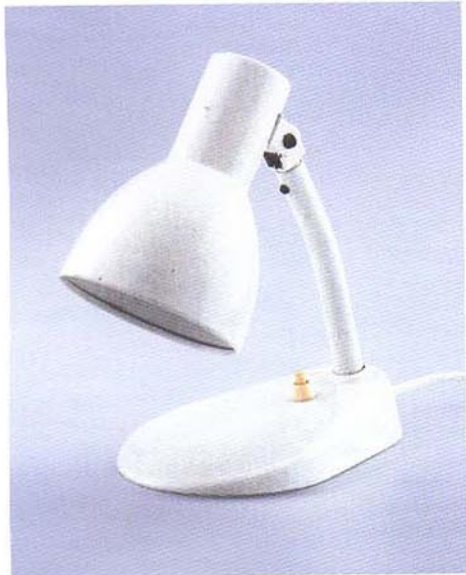
горизонтальных переемычек, соединявших их с проколом лампы накаивания (илл. 12—13).

Целый ряд светильников для школы и жилых домов был разработан одной из самых талантливых учениц мастерской М.Брандт. Многочисленные изделия художницы, появившиеся в эти годы, внешне представляют собой вариации двух основных типов. К первому можно отнести предназначенные для равномерного освещения помещения светильники с дающими мягкий рассеянный свет стеклянными шарообразными плафонами, подвешенными к потолку на металлических трубках или цепях (илл. 14—15). Ко второму — предназначенные для освещения рабочего места потолочные и настенные светильники с колоколообразными металлическими рефлекторами, создающими направленный поток очень яркого света. В качестве каркаса для таких ламп часто использовали подвижный механизм, позволявший по мере необходимости менять не только уровень и расположение источника света в пространстве, но и направление светового луча (илл. 16—17). Своеобразной производной этих светильников стала маленькая ночная лампа с небольшим колоколообразным рефлектором на изогнутой ножке и ее производная — настольная, разработанные М.Брандт вместе с Х.Бредендиком в конце 1928 года. Еще в 1930-х годах они принесли своим авторам поистине всенародное признание и, если присмотреться повнимательнее, их «наследники» в начале



**17. М.Брандт. Настенный светильник с регулируемым механизмом уровня и направления света.** 1926—1927 гг. Изготовитель, материал и размеры неизвестны. Баухауз-архив, Берлин. Светильник был установлен в квартире Э.Пискагора в Берлине.





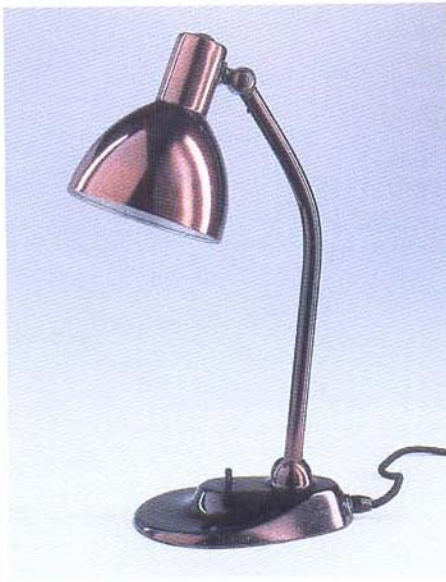
18. М.Брандт, Х.Бредендик. **Ночная лампа.** 1928 г. Экземпляр многотиражной серии фирмы «Körting & Mathiesen AG», Лейпциг. Сталь, цветной лак (слоновая кость). Высота — 25 см. Баухауз-архив, Берлин.

Светильник с вращающимся и поднимающимся рефлектором фирма «Körting & Mathiesen AG» производила еще несколько лет после закрытия школы, вплоть до 1939 г. Это одна из самых популярных моделей предприятия.

XI столетия все еще уютно чувствуют себя на наших письменных столах (илл. 18—19).

Когда в 1928 году вместо уволившегося В.Гропиуса директором школы стал швейцарский архитектор Г.Мейер, разработкой светильников занялся специальный отдел, входивший в состав реорганизованной мастерской по отделке. Беспорным лидером в работе с металлом стала М.Брандт, временно принявшая должность руководителя формального курса вместо ушедшего из Баухауза в 1928 году А.Моголи-Наги. Типология изделий этого периода отличается разнообразием, но в это время мы уже не встречаем никаких новых форм. В эти годы в мастерской школы (да и в частных мастерских сотрудников, покинувших Баухауз) в основном разрабатывались прежние идеи (илл. 20—23).

После 1928 года в школе практически прекратилось ремесленное производство любых изделий. В программе обучения приоритетным теперь был индустриальный, а не ремесленный способ производства. Многие изделия мастерской по обработке металла, появившиеся в первые годы пребывания школы в Дессау, именно теперь стали типовыми об-



19. М.Брандт, Х.Бредендик. **Настольная лампа.** 1928 г. Экземпляр многотиражной серии фирмы «Körting & Mathiesen AG», Лейпциг. Сталь, прозрачный цветной лак (натуральная бронза). Высота — 47 см. Баухауз-архив, Берлин.

В номенклатуре предприятия были модели разного цвета: светло-серого, темно-зеленого, коричневого; а также вариант с рефлектором опалового стекла зеленоватого оттенка.



20. Г.С.Борманн. **Потолочный светильник.** 1931—1932 г. Экземпляр многотиражной серии фирмы «Körting & Mathiesen AG», Лейпциг. Никелированная латунь, алюминий, опаловое стекло. Высота — 56 см. рефлектора — 47,7 см. Баухауз-архив, Берлин. Светильник, разработанный мастерской по заказу «Körting & Mathiesen AG» к весенней выставке в Лейпциге, пользовался большим спросом и производился вплоть до 1941 г.  
20 а. **Рекламный плакат потолочного светильника «Körting & Mathiesen AG»,** разработанного Г.С.Борманном в мастерской Баухауза. Частное собрание.

разцами для серийного промышленного производства. И осветительные приборы, без сомнения, занимали среди них первое место. Светильники, разработанные в Баухаузе начиная с 1927 года, изготавливали сразу несколько крупных предприятий Германии, в том числе — берлинские фирмы «Osram» и «Schwintzer & Graff», сотрудничавшие со школой еще со времен Веймара, а также лейпцигская фирма «Körting & Mathiesen AG» («Kandem» ил «K & M»), вскоре ставшая основным промышленным партнером школы в этом деле. Так, на предприятии «Kandem» по проектам мастерской школы сделали светильники для образцового жилого дома В.Гропиуса, показанного на знаменитой выставке «Die Wohnung» в Штутгарте летом 1927 года. Именно благодаря сотрудничеству с промышленностью баухаузские светильники стали дешевле, а следовательно, более доступными и распространенными в немецком демократическом жилье 1920—1930-х годов.

Народное признание и необыкновенная популярность этих изделий подтверждаются бурными дискуссиями по поводу дизайна баухаузских ламп, развернувшимся в основном на страницах наиболее

**KANDEM**  
TELLER-LEUCHTE

MODERNE GESCHNACKVOLLE INNENRAUM-LEUCHTE.

MIT MATTOGLÄNZENDE ALUMINIUM-REFLEKTOR IN SEINER EIGENARTIGEN TELLERFORM BIST DIESE NEUEN KANDEM-LEUCHTE FÜR QUADRATESTÖCHES AUSSEHEN DER REFLEKTOR WIRD VON EINER KONVEXEN SCHMELZLINSE OFFENEN TRÜBGLASLOCKE BETRAGEN, DIE DEN HAUPTTEIL DES LICHTSTROMES NACH UNTER UND NACH DER SEITE WIRKEN LÄSST. EIN HEILIGER TEIL STRAHLT DURCH DIE REFLEKTORÖFFNUNG NACH OBEN UND HELFT DIE RAUMDECKE AUF.

LEUCHTE NR.	WATT	AUSFÜHRUNG	PREIS RM
B37 K&M	60-300	Nickel- / Messingteile nicht verchromt, halbkugelförmig aus Aluminium, matt glänzend (chrom-matt) edel	31,-
B39 P&D			33,-

**KÖRTING & MATHIESEN A.G.**  
Leipzig-Leutzsch

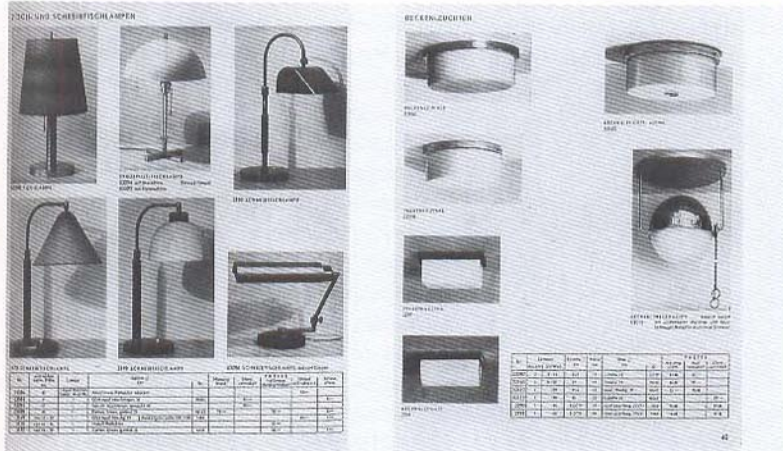
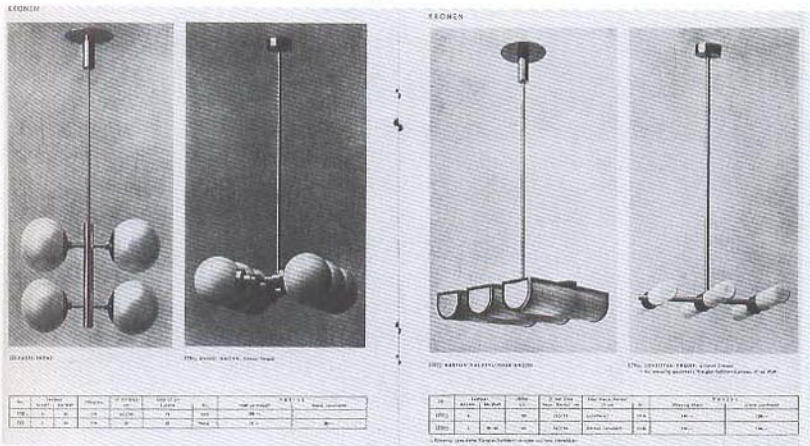
4. ANZEIGE



прогрессивных архитектурно-художественных журналов и альманахов. Свои авторитетные «за» и «против» высказывали З. Гидеон, Н. Габо, Н. Певзнер, А. Боде и еще многие другие критики и мастера, кого сегодня называют основоположниками модернизма. Согласно архиву школы, вплоть до 1960-х годов едва ли можно было найти хотя бы один жилой интерьер, где не было бы баухаузской лампы. Так, только лейпцигская фирма «Kandem» в период с 1928 по 1932 год произвела около 50 000 изделий (в 25 вариантах) по эскизам Баухауза. А в дизайне современных светильников, особенно рабочих осветительных при-



21. М.Брандт, Х.Бредендик, Г.Гаутель. Потолочные светильники. 1929—1930 гг. Экземпляры многотиражных серий фирмы «Körting & Mathiesen AG», Лейпциг. Никелированная латунь, опаловое стекло. Высота — от 15 до 23 см. Баухауз-архив, Берлин.

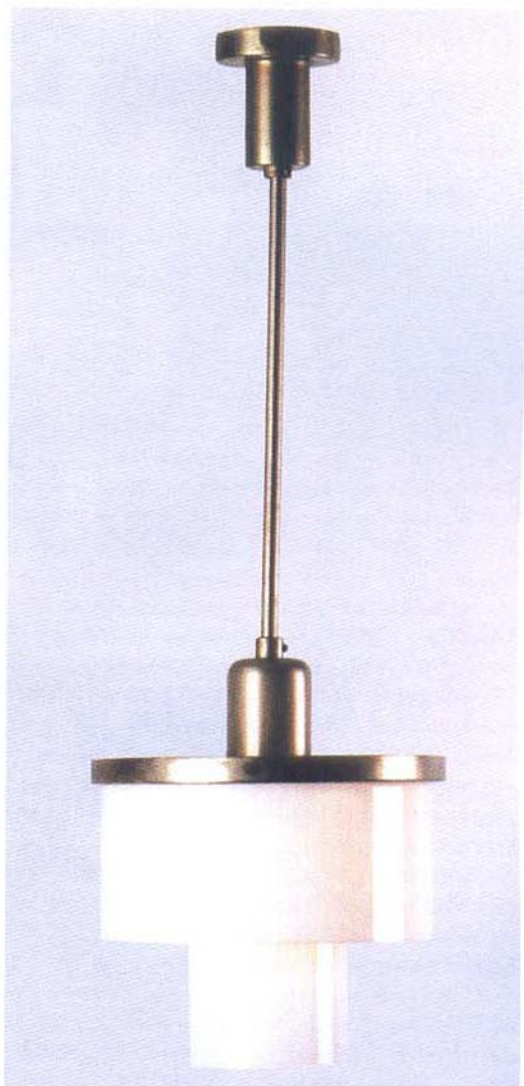


22. «Das Neue Frankfurt». Рекламный проспект светильников предприятия «Buente & Remmler», Франкфурт-на-Майне. 1931 г. Баухауз-архив, Берлин.

боров, светильников, предназначенных для ванных и кухонь, а также для общественных зданий, при внимательном рассмотрении можно угадать знаменитые баухаузские образцы. Кстати сказать, в последние годы в моду все больше и больше входят современные реплики этих, уже почти столетних, изделий, по сей день прекрасно вписывающихся в интерьеры кабинетов и гостиных.

**Анастасия КОРОЛЕВА**

Иллюстрации предоставлены автором.



23. Н.Слутски. Потолочный светильник. 1927 г. Экземпляр малотиражной серии, разработанной автором после ухода из Баухауза, во время пребывания в Берлине. Никелированная латунь, опаловое стекло, красное дерево. Баухауз-архив, Берлин.



# Часы из Кабинета Его Императорского Величества

*В последнее время заметно возрос интерес к призовым часам Российской императорской армии. Этому во многом способствовал выход в свет книги Анатолия Вилкова «Призовые часы в Российской императорской армии». К сожалению, это чуть ли не единственный труд по этой тематике и другой литературы и исследований по вопросам атрибуции наградных часов пока нет. А между тем на антикварном рынке все заметнее ценовой разброс на наградные часы, что способствует увеличению количества подделок и сборных часов. Именно в этом сложном вопросе мы и попробуем разобраться. Рассмотрим небольшую группу самых дорогих наградных часов.*

**О**дна из самых занимательных групп наградных часов — это «прародители» призовых часов, подарки из Кабинета Его Императорского Величества. Первое появление часов, «Высочайше пожалованных» императорской особой, можно отнести к периоду царствования Николая I. В то время награждения носили хотя и единичный, но уже регулярный характер. Часы были карманными, золотыми, богато декорированными, с ювелирно украшенной гравировкой и эмалью крышечкой, на которой всегда была эмалевый портрет императора. На часах в специально отведенном для этого картуше делала дарственную надпись, а вот о том, кому они были пожалованы, надписи могло и не быть. Практически все часы жаловали представителям знати и военачальникам, массовые награждения нижних чинов ими не производили.

Часы, изготовленные при императоре Николае I, — чрезвычайно редкие и дорогие, ценовой политики на

подобные часы нет. Они могут стать украшением не только любой частной, но и музейной коллекции. Подделки таких часов на рынке практически не встречаются, поскольку у них довольно сложная дорогая ювелирная отделка, а покупатель, готовый выложить за них «кругленькую» сумму, крайне осторожен.

Итак, часы — подарки из Кабинета Его Императорского Величества — это те, на которых есть изображение государственного герба или портрета августейшей особы. В период царствования императора Александра II награждать часами стали чаще, наряду с золотыми появились серебряные позолоченные или просто серебряные часы. На них могли быть изображены портрет императора или государственный герб, нередко на лицевой стороне крышки был портрет, на тыльной — герб. Изображения выполнялись в технике гравировки, часто — черной эмалью. Период царст-



*Часы — подарок из Кабинета Е.И.В. времен царствования Александра II. Характерный для того периода герб — орел с высоко поднятыми крыльями. Золото. На фрагменте хорошо видно качество гравировки герба и проработка всех деталей.*



ования Александра II можно охарактеризовать как время, в которое «Высочайший подарок» стал восприниматься как отдельный вид наград и «пожалований» от Кабинета Е.И.В. Ими стали награждать и обычных офицеров, и нижние чины.

Часы, изготовленные при этом императоре, тоже довольно редкие, но встречаются на рынке. Цена на них колеблется от \$4000 — за редкие золотые или серебряные позолоченные с эмалевыми портретами (при хорошем состоянии) до \$1000 — 1500 — за серебряные с гравированными изображениями. Подделки таких часов тоже попадают на антикварном рынке, хотя и редко.

Решившись на покупку такой ценной вещи, надо обязательно помнить о том, что на всех крышках серебряных часов должен стоять один и тот же номер, а проб должно быть две — европейская и российская (золотниковая). Имеет значение и то, кто производитель часов: золотые мог сделать «чистый европеец», а серебряные — как правило, «Нг. Moser & С-е» или «ДН Tissot», хотя встречаются — крайне редко — такие часы и от других поставщиков. Как изготовителей подделок, так и покупателей иногда подводит незнание того, что на поле крышек, не занятом гравировкой или портретом, не должно быть следов заводской сетчатой накатки с центровкой, а если таковые есть, то накатка не должна продолжаться на декоративных элементах. Не надо забывать, что эти часы централизованно заказывал у поставщика или производителя Кабинет Его Императорского Величества, поэтому всякого рода «кустарщины» и неточностей в изображениях просто не могло быть. Кроме того, изображение государственного герба должно было соответствовать «начертанию» герба, характерного для того периода, — где был двуглавый орел с высоко поднятыми крыльями и несколько удлиненными шеями. Если же на поле орла есть изображения гербов губерний, то при всей их схематичности они должны быть четко проработаны и «читаемыми».

При императоре Александре III награждение часами нижних чинов уже приобрело действительно массовый характер. Другими золотыми часами награждались крайне редко, они отличаются индивидуальным декорированием и практически не встречаются. Подавляющее число часов — это высочайшие подарки нижним чинам армии. Их можно условно поделить на две категории. Первая — часы, на лицевой стороне крышки которых в овальном картуше изображен портрет императора Александра III, а на тыльной стороне, тоже в овальном картуше, — государственный герб. Вторая категория — часы с изображением на тыльной крышке композиции, отражающей род войск, к которому относился награжденный, иногда были даже подковные символы. Все изображения выполняли в технике гравировки, и стилистически они почти не отличаются, вне зависимости от поставщика или производителя. Скорее всего, стиль и тематика изображений строго регламентировались.

К сожалению, архивный материал по этой теме иссле-



*Часы — подарок из Кабинета Е.И.В. времен царствования Александра III. Серебро. «Нг. Moser & С-е».*

*На фрагменте слева хорошо видна подгравировка теней портрета и гильошировка фона.*

*На фрагменте справа хорошо видна четкость и качество гравировки и то, что сетчатая накатка робко закрывается на границе гравировки.*

дован крайне мало, что не позволяет осветить ее более глубоко. Стоит отметить благоприятный факт, что при Александре III часы, пожалованные Кабинетом Его Императорского Величества, стали фиксировать в послужных списках с указанием события и даты награждения. Основными поставщиками часов для высочайших подарков были «Нг. Moser & С-е» и «Бр. Четуньовь». На антикварном рынке цены на часы этого периода колеблются от \$2500 до 500 (если уж крупно повезет). Подделок достаточно много, поэтому, как и в предыдущем случае, советуем внимание прежде всего обращать на номера и клейма на крышках, а также на «мелочи» — портрет императора должен быть изображен на фоне, имеющем тонкую и мелкую гильошировку, а сам портрет должен быть проработан тенями с подтриховкой и проработан в мелких деталях. Изображения портретов могут различаться (видимо, из-за разных партий заказов и поставщиков), но четкость и качество проработки должны быть безукоризненными (тут уже не обойтись без увеличительного стекла). На тыльной крышке изображения должны располагаться на сетчатом «заводском» фоне, причем сетка не





Часы — подарок из Кабинета Е.И.В. времен царствования Александра III. Серебро. Торговый дом «П.Буре».

На фрагменте хорошо видна синяя эмаль ленточек и черная эмаль на гербе и то, что ступчатая наклейка ровно заканчивается на границе гравировки.

должна «заползать» на изображения. На крышках с внешней стороны не должно быть точек от центровок, ибо их наличие — это подтверждение того, что изображение наносилось на обычные карманные часы, с которых стерли настоящее изображение.

При последнем российском императоре Николае II часы — подарок Кабинета Его Императорского Величества приобрели наиболее определенный, регламентированный внешний вид. Часы с изображением портрета императора практически не встречаются, известны лишь единичные экземпляры, относящиеся к первым годам царствования. Общий вид их не отличался от тех, что выпущены в период царствования Александра III, — тот же овальный картус с портретом императора на лицевой крышке и аналогичное изображение на тыльной. В основном часы, а их было несколько вариантов, изготавливал торговый дом «Павел Буре». На единичных экземплярах золотых часов вензель императора под короной был из бриллиантов. Часы, упакованные в большую прямоугольную коробку из красного дерева, предназначались для подарков военачальникам, придворным и для дипломатических подарков. Эти часы практически не встречаются на антикварном рынке. Они являются не только историческими и мемориальными памятниками истории Российского государства, но и настоящими произведениями искусства. Второй вариант исполнения — тоже золотые карманные часы, лицевая крышка которых украшена эмалевым государственным гербом, сделанным либо прямо на крышке, либо представляющим собою штампованную накладку, крепящуюся на штифт-

тах. Эти часы так же предназначались для придворных или офицеров и крайне редко выдавались нижним чинам «за особые заслуги». Их тоже поставляли в больших прямоугольных коробках из красного дерева. Последний, третий вариант — серебряные карманные часы с таким же эмалевым изображением государственного герба, как и в предыдущих вариантах, он либо крепился на крышку на штифтах, либо был изготовлен вместе с крышкой. Эти часы предназначались для подарков нижним чинам, нередко на внутренней стороне лицевой крышки была наградная надпись. Их поставляли как с цепочками, так и без них, в небольших деревянных футлярах, покрытых черным лаком.

Цена этих часов на антикварном рынке колеблется в пределах \$5000 — 7000 — за золотые (они уже практически не попадают на рынок), \$3000 (в идеальном состоянии и в футляре) — \$1000 (если повезет и состояние будет «на трещку») — за серебряные. Подделок таких часов — очень много, особенно варианта тех, что с накладным гербом. Несколько мелочей, которые позволят «не купиться» на подделку. Если герб выполнен целиком в крышке, то он должен немного выступать над фоном, тогда и все детали орла — «гладкие», должны быть проработаны черной эмалью, а ленточки под императорской короной — синей эмалью. Внутренняя сторона крышки не должна иметь продавленностей от гравировки или штампа. Накладной орел должен быть рельефным, а ленточки под короной — покрыты синей эмалью. Следует обратить внимание и на то, как закреплена накладка — все штифты должны быть аккуратно и одинаково развальцованы. Напомним, что это был государственный заказ, поэтому все делалось на очень высоком уровне. Также можно сверить номер часов с датировкой на наградной надписи (если таковая имеется), номера и годы выпуска часов торгового дома «Павел Буре» приведены в книге А.И. Вилкова. Но все же в случае приобретения часов с накладным гербом есть риск купить подделку, поэтому покупателю надо быть предельно осторожным.

Таков краткий обзор видов часов от Кабинета Его Императорского Величества. К сожалению, «закрытость» темы коллекционирования призовых часов не позволяет говорить об этом более обстоятельно, подробнее рассмотреть их типы и необычные варианты. Но в заключение еще раз хочется напомнить нынешним и будущим коллекционерам мемориальных часов Российской императорской армии о том, что востребованность и популярность «темь» обязательно способствует увеличению подделок и фальсификаций, а потому будьте в каждом конкретном случае очень осмотрительны.

Иван ПАВЛОВ

Иллюстрации предоставлены автором.



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

предметы археологии, похищенные из Калачеевского краеведческого музея  
(Воронежская обл.) и включенные в электронную базу пропавших  
культурных ценностей:



### 1. Скифский меч-акинак (VI—V вв. до н.э.).

Общая длина 617 мм.  
Навершие меча –  
брусковидное, ромбическое,  
прямоугольного сечения.  
Ширина – 44 мм, высота –  
16 мм. Рукоять – 88 мм,  
сечение – 4x22 мм.  
Четко просматриваются  
фрагменты орнамента в виде  
косой сетки. Перекрестие –  
бабочковидное, ширина –  
58 мм. Длина клинка – 512  
мм, ширина у перекрестия –  
37 мм. Вдоль клинка  
просматриваются две  
прочерченные канавки.  
Клинок покрыт насечками,  
нанесенными  
перпендикулярно оси меча.

### 2. Кольчуга (VIII в. н.э.).

Размер – 40–42. Плетена поперечной арабской  
вязкой. На задней стороне в верхней части разрублена  
по вязке колец вдоль спины (дл. – 100–120 мм).  
Впереди от характерного разреза у горловины вниз  
прорвано еще на 150 мм.  
В нижней левой части правой половины имеется клеймо  
размером 15x10 мм овальной  
неровной формы, с высеченной  
арабской надписью в виде  
иероглифов. Цвет кольчуги –  
черный, обожженный. Диаметр  
кольца вязки – 7–8 мм. Толщина  
проволоки – 1–1,3 мм в сечении.  
Вес кольчуги – около 10 кг.  
Ни на одной части кольчуги нет  
ровного завершения, не хватает  
колец.



### 3. Курильница (XVIII—XVII вв. до н.э.).

Высота – 132 мм. Керамика. Цвет – бежевый.  
Основание прямоугольной формы 52x50 мм  
с закругленными углами высотой 16 мм, 4 ножки  
в форме параллелепипеда с закругленными углами  
и сечением 17 мм по диагонали, к верхней части  
ножек прикреплен сосуд в форме чаши диаметром  
160 мм и высотой 64 мм. На его внешней стороне –  
слабовыраженный вдавленный узор в виде  
упорядоченно расположенных изогнутых книзу  
линий. В верхней части двух ножек имеются  
повреждения  
(трещины, надломы).  
Внутри большого  
сосуда  
к внутренней стенке  
прикреплен сосуд  
подобной формы  
(в виде чаши)  
высотой 58 мм,  
диаметром 70 мм.  
На внешнем сосуде  
имеются две  
продольные трещины.



В случае поступления на экспертизу, оценку,  
реставрацию, реализацию предметов, 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



# Мастера меццо-тинто XVIII столетия в России

*Произведения мастеров меццо-тинто, работавших в России, всегда очень высоко ценились любителями искусства. Их чрезвычайная редкость, а также несравнимые ни с одной другой разновидностью гравюры на металле художественные достоинства черной манеры (другое общеупотребительное название — меццо-тинто) делали эти работы украшением любого графического собрания. Хорошие оттиски коллекционеры разыскивали как в России, так и на европейских аукционах, и готовы были платить за них немалые деньги.*



А.Схонебек (Шхонсбек). Портрет Б.П.Шереметева. 1702—1705 гг.

**Т**ехника меццо-тинто (от лат. — полутон) была изобретена в середине XVII столетия немецким мастером Людвигом фон Зигеном, долгое время жившим и работавшим в Голландии. В отличие от реза и офортной иглы, с помощью которых на доске создавалась система углубленных штрихов и линий, гравировка меццо-тинто производилась путем выглаживания светлых мест на зернистой фактуре доски, дающей при печати сплошной черный тон. Благодаря этому граверам удавалось создавать красочные светотеневые эффекты, получение которых при работе в технике реза и офорта было сопряжено со сложностями. Таким образом, черная манера позволяла наиболее полно передать достоинства живописных произведений, поэтому ее и использовали почти исключительно в репродукционных целях. Такое соответствие живописной тенденции эпохи способствовало быстрому распространению черной манеры. Уже в XVIII веке техника была доведена до высочайшего совершенства, граверы реализовали почти все ее художественные возможности.

Популярностью меццо-тинто пользовалась в Голландии, Германии и особенно в Англии, где она приобрела, по меткому выражению историка западноевропейской гравюры П.Кристеллера, «масштаб национального художества» (неслучайно меццо-тинто называют еще и «английской манерой»).

В русской гравюре XVIII столетия искусство черной манеры, напротив, не получило широкого распространения и развивалось скорее спорадически, нежели последовательно. В России на протяжении этого периода в такой технике работали всего несколько мастеров, причем преимущественно иностранных. Относительная невостребованность





А.Ф.Зубов. Портрет Д.М.Меншиковой. 1726 г.

ванность меццо-тинто объясняется как ее техническими особенностями, так и спецификой заказа. Черная манера не обладала широкими тиражными возможностями, так как доска при печати быстро стиралась. В то же время задачи пропаганды свершений государства, прославления монарха и его наследников, просвещения, которые ставились перед гравюрой в России в XVIII столетии, подразумевали значительный тираж. По этой причине большее распространение приобрели офорт (в первой трети XVIII века), а затем, в середине столетия, классическая резцовая гравюра (нередко в сочетании с офортом и пунктиром), позволявшие печатать свыше тысячи отгисков. Черная манера, качественный тираж которой редко превышал сотню экземпляров, стала популярной лишь во второй половине столетия, с возникновением частного заказа в гравюре.

Тем не менее, без произведений, гравированных меццо-тинто, невозможно составить полное представление о развитии отечественной гравюры в XVIII веке. Первые опыты применения техники в России относятся к концу XVII — началу XVIII века и связаны с именами голландского мастера Адриана Схонебека (Шхонебека, 1661 — 1705) и его русского ученика Алексея Зубова (1682/1683 — 1751). Их гравюры меццо-тинто немногочисленны. Так, Схонебек во время пребывания в Санкт-Петербурге награвировал черной манерой всего один лист — портрет Б.П.Шереметева (между 1702 и 1705 годами, известен в единственном экземпляре). Первая работа меццо-тинто Зубова, еще ученическая «Персонка тушеваниная», датируется 1703 годом, благодаря упоминанию в его прошении



А.Ф.Зубов. Портрет М.А.Меншиковой. 1726 г.

о прибавке жалования. Она, так же, как портрет Б.П.Шереметева работы Схонебека, известна в единственном экземпляре. Униками являются портреты Дарьи Михайловны и Марии Александровны Меншиковых (1726), выполненные Зубовым по неизвестным оригиналам и находящиеся в собрании гравюрного кабинета Берлинского музея. К чрезвычайным редкостям можно отнести портрет Екатерины I с арапчонком, гравированный, согласно подписям на листе, совместно с Иваном Адольским в 1726 году и известный лишь в четырех отпечатках (И.Адольский выступил и в качестве автора композиции), а также портрет Петра II, выполненный по оригиналу И.П.Люддена в 1729 году.

Знаменитый исследователь русской гравюры Д.А.Ровинский приписывал к работам Зубова черной манерой еще три изображения фейерверков 1730-х годов, однако документально подтвердить его авторство не представляется возможным. Незначительное количество произведений, так же, как зачастую ремесленный уровень их исполнения, свидетельствует не столько об уровне мастерства граверов, сколько о нехватке живописных оригиналов в России петровского времени.

Второй этап в развитии техники относится к середине XVIII столетия и связан с немецкой школой гравюры. Из Аугсбурга, крупнейшего европейского центра книгопечатания, в художественный департамент Академии наук был приглашен гравер черной манерой Иоганн Штенгайн (1715 — после 1776). Непосредственное участие в его судьбе сыграли живописец и рисовальщик И.Э.Гриммель, который привез образцы его творчества в Петербург, и ди-





И.Штенглин. Портрет Бориса Годунова. 1742—1745 г.  
Из серии «Портреты русских государей».



И.Штенглин. Портрет царя Михаила Федоровича.  
1742—1745 гг.

ректор художественного департамента Академии наук Я.Штелин, проявивший заинтересованность как в искусстве этого гравера, так и в развитии техники в России. Неслучайно в переписке Штелина со Штенглиным директор художественного департамента просит гравера привезти с собой «исправную модель совершенного станка для печатания черного дела, при том довольноное число... инструментов, особливо тех, которые больше истираются».

Действительно, листы Штенглина, исполненные на родине (например, портреты дякона С.Видемана, бургомистра И.Г.Мореля, пастора М.Ф.Дегмейрера), говорят о его высокой профессиональной подготовке. Значительную роль в освоении Штенглиным ремесла сыграла работа в мастерской И.Г.Боденера, принадлежавшего к известной аугсбургской династии граверов, а также учеба в Императорской Академии художеств.

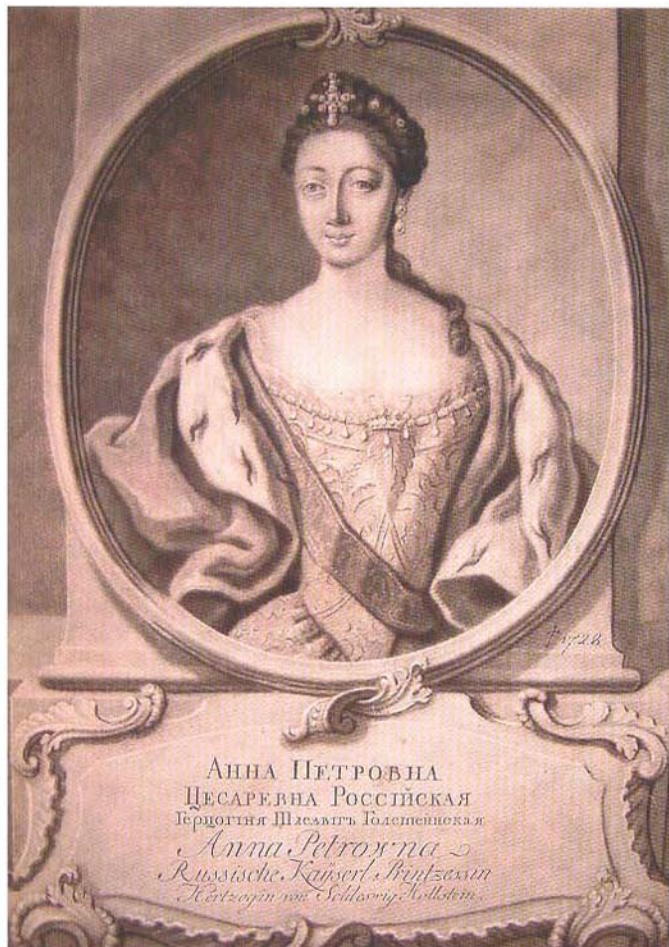
По приезду в Петербург в 1742 году Штенглину сразу же был поручен



И.Штенглин, И.С.Таннауэр по И.Г.Таннауэру.  
Портрет Петра I. 1742—1745 гг.  
Из серии «Портреты русских государей».

большой объем работы, в том числе обучение технике меццо-тинто двух учеников — Иоганна Себастьяна Таннауэра (сына знаменитого живописца петровского времени) и Иаби Рукомойкина (1725/1726—1757). Вместе с ними Штенглин работал над серией портретов русских государей, которая с дополнениями и изменениями известна в шести выпусках. Первое издание относится к 1742—1745 годам. Оно состояло из двенадцати листов и включало портреты Иоанна IV (Ивана Грозного), Федора Иоанновича, Бориса Годунова, Василия Шуйского, Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Федора Алексеевича, Ивана Алексеевича, Петра I, Екатерины I, великой княгини Анны Петровны и Петра II. Второе — из тех же двенадцати портретов, но доски были перетушеваны вновь. В третьем издании, датирующемся серединой 1740-х годов, добавлен портрет Анны Иоанновны, в четвертом (середина 1760-х) — портреты Федора Никитича Романова (патриарха Филарета), Ксе-





И.Штенглин, И.Станнауэр по И.Г.Таннауэру. Портрет Анны Петровны. 1742—1745 гг. Из серии «Портреты русских государей».



И.Штенглин по А.Каравакку. Портрет императрицы Елизаветы Петровны. 1746 г.

нии Ивановны Романовой (жены Федора Никитича, матери первого царя из династии Романовых Михаила Федоровича), а также царевны Софьи Алексеевны. Пятое издание, выпущенное в 1768 году, включает помимо вышеперечисленных портретов изображение Елизаветы Петровны, шестое (конец 1760-х) — портрет Натальи Кирилловны Нарышкиной (жены царя Алексея Михайловича и матери Петра I).

Портреты государей XVIII столетия исполнены с полотен известных живописцев — И.Г.Таннауэра, А.Каравакка, А.Токе. Однако точно неизвестно, что послужило оригиналами для композиций портретов царей XVI — XVII веков от Ивана Грозного до Ивана Алексеевича. Ровинский, ссылаясь на рукопись Штелина о русских гравюрах (ныне утраченную), считал, что оригиналами послужили копии И.Бельского со старинных картин, хранившихся в Зимнем дворце. Это объясняет некоторую статичность, плоскостность и упрощенность компо-



И.Штенглин. Портрет Натальи Кирилловны Нарышкиной. 1760-е гг. Из серии «Портреты русских государей».

зиций. Вероятно, картины были выполнены И.Г.Ведекиндом, работавшим по заказам Петра I и с 1720 года жившим в Петербурге.

Так или иначе, значение серии было чрезвычайно велико. Она демонстрировала идею преемственности власти и служила своеобразным пособием по истории Российского государства. Неслучайно гравюры Штенглина и его учеников послужили образцами для огромного числа живописных повторений, которые можно найти в различных музейных собраниях России. Например, в портретной галерее усадьбы Шереметевых «Кусково» были изображения государей, выполненные с гравюр аугсбургского мастера.

Целиком сюита продавалась в Академии наук сначала по шесть рублей, затем была уценена до пяти. Впрочем, уценка проводилась централизованно и коснулась большинства книг и гравюр академии: «Книги у нас продаются и листы гравированные ныне действительно





И.Штенглин по Г.Х.Грооту. Портрет лейб-медика И.Г.Лестока. 1744 г.



И.Штенглин по Г.Бухгольцу. Портрет Б.Х.Миниха. 1765 г.

в полцены. А со временем опять будут дороже», — сообщил в конце 1760-х годов известный рисовальщик и гравёр М.И.Махаев.

Цика многократно тиражировалась, вследствие чего поздние оттиски — чрезвычайно плохого качества. Отпечатки со стертой доски, как правило, не выдержаны по тону, что лишает листы художественной выразительности и гармоничности. Важно отметить, что оттиски с некоторых досок печатались и в XIX столетии (ряд досок серии были счищены в 1798 году), что делает особенно существенным вопрос времени изготовления эстампа.

Недостатка в образцах в середине XVIII столетия уже не было. Штенглин работал по оригиналам придворных живописцев — А.Каравакка (портрет императрицы Елизаветы Петровны для коронационного альбома) и Г.Х.Гроота (портреты наследников престола Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны, лейб-медика И.Г.Лестока, графа П.И.Шувалова). Живописцы ревностно следили за исполнением гравюр со своих картин, а императорские портреты

и вовсе нельзя было выпустить в тираж без соответствующей апробации. Так, первые двенадцать отпечатков «Пор-

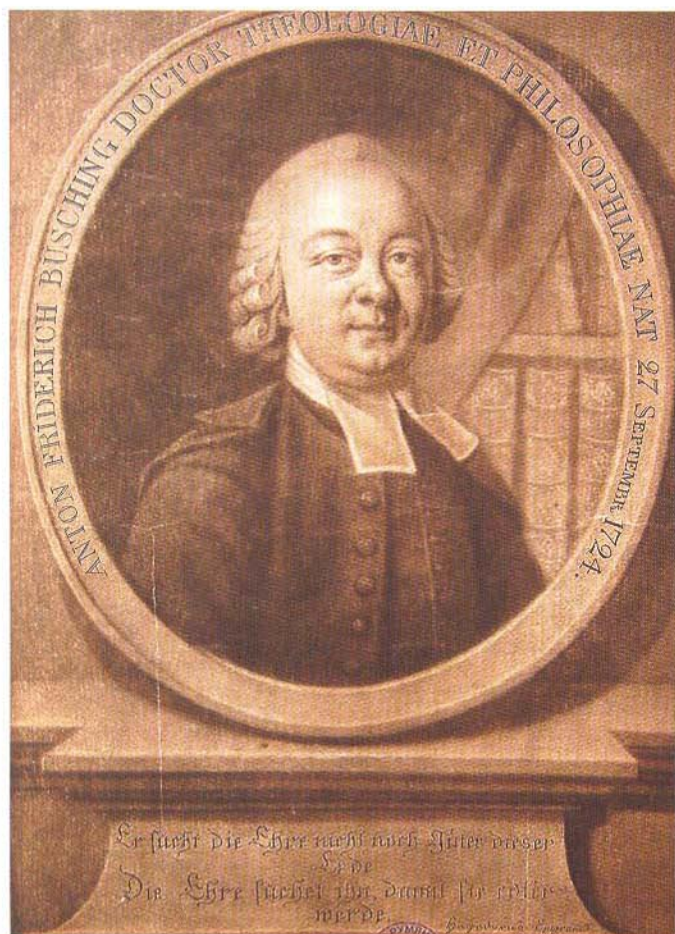


И.Штенглин по Г.Х.Грооту. Портрет великой княгини Екатерины Алексеевны. 1749 г.



И.Штенглин по Г.Х.Грооту. Портрет великого князя Петра Федоровича. 1746 г.





И.Штенглин по В.Эриксену. Портрет А.Ф.Бюшинга. 1765 г.

трета великого князя Петра Федоровича» были посланы Грооту, а издание «Портрета великой княгини Екатерины Алексеевны» сопровождалось множеством замечаний гравёру, сохранившихся в журналах Академии наук, с требованием поправить различные детали рисунка, смягчить тени.

Нельзя не отметить, что технические особенности гравюр меццо-тинто часто отступали на второй план перед задачами пропаганды и популяризации, которые ставились при издании подобного рода произведений, в особенности императорских портретов. Так, портрет Петра Федоровича был выпущен тиражом в 1300 экземпляров, а парный ему портрет Екатерины Алексеевны — в 1000 оттисков, из-за чего даже отпечатки 1740-х годов подчас сделаны с уже стертых или поновлённых досок.

Все упомянутые произведения, несмотря на различные тиражи и качество отпечатков, несомненно обладают художественной ценностью. Репрезентативные портреты черной манерой середины XVIII столетия принадлежат к наиболее интересным памятникам своей эпохи, очень точно передавшим сам дух того времени. К ним относятся портрет И.Г.Лестока (1744) — одна из наиболее удачных работ Штенглина, портреты императрицы Елизаветы Петровны (1746), великого князя Петра Федоровича (будущего императора Петра III, 1746) и его супруги Екатерины Алексеевны (будущей императрицы Екатерины II, 1749). Бархатистая, слегка шероховатая фактура листа, яркие светотеневые эффекты, изысканность и живописность



В.Соколов, И.Штенглин по И.Брюккеры. Портрет Л.Эйлера. 1760-е гг.

общего тона, достигающего насыщенного черного цвета в темных местах, — основополагающие эстетические достоинства этих произведений.

Неслучайно коллекционеры чрезвычайно высоко ценили именно эти работы Штенглина. Так, во второй половине XIX века портреты Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны продавались по 20—30 рублей за пару, а оттиск редкого портрета И.Г.Лестока был продан на аукционе у Синего моста в Санкт-Петербурге (близ Исаакиевской площади) за 85 рублей.

Из Гравировальной палаты Академии наук Штенглин был уволен в 1745 году — вследствие недовольства его работой: он не всегда выполнял предписания посещать мастерские живописцев для копирования их картин. Кроме того, в академии к немецкому мастеру относились неоднозначно. Известный механик А.К.Нартов, например, писал в одном из «доношений», что при академии уже работают хорошие гравёры — мастер Х.А.Вортман, подмастерья И.А.Соколов и Г.А.Качалов, а Штенглин здесь — «лишний» человек. Вортман, его ученики Соколов и Качалов специализировались преимущественно на гравировании резцом. Вполне вероятно, замечание Нартова носило не личный характер, а скорее указывало на невозможность использования гравёра во многих работах академии, так как техника черной манеры не позволяла столь же убедительно решать популяризаторские и пропагандистские задачи, которые, как уже упоминалось, сохраняли свою





И.Штенглин по А.Токе. Портрет Е.Штелин. 1767 г.



И.Штенглин по Г.Ф.Шмидту. Портрет Я.Штелина. 1762 г.

актуальность и в правление Елизаветы Петровны.

Первое время Штенглин продолжал гравировать по заказам академии на сдельной основе, а в 1750-х годах перебрался в Москву, о чем свидетельствует большое число гравюр черной манерой, появившихся там в это время. Немецкий мастер работал на фабрике кушца Михаила Артемьева, специализировавшейся на изготовлении недорогих гравюр религиозного содержания — изображений святых и композиций на библейские темы. Большинство листов, отпечатанных на фабрике, были без авторских подписей и маркировались лишь издательскими пометками: «делано в мос. на фабр. М.А.» или «вырезано на фабрик. М.Ар». Однако аугсбургский гравёр был причастен почти ко всем ее работам: эстампы делались либо при его непосредственном участии, либо под его наблюдением.

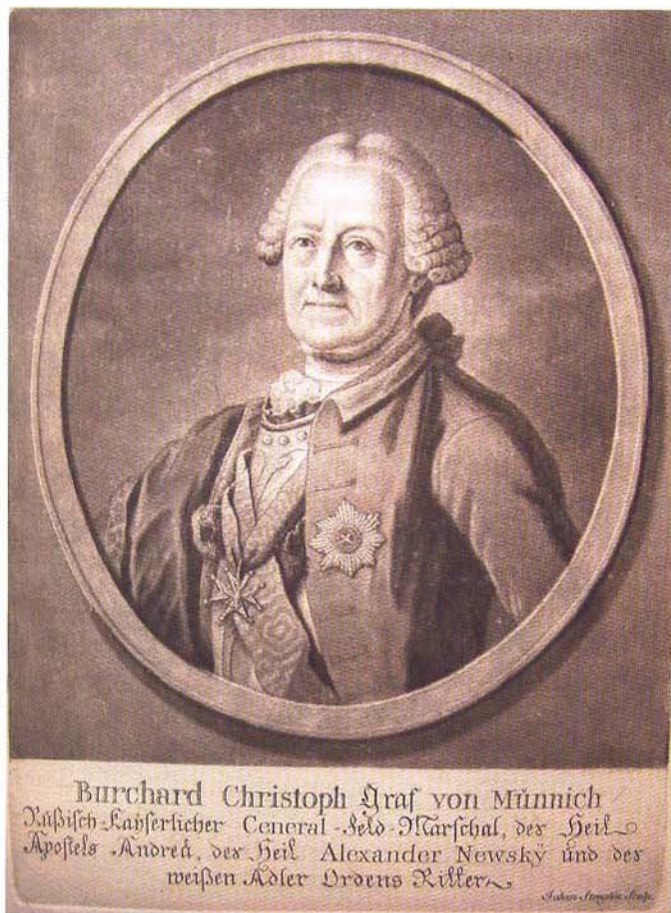
С 1757 года Штенглин работал при Московском университете, а в начале 1760-х годов вернулся в Петер-



И.Штенглин по Э.Хандману. Портрет Л.Эйлера. 1768 г.

бургскую Академию наук. В ней он взялся обучать черной манерой двух учеников — Василия Соколова (1744 — 1798) и Емельяна Федосеева (1745 — после 1778). Этому немало способствовал Штелин, подавший в Канцелярию академии записку о преимуществах «шварцкунста» перед техниками реза и офорта для некоторых видов работ. Наряду с преподавательской работой Штенглин продолжал активно заниматься гравированием, выполнив в 1760-х годах около двадцати произведений. Следуя веяниям эпохи, аугсбургский гравёр обратился к камерному портрету и создал в этой области целый ряд прекрасных произведений. Это портреты И.Ф.Бюшिंगа (1765, по оригиналу В.Эрикссена), Л.Эйлера (1768, по оригиналу Э.Хандмана), Б.Х.Миниха (середина 1760-х, по оригиналу Г.Бухгольца), А.Шумахера (середина 1760-х, по оригиналу В.Эрикссена), парные портреты Якова и Елизаветы Штелин (1764 и 1767, по оригиналам Г.Ф.Шмидта и А.Токе).





Burchard Christoph Graf von Münnich  
Kaiserlich-Königlicher General-Feld-Marschal, des Heil-  
Apostels Andreä, des Heil Alexander Newsky und des  
weißen Adler Ordens Ritter.

И.Штенглин по Г.Бухгольцу. Портрет Б.Х.Миниха.  
Середина 1760-х гг.

Ученики Штенглина тоже достигли немалых успехов в освоении этой техники, хотя и были не столь плодотворны. Зачастую сложно определить степень участия немецкого мастера в их работах. Так, считается, что портреты профессора Петербургской Академии наук Г.В.Рихмана (1766, по неизвестному оригиналу), а также математика Л.Эйлера (1760-е, по оригиналу И.Брюккера) Федосеев и Соколов гравировали вместе с учителем. Целый ряд произведений, выполненных в кругу Штенглина, до сих пор не атрибутированы и могут быть работами как аугсбургского гравера, так и его учеников. К таким можно отнести два портрета великого князя Павла Петровича, портрет его супруги Марии Федоровны (приписываются Соколову), а также портреты Л.Эйлера и купца И.И.Чиркина, высокий уровень исполнения которых свидетельствует о руке зрелого и сложившегося мастера.



Иванъ Архиповъ сынъ Биркиевъ  
Родился въ городѣ Соколовѣ 1710. году. Благороденъ изъ д. д. въ Санктпетербургѣхъ прожилъ 1716. году. Былъ 30. летъ  
офицеръ чина лейбъ-Самойтинскаго полка и фабрикантъ и  
дворянинъ Архиповъ.

В.Соколов, И.Штенглин (?).  
Портрет И.И.Чиркина. 1760-е гг.



Ахметъ Эффенди  
Въ 1716. году. Благороденъ изъ д. д. въ Санктпетербургѣхъ прожилъ 1716. году. Былъ 30. летъ  
офицеръ чина лейбъ-Самойтинскаго полка и фабрикантъ и  
дворянинъ Архиповъ.

Среди достоверных произведений учеников Штенглина стоит отметить портреты Екатерины II (1768, по оригиналу П.Ротари), турецкого посла Ахмета Эффенди (1774—1775, по неизвестному оригиналу) и портрет адмирала С.Грейга (1788, по оригиналу Д.Г.Левитского), гравированные Соколовым. В них он предстает гравером, освоившим и свободно владеющим всеми техническими приемами учителя.

В последние годы жизни Штенглин состоял на службе в граверном классе Академии художеств, где, вероятно, у него обучался черной манере Андрей Екимов (1752 — около 1830). Его гравюры меццо-тинто — ученические работы. Будучи учеником третьего возраста, он исполнил композицию по картине П.Монако

В.Соколов. Портрет Ахмета Эффенди.  
1774 — 1775 гг.





Листы Г. Дитриха. Гравировка в В. Екимов. →

ПРЕДСТАВЛЯЕТЪ СТАРШКУ ВЪ ТУРЦКОМЪ УБОРЬ.

А. Екимов по Г. Дитриху. «Турчанка». Начало 1770-х гг.

«Иродиада», а в последний год обучения награвировала «Турчанку» по оригиналу Г. Дитриха. Эти два листа, во многом случайные в творчестве самого Екимова (в основном он гравировал в резцовой технике), тем не менее, важны для понимания развития искусства меццо-тинто в России. Критерий качества в данном случае не является основным при определении ценности гравюр, более важную роль играет их редкость. Листы Екимова принадлежат к немногочисленным работам черной манерой русских граверов, поэтому ценятся особенно высоко.

Работы учеников Штенгелина значительно более редки, чем произведения аугсбургского гравера, они печатались малыми тиражами, поэтому известны зачастую в одном или нескольких экземплярах. У них не было последователей, а посему следующий этап развития техники меццо-тинто в России тоже связан с гравером-иностранцем — английским мастером Джеймсом Уокером (около 1758 — 1808).

Во второй половине XVIII столетия английские граверы считались лучшими в Европе. Однако Великая французская революция и последовавшая за ней череда войн практически свели экспорт гравюр на нет. Кроме того, повальное увлечение цветными гравюрами толкало художников на новые и новые эксперименты с различными материалами. В последней трети XVIII века гравюры в технике акватинты и пунктира, в особенности работы Ф. Бартолоцци и художников его круга, не знали себе равных, и тонкая чер-



Д. Уокер по Г. Рени. «Святой Симеон с младенцем Христом на руках». 1786 г.

но-серая гамма меццо-тинто стала казаться чем-то старомодным. В связи с этим граверы стали обращать свои взоры на другие страны, где их искусство могло рассчитывать на более благоприятную оценку и более щедрое вознаграждение. В их числе был и Уокер, проработавший в России около двадцати лет.

Ученик знаменитого Валентина Грина прибыл в Санкт-Петербург в 1785 году, где сразу стал гравером Кабинета Ее Императорского Величества. В круг его обязанностей входило обучение граверов при Академии художеств и выполнение в технике черной манеры воспроизведений с живописных полотен эрмитажной коллекции. По видимому, английский гравер выполнял в Эрмитаже и некоторые хранительские функции.

В 1786 году Уокер был удостоен звания назначенного в академики за гравюру «Святой Симеон с младенцем Христом на руках» по оригиналу Г. Рени. Восемь лет спустя, в 1794 году, он стал академиком и советником Академии художеств.

Издание картин Эрмитажной галереи, помимо отдельных листов, было осуществлено в 1792 году целой серией в виде двух папок, включавших одиннадцать гравюр (шесть и пять в каждой папке).

Важно отметить, что выбор живописных оригиналов для последующего воспроизведения был, по видимому, прерогативой самого Уокера. Об этом свидетельствует тот факт, что отбор не столько демонстрировал значитель-





Д.Уокер по Рембрандту (в настоящее время — школа Рембрандта).  
«Святая Анна, обучающая Богородицу чтению».



Д.Уокер по П.Баттони.  
«Святое семейство».



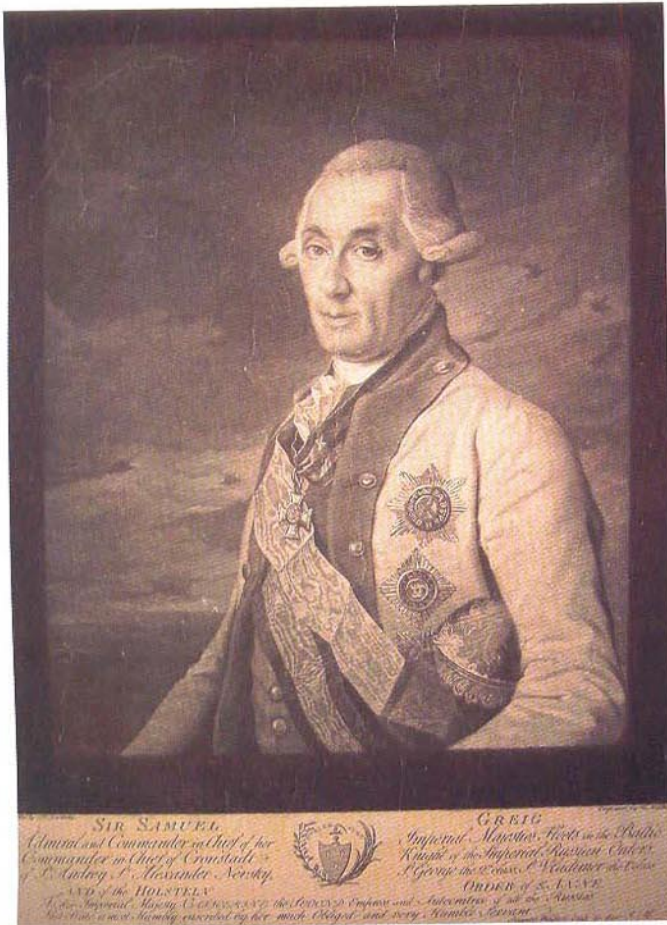
Д.Уокер по В.Эриксену.  
Портрет 108-летней царскосельской  
крестьянки с семьей.

ность коллекций Эрмитажа, сколько позволяя в наиболее выгодном свете представить мастерство самого гравера и в известной степени был ориентирован на английский художественный рынок. Так, полужанровый «Портрет царскосельской крестьянки 108 лет с семьей» по оригиналу В.Эриксена был, несомненно, интересен, потому и востребован в Лондоне. Популярностью пользовались женские головки по оригиналам Ж.Б.Греза, «Игроки в карты» — с Т.Ромбоутса и «Младенец Геркулес» по картине Д.Рейнольдса.

Среди наиболее удачных листов серии можно отметить «Святое семейство» по оригиналу П.Баттони, «Святая Анна, обучающая Богородицу чтению» по оригиналу Рембрандта (в настоящее время считается школой Рембрандта) и уже упомянутую гравюру «Святой Симеон с младенцем Христом на руках».

Как и многие другие иностранные художники, работавшие в России, Уокер имел право брать частные заказы за сделанную плату (об этом говорит хотя бы тот факт, что граф А.А.Безбородко предложил ему репродуцировать свое собрание картин западноевропейских мастеров) и самостоятельно продавать свои гравюры. Кроме того, мастер получил разрешение на вывоз из России отдельных произведений, что свидетельствует о желании Екатерины II поддерживать в Европе свою репутацию мецената и прославлять быстрорастущее живописное собрание Эрмитажа.



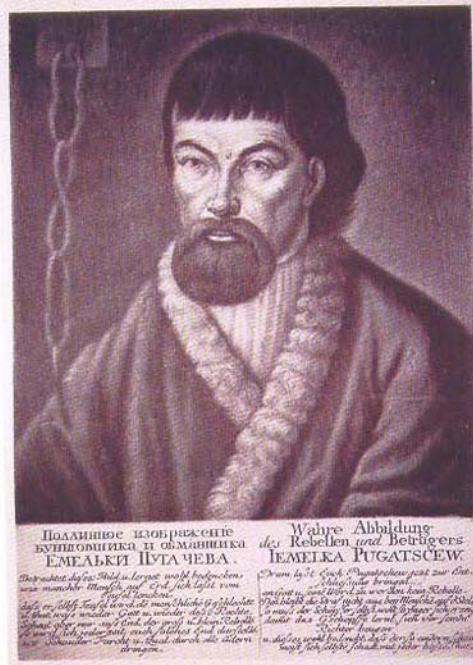


Д.Уокер по Д.Г.Левинскому. Портрет адмирала С.Грейга.

Д.Уокер по М.Шибанову. Портрет императрицы Екатерины II. 1787 г.

Тем не менее, в продажу гравюр Уокера поступало немного, так как с одной доски редко удавалось напечатать свыше двухсот экземпляров. Часть из них приобреталась для самой императрицы, предназначавшей подарки гравюр в подарок своим именитым гостям, другая часть распространялась через петербургские магазины (например, антикваров Вейтбрехта, Клостермана или Роспини).

После 1794 года Уокер оставил работу по репродуцированию живописного собрания Эрмитажа и обратился к портрету, что было экономически выгоднее. Он выполнил в этом жанре свыше сорока произведений. Работая по оригиналам известных живописцев — В.А.Боровиковского, Д.Г.Левинского, И.Б.Лампи, А.Кауфман, гравер создал своеобразную портретную галерею русского дворянства, выдающихся людей своего времени. Почти все листы отличаются чрезвычайно высоким уровнем исполнения, что подтверждает репутацию



Неизвестный гравёр второй половины XVIII в.  
Портрет Е.Пугачева.  
Конец 1770-х — начало 1780-х гг.

Уокера как лучшего европейского мастера меццо-тинто конца XVIII — начала XIX столетия. Ему удавалось чрезвычайно точно передавать фактуру материалов: блеск орденов, мягкость бархата, легкость ажурных кружев; складки одежда и драпировок всегда органично согласуются с общим ритмом и всегда до мельчайших деталей прорисованы в его гравюрах выпивка на кафтанах, пуговицы и ордена, элементы интерьеров. Он добивался жизненности в изображении лиц и естественности в позах. Произведения Уокера отличаются цельность, гармоничность, согласованность всех деталей, включая фактуру и тональное решение листа. Для них характерна насыщенная черно-серая гамма, позволяющая добиться глубины и необычайной выразительности тонов.

Конечно, достоинства гравюр Уокера во многом связаны с превосходными живописными оригиналами, по которым ему приходилось работать, однако умение воспроизвести столь же убедительно живописные

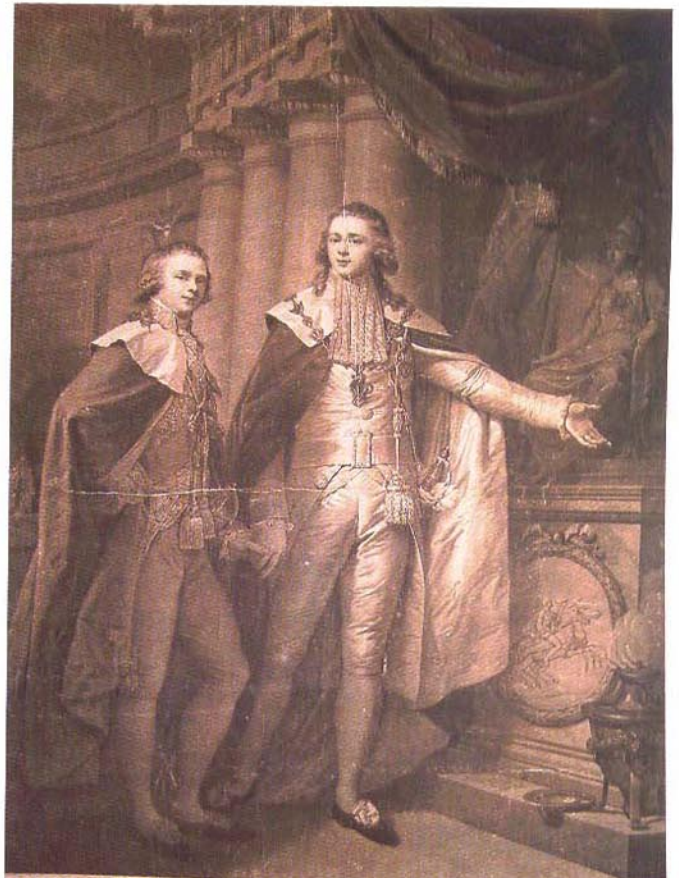




ALEX. DMITRIEFF  
General Major des Armees de Sa Majeste  
Chambellan actuel, Cornette des Chevaliers  
Bourboisensky, Chef du Regiment de P.  
de V. Angle Blanc

MAMONOFF  
L'Imperatrice de toutes les Russies, son  
de suite, Premier Major aux Gardes  
Pierres, & Chevalier de l'ordre  
& de S. Anne

Д.Уокер по М.Шибанову. Портрет графа А.М. Дмитриева-Мамонова. 1785 г.



ИЕГО ИМПЕРАТОРСКИЕ ВЫСОЧЕСТВА  
КНЯЗЯ ПАВЛОВИЧА И КОНСТАНТИНА ПАВЛОВИЧА  
ИЕГО ИМПЕРАТОРСКОЕ ВЫСОЧЕСТВО  
КНЯЗЯ ИМПЕРАТОРСКОГО

Plus Augustes Princes de la Cour de Russie  
ALEXANDRE PAVLOVITCH et CONSTANTINE PAVLOVITCH  
Princes de la Cour de Russie, Princes de l'Empire

Д.Уокер по И.Б.Лампи. Портрет великих князей Александра и Константина Павловичей. 1797 г.

полотна, построенные на сочетании различных цветов и оттенков, в одной тональности до него мало кому удавалось.

Особенным артистизмом отличаются портреты графа А.М.Дмитриева-Мамонова (1785, по оригиналу М.Шибанова), императрицы Екатерины II (1787, по оригиналу М.Шибанова), графини А.С.Протасовой с племянницами (1792, по оригиналу А.Кауфман), А.Д.Ланского (1792, по оригиналу Д.Г.Левицкого), великих князей Александра и Константина Павловичей (1797, по оригиналу И.Б.Лампи), графа А.С.Строганова и князя А.А.Безбородко (1790-е, по оригиналам И.Б.Лампи).

С приходом к власти Павла I в 1796 году Уокер утратил должность гравера Кабинета Его Императорского Величества (на конном портрете Павла I 1797 года в его подписи это звание уже не указано). Это объясняется тем, что в Россию тоже пришла мода на цветные гравюры, исполненные в технике пунктира, акватинты или черной манеры, ассоциировавшиеся с передовыми художественными течениями Европы. Однотонные mezzo-тинто, прославившие Уокера, в конце XVIII столетия казались консервативными и несколько устаревшими. Впрочем, он не испытывал недостатка в заказчиках и проработал в Петербурге до вступления на престол Александра I и лишь в 1802 году вернулся в Лондон.

Ценность произведений Уокера не только в их высоком художественном уровне исполнения. Известно, что по пути в Англию значительная часть досок утонула во время



Д.Уокер по А.Кауфман. Портрет графини А.С.Протасовой с племянницами. 1792 г.





Д.Уокер по И.Б.Лампи. Портрет графа А.А.Везбородко. 1790-е гг.



Д.Уокер по И.Б.Лампи. Портрет графа А.С.Строганова. 1790-е гг.

пшорма. Поэтому его гравюры практически не известны в поздних отпечатках, а прижизненные оттиски отличаются хорошим качеством, так как сам гравёр контролировал тиражирование гравюр со своих досок.

В обучении у английского мастера было четыре русских ученика, из которых история сохранила имя лишь одного — Ивана Селиванова (1776/1777 — не ранее 1817). Он учился в Академии художеств с 1782 года, а в 1797 был выпущен с аттестатом художника второй степени и определен подмастерьем в академическую печатню. В 1808 он получил звание мастера и должность руководителя печатни.

Известно всего пять его гравюр черной манерой, из которых большая часть — ученические работы: портреты великой княгини Александры Павловны и великой княгини Марии Павловны (по оригиналам Боровиковского), Александра I и Елизаветы Алексеевны (по гравюрам Уокера), Б.Х.Миниха (по гравю-



И.Х.Майер. Портрет М.В.Ломоносова. 1790-е гг. Оттиск красным тоном.

ре Е.П.Чемесова). Часть тиража, следуя веяниям эпохи, Селиванов печатал цветными красками. В некоторых случаях он дополнительно подкрашивал гравюру акварелью, имитируя живописные произведения. Такие раскрашенные цветные оттиски — уникальны. По сути, они уже утратили специфику гравюры, как тиражного вида искусства. Во многом благодаря этому произведению ученика Уокера, несмотря на их учебный характер, ценятся чрезвычайно высоко.

Достаточно редки гравюры меццо-тинто немецкого мастера Иоганна Христофа Майера (1764—1812), приглашенного в Санкт-Петербург в 1785 году в качестве руководителя Гравировальной палаты Академии наук. Майер, в отличие от Штенглина и Уокера, не имел узкой специализации. Он работал в техниках резца, лависа, акватинты, черной манеры, пунктира, офорта, нередко сочетая акватинту или пунктир с работой резцом или





Александръ первый  
ИМПЕРАТОРЪ САМОДЕРЖЕЦЪ ВСЕРОССИЙСКІЙ  
Его Императорскому Величеству  
ALEXANDER THE FIRST  
EMPEROR and AUTOCRAT of all the RUSSIA  
Dedicated to his IMPERIAL MAJESTY

Д.Уокер по Г.Кюгельхену. Портрет императора Александра I. 1802 г.



Елизавета Алексеевна  
ИМПЕРАТРИЦА ВСЕРОССИЙСКАЯ  
Его Императорскому Величеству  
ALEXANDERU ПЕРВОМУ  
ELIZABETH ALEXIEVNA  
EMPERESS of all the RUSSIAS  
Dedicated to his IMPERIAL MAJESTY  
ALEXANDER THE FIRST

Д.Уокер по Г.Кюгельхену. Портрет Елизаветы Алексеевны. 1802 г.

офортной иглой. Известность мастер приобрел прежде всего гравюрами акватинтой, особенно артистичными женскими портретами.

Среди его опытов черной манерой внимания заслуживают портреты И.П.Елагина (1793—1794, по оригиналу Ж.Л.Вуаля), а также М.В.Ломоносова (1790-е, по неизвестному оригиналу), причем последний существует в отпечатках красным тоном, что редко встречается в русской гравюре. Интересно, что в основе большинства изображений М.В.Ломоносова лежал живописный портрет, выполненный К.Преннером. Работа Майера представляет собой малоизвестный иконографический тип, кардинально отличающийся от общепринятого типа Преннера, что само по себе может стать предметом научного исследования.

Из гравюров, обращавшихся к технике меццо-тинто в начале XIX столетия, можно отметить лишь берлинского мастера Карла Зеслиге-



Иванъ Петровичъ Елагинъ,  
Друж. къ Императорскому Величеству Великого Князя Кюбленбургскаго, Кавказскаго, Копенбургскаго, и разнагого градоу Липкинскому, родился 6-го июля по старому стилю 1728-го года, умеръ 23-го июля по старому стилю 1794-го года, по старому стилю 23-го июля по старому стилю 1794-го года.

И.Х.Майр по Ж.Л.Вуалю. Портрет И.П.Елагина. 1793—1794 гг.

ра. Он выполнил в этой технике всего несколько листов и не оказал на развитие гравюры в России такого же значительного влияния, как Штенглейн или Уокер.

В заключение важно отметить, что меццо-тинто в России на протяжении всего XVIII столетия существовало наряду с другими техниками гравирования: офорта, резца, пунктира, карандашной манеры и так далее. Развитие русской гравюры в тот период было необычайно интенсивным, а черная манера была лишь одной из ее ветвей, которая очень точно характеризует изменения общественного вкуса и моды, дополняет наши представления о художественной ситуации в России. В то же время гравюры мастеров меццо-тинто представляют собой самоценные произведения искусства, ставшие предметом коллекционирования как для музеев, так и для частных собирателей.

Олег АНТОНОВ

Иллюстрации предоставлены автором.



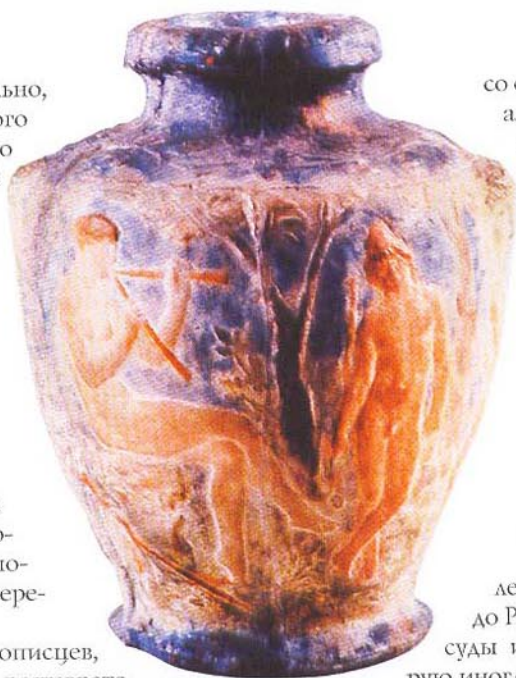
# Pâte de verre

*Эпоха исторических реминисценций позволила художникам второй половины XIX века глубоко заглянуть в прошлое, переосмыслить богатые технологические и художественные традиции и в преддверии нового столетия почувствовать, нередко даже интуитивно, возможные пути развития декоративно-прикладного искусства.*

**К**ак это ни парадоксально, постижение прошлого невероятно расширяло творческий диапазон будущего и вело к свободному владению материалом. Внутреннее раскрепощение художника дало блестящие результаты в эпоху становления и развития нового стиля — модерна. Новаторские идеи в сфере декоративно-прикладного искусства наиболее ярко и последовательно воплотились в творчестве французских художников. Эстетическим воззрением ар нуво в полной мере соответствовало стекло. Древний материал получил обновление и творческое переосмысление в новом стиле.

Он привлекал внимание живописцев, скульпторов, мастеров керамики, реставраторов прикладного искусства. Художники экспериментировали, обращаясь к глубоким традициям и одновременно отвергая привычные методы. Они артистически сочетали стекло с другими материалами — керамикой, металлом, деревом, камнем. Стекло эпохи модерна вырывается за пределы утилитарного предназначения и обретает самостоятельность как художественный материал, способный развиваться вне производства. В стекле находят воплощение самые смелые творческие фантазии, создаются пластические объекты, лишенные каких-либо практических задач. Новации проявились как в отношении к материалу, так и в сфере его формообразования.

В 1880-е годы развивается новая форма работы со стеклом в индивидуальной художественной мастерской — появляется так называемое студийное стекло, в которое были заложены большие перспективы. Художники, безусловно, взаимодействовали с производством, получая оттуда материал, но в творчестве от заводских условий дистанцировались. Студийная форма творчества позволила работать



со стеклом как с художественным материалом, наделенным безграничным потенциалом, и разорвать границу прикладных и свободных искусств.

Стекло, освободившись из плена фабричного производства, призывало в рамках студии осуществлять самые смелые эксперименты технологического характера. Независимое творчество способствовало возобновлению давно забытых художественных приемов формообразования и декорирования. Результат не заставил себя ждать: стали возрождаться способы работы с пастообразным стеклом.

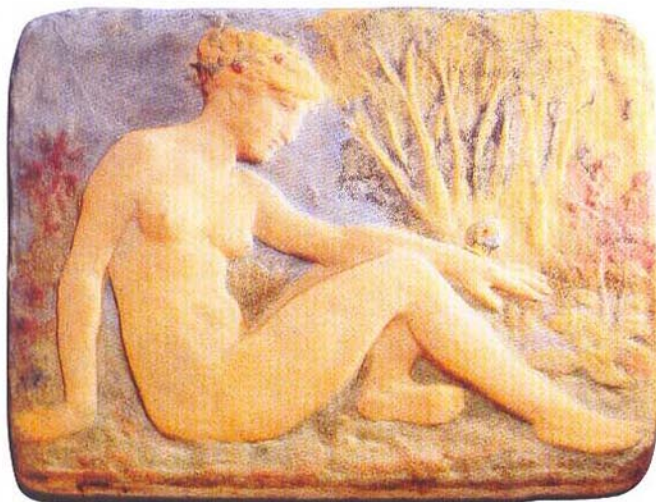
Еще в Древнем Египте, в эпоху появления нового материала (III тысячелетие до Р. Х.) на заре стеклоделия, стеклянные сосуды изготавливали из цветной пасты, которую иногда называли «стеклянное тесто», так как примитивная технология не позволяла варить жидкое стекло. Практически стекло не выдували до начала нового летосчисления. Технологическая революция в стеклоделии — получение жидкой стеклянной массы и изобретение выдувной трубки — привела к забвению способа формования сосудов стеклянными пастами.

Есть основания считать, что методика работы со стеклянными пастами была изучена в парижских мастерских, где появилось несколько вариантов давно забытой техники. Один из рецептов основан на смешивании стеклянной пудры с растительной смолой (адрагант), отваром из косточек айвы и водой. Полученную вязкую массу раскладывали в заранее приготовленные формы и ставили в печь для спекания. Под действием высокой температуры масса затвердевала и становилась полупрозрачной.

Эта технология позволяла работать со стеклом вне крупного производства: нужны были только мастерская,

*А.Кро. Концерт. 1895 г.*





А.Кро. Дамы с бабочкой. 1890-е гг.

печь для спекания и запасы цветного твердого стекла, которое затем превращали в порошок. Одним из первых, кто обратился к этой технике, был **Анри Кро (Henri Cros, 1840—1907)**. Он получил образование в Школе изящных искусств в Париже. Будучи профессиональным скульптором и живописцем, с 1861 года начал заниматься керамикой и работать с тонированным воском. Его давний интерес к античности привел к воссозданию техники живописи восковыми красками (энкаустика). В результате Кро становится специалистом в этом искусстве, в 1884 году издает книгу «Энкаустика и другие живописные приемы древности».

Работая с расплавленным воском, художник создает как живописные произведения, так и моделирует рельефы, мелкую пластику, фигуративные композиции. Тонированный воск оказался нелегким материалом, хотя эффективным в своей изысканной полупрозрачности. Испытывая трудности в работе с восковыми отливками, Кро обращается к гипсу и алебастру, более традиционному для скульптора материалу, и тонирует пластику восковыми красками. Его увлекла работа с цветной скульптурой, напоминавшей о греческой архаике. Но гипс и воск оказались материалами недолговечными. Гипс отличался хрупкостью, а



А.Кро. Ладья с морскими коньками. 1900 г.

воск быстро желтел и разрушался. Поиски и эксперименты привели Анри Кро к стеклу. В своей парижской квартире он поставил печь и начал опыты в технике «*rate de verre*».

В 1883 году на Салоне Общества французских художников он впервые представил свои стеклянные рельефы, которые очень понравились профессионалам. Их оценили скульпторы, в том числе и Огюст Роден.

В результате такого успеха Кро стал получать заказы не только от частных лиц, но и от государства. В 1891 году, благодаря хлопотам директора Школы искусств и мануфактуры Севра Анри Ружона, Кро получил мастерскую и печь, что позволило ему без материальных затруднений продолжить работу со стеклом в новой технике. Вскоре ему поручили руководство крупной севрской художест-

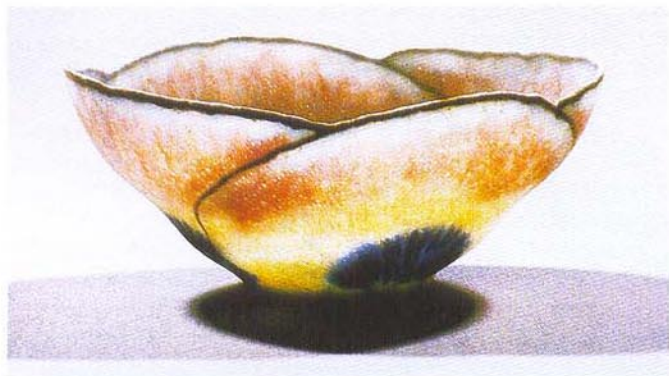


А.Кро. Амазонка. 1895 г.

венной мастерской. Он создает рельефы на плакетках и вазах, сюжетика которых отражает его своеобразное прочтение античности. Художника вдохновляет великая архаика, он ностальгирует по античности, греческие образы, как смутные воспоминания, возникают в его произведениях. Рельефы Кро как будто наполнены тихой музыкой, движения фигур размеренны и спокойны. Стекло в его руках напоминает тонированный воск, иногда — полупрозрачный камень, наподобие опала.

В 1894 году на Художественном салоне в Париже А.Кро представил большой рельеф «История воды» (музей Д'Орсэ), в 1900-м появилась «История огня» (музей ДПИ Лувра). К 1900 году его метод работы со стеклянной пастой получил авторскую интерпретацию: он смешивал оплавленный стеклянный порошок («стеклянная пыль») с окисями металлов, достигая в фактуре стеклянного рельефа поразительного сходства с зернистым воском. Его рельефы и барельефы — это нечто среднее между пластикой и





А.-А. Даммуз. Чаша в виде цветка анемона. 1900—1910 гг.

живописным панно, обнаженные фигуры словно окутаны дымкой, наподобие sfumato.

На закате жизни художник создает огромный, состоящий из шести частей, барельеф «Апофеоз Виктора Гюго» (2,43x1,80; Музей Виктора Гюго). После смерти А. Кро осталась незаконченной его последняя работа, заказанная принцем Ваграмом для замка Гроссбуа, — «Надежда прекрасного времени года». Ее завершил сын художника Жан Кро, который, сотрудничая с отцом, овладел всеми тонкостями «râte de verre», но в дальнейшем к этой технике интереса не проявлял.

Совершенно другой рецепт «râte de verre» использовал керамист и скульптор Альбер-Луи Даммуз (Albert-Louis Dammouse, 1848—1926). Он происходил из семьи художников, сам преподавал курс рисунка в школе, которая предшествовала Национальной Школе декоративного искусства в Париже. Позже он работал при Севрской мануфактуре и там же изучал технику росписи и аппликации на фарфоре.

В 1871 году А. Даммуз открыл в Севре собственную мастерскую по декорированию фарфора. Выполняя заказы лиможских фарфористов, он делал модели, а также изготавливал зернистую керамику. В его росписях на фарфоре сказались увлечение искусством Востока, которое произвело на него глубокое впечатление на Всемирной выставке в Париже в 1878 году.

В 1892 году в своей севрской мастерской А. Даммуз поставил печь и вместе с компаньоном Ринтелем д'Ильзахом (1847—1916) начал опыты со стеклом. Первые результаты, которые были получены к 1897 году, запатентовали как «râte de émaille». Масса прозрачного цветного стекла послойно закладывалась в форму для отливки, плавилась в печи, в результате чего получались delicate полупрозрачные рельефы и небольшие сосуды. В этой технологии чаще всего используется прозрачное стекло, в которое включены легкие и нежные цветовые оттенки. Среди многочисленных произведений Даммуза особенной красотой отличается чаша в виде цветка анемона. Утонченная пастельная гамма



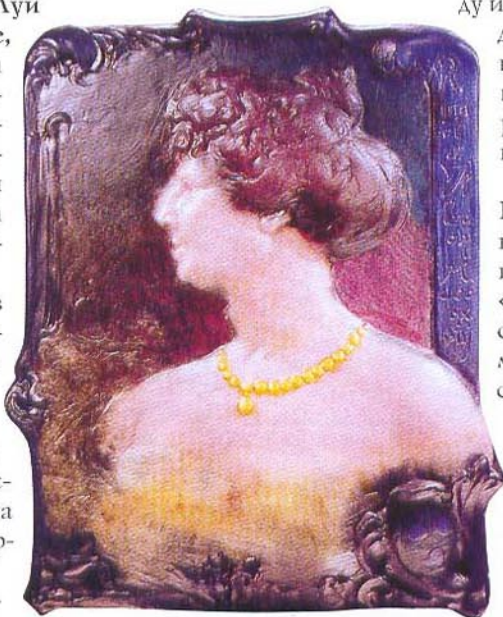
А.-А. Даммуз. Чаша с цветами. 1905—1910 гг.

красок создает ощущение прекрасной природы. Совершенно иной, имитирующий мозаику прием использован в чаше с крупными цветами. Ее активная цветовая полихромия свидетельствует о широком диапазоне технологических возможностей «râte de émaille». Яркая синева стекла контрастирует с охристыми и цвета красной глины растительными мотивами, напоминающими роспись по эмали. Это ощущение усиливает темное патинирование крупных листьев, которые в виде плоского рельефа образуют нижний фриз.

С произведениями Даммуза парижская публика познакомилась на Салоне Национальных искусств в 1898 году и была восхищена ими. Его творческая деятельность оказалась долгой. Неоднократно он представлял свои произведения на французских и международных выставках, а также конкурсах.

Жорж Деспре (Georges Despret, 1862—1952) — современник А. Кро и А. Даммуза — не был знаком с их произведениями в технике «râte de verre» и «râte de émaille». Он совершенно самостоятельно освоил методику работы со стеклянными пастами. Этих трех художников, которые не были похожи и никогда не встречались, творчество которых никогда не соприкасалось, связывала всепоглощающая любовь к стеклу.

Бельгиец по происхождению, выходец из семьи потомственных кузнецов, Жорж Деспре обучался в Инженерной студии города Льежа. Получив образование, с 1884 года он стал руководить мастерской при заводе технического стекла (основан в 1859 году) в городе Жемоне, расположенном на границе с Бельгией в департаменте Дю Нор. Мастерская принадлежала его дяде, Гектору Деспре, поэтому молодой технолог был свободен в своих творческих поисках. С 1890 года он начал экспериментировать со стеклянными пастами, не подозревая, что эта технология уже знакома парижским художникам. Ж. Деспре предста-



Р. д'Иллазах. Женский портрет. 1898 г.

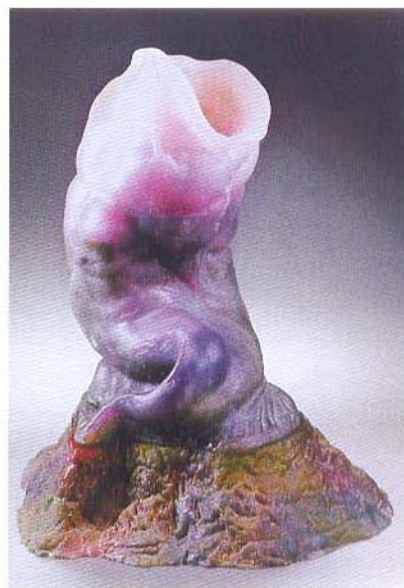




Ж.Деспре. Чаша. 1902 г.



Ж.Деспре. Ваза с цветным покрытием. Около 1906 г.



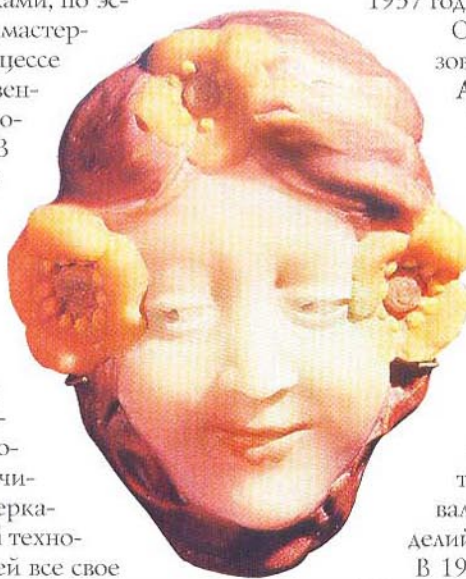
Ж.Деспре. Модель Yvonne Setruys (Mille). Рыба. Около 1906 г.

вил свои работы публике на Всемирной выставке в Париже 1900 года. Изобретенная им стеклянная масса, пластичная и полупрозрачная, особенно располагала к созданию мелкой пластики. Не будучи профессионалом, технолог стекла сотрудничал с художниками, по эскизам которых моделировал формы в мастерской при стекольном заводе. В процессе экспериментов он разработал собственный метод святиющихся красочных покрытий с нежным ясным отливом. В своих произведениях в технике «*râte de verre*» он использовал эти покрытия, которые отчасти напоминают потечные керамические глазури.

В 1908 году Деспре приобрел стекольный завод в Боссуа и создал там «*Compagnies Réunies de Glaces et Verres Speciaux du Nord de la France*». Развивая предприятие, Деспре увеличил производство технического стекла и зеркал, среди которых значительную долю составили маленькие зеркала в оправе из стеклянной пасты. Этой технологией он так увлекся, что посвящая ей все свое время, «*râte de verre*» стала «его страстью, его скрипкой, его музой». Деспре обращался к истории стекла, искал секреты создания легендарных мурын, о которых упоминает Плиний: «Мурины приходят с Востока, их цвет ... яркий и сияющий, но их ценят особенно по разнообразию окрасок».

Свои произведения — зеркала и «субтильную скульптуру» автор дарил музею в Жемоне. К несчастью, во время Первой мировой войны стекольный завод в Боссуа, мастерская и музей в Жемоне были разрушены, поэтому почти все работы Деспре пропали. После войны он, пережи-

Ж.Деспре. Головка девушки. 1893 г.



вая случившееся, сосредоточил свои усилия на восстановлении предприятия в Боссуа и в творческом плане не работал. К сожалению, в начале 1930-х годов производство испытывало значительные экономические затруднения, а в 1937 году закрылось окончательно.

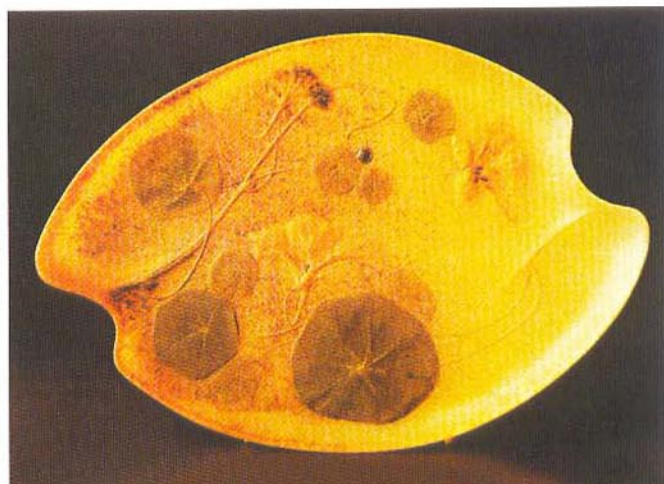
Особое место среди художников, использовавших технику «*râte de verre*», занимает Амальрик Вальтер (Victor Amalric Walter, 1870—1959). В отличие от Кро и Даммуза, он работал со стеклянными пастами в условиях фабричного производства и развивал эту технологию применительно к изготовлению серийного ассортимента. Сын художника Севрской мануфактуры, Вальтер с 1885 года обучался в Национальной Школе керамики Севра, а в 1887—1892 годах занимался на Севрской мануфактуре декорированием фарфора. В собственной мастерской, которую он основал в 1895 году, разрабатывал глазурированные покрытия фаянсовых изделий.

В 1900 году Вальтер вместе со своим учителем Габриэлем Леви занялся в своей новой мастерской технологией моделирования изделий из «*râte de verre*». Возможно, увлечение пастами появилось в результате знакомства с произведениями А. Кро, мастерская которого тоже находилась в Севре. Вальтер, став автором нового варианта техники «*râte de verre*», создавал формы на основе эскизов разных художников. Он использовал окрашенные стеклянные порошки, в качестве связующего материала — воду, получая полупрозрачную стеклянную массу, на которой в результате спекания появлялась матовая поверхность. Пластичные формы изделий он часто декорировал рельефной анималистикой в стиле модерн. В 1903 году художник представил свои произведения публике.





А.Вальтер, модель А.Берже. Чаша с ящерицей. 1906—1914 гг.



А.Вальтер, модель А.Берже. Пласт с цветками настурции. 1920-е гг.

В 1906 — 1914 годах Вальтер работал в Нанси на фирме братьев Дом, которые пригласили его специально для развития технологии «*râte de verre*» в фабричных условиях. Ему предоставили мастерскую, где он моделировал стеклянные пасты по проектам художников, среди которых был известный Анри Берже (1870—1937) — ведущий дизайнер фирмы братьев Дом. В ассортименте появились самые разнообразные

А.Вальтер, модель А.Берже. Чаша с тремя скарабейми. 1906—1914 гг.



стеклянные предметы, созданные на основе «стеклянного теста» — чаши, бонбоньерки, ларцы, мелкая пластика, для которых Вальтер иногда использовал старинную технологию — «тающий воск» (*cire perdue*).

С точки зрения производственной практики технология «*râte de verre*» позволяла выпускать отдельные серийные детали для украшения многослойных стеклянных ваз фирмы Дом. Их соединяли с корпусом методом аппликации. Этот прием значительно расширил диапазон художественных возможностей серийного ассортимента — «*râte de verre*» стала своего рода фирменным знаком стекла братьев Дом и творческим кредо Амальрика Вальтера.

В 1919 году, покинув фирму, он начал работать в собственной мастерской в Нанси вместе с дизайнером Марселем Темпораем. Многие произведения Вальтера того времени повторялись в 1950-х годах, но популярность и признание «*râte de verre*» остались в эпоху ар нуво, хотя в и 1930-х годах художник продолжал творить в этой технике.

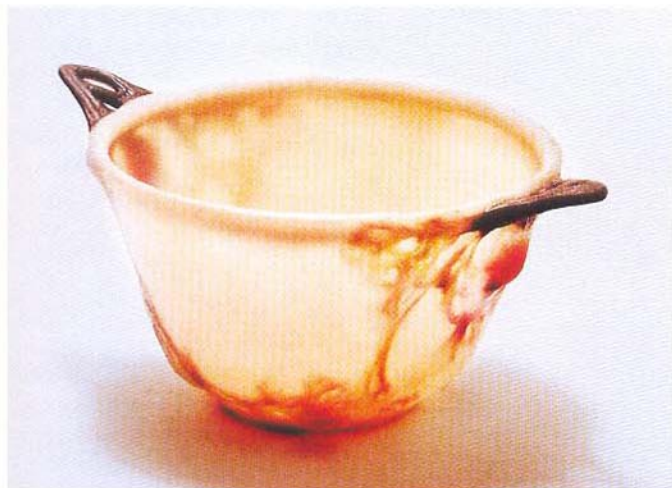


А.Вальтер, модель А.Берже. Женская фигура. 1914—1918 гг.  
Техника «*râte de verre*» и «*râte de émaille*».



А.Вальтер, модель А.Берже. Чаша со стрекозой. 1920-е гг.





Ф.-Э. Декоршмон. Чаша. 1908 г.

Почти всю свою долгую жизнь посвятил «*râte de verre*» Франциск-Эмиль Декоршмон (François-Emil Décorchemont, 1880—1971). Он тоже был сыном художника-скульптора, который преподавал в Национальной Школе декоративных искусств в Париже. Будучи еще подростком, Декоршмон-сын пытался заниматься керамикой и к неудовольствию соседей обжигал формы в камине своей парижской квартиры. К сожалению, на экзамене по керамике при поступлении в Художественную школу он потерпел фиаско, поэтому решил работать с другим материалом — стеклом. По окончании учебы в 1901 году молодой художник все-таки попробовал свои силы в керамике, украшая ее флоральными мотивами, но с 1902 года сосредоточился на стеклянной пасте. В мастерской отца он изготавливал маленькие статуэтки, маски, чаши, с 1903 года стал представлять свои работы в Парижском Салоне. Его технология «*râte de verre*» отличается значительным своеобразием: ажурные поверхности предметов он покрывал прозрачными эмалями.

В 1908 году Декоршмон получил стипендию художников Франции и решил использовать ее на путешествия и знакомство с новыми технологиями в стеклоделии. Завершив намеченную программу в 1910 году, он вместе с отцом построил в мастерской две печи для сплавления стеклянных паст и много лет экспериментировал с этой технологией. Его вазы — всегда крупные, толстостенные, украшены стилизованными цветками, фруктами, растительными мотивами, насекомыми. Окраска его стекла варьируется от нежных пастельных оттенков до густых насыщенных тонов. Встречается и цветное стекло, очень похожее на фарфор. Декоративные мотивы его произведений, вдохновленные натурой, отвечали вкусам эпохи модерна и имели много общего с воззрениями художников школы Нанси.

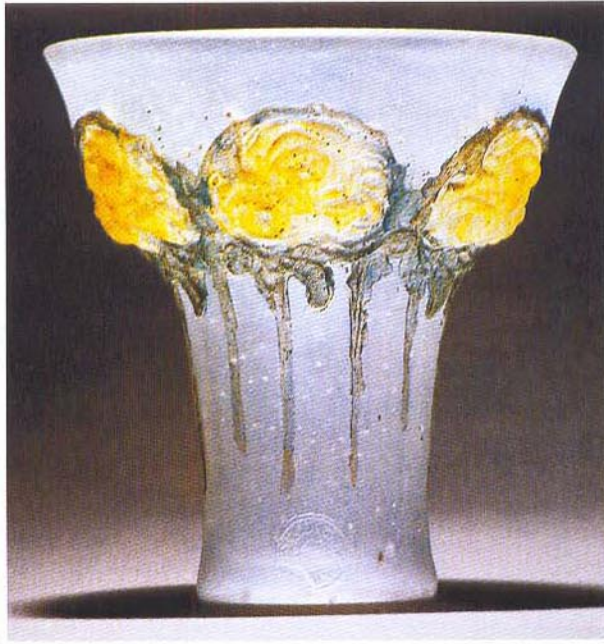
Декоршмон предпочитал использовать полупрозрачные пасты с фактурной поверхностью. Среди его работ очень много изумительно красивых, пример тому — ваза с желтыми стилизованными рельефными цветами, контрастирующими с муаровым стеклянным фоном. Особой глубиной цвета наделена чаша с ручками в виде змей, свернувшихся в клубок. Фактура полупрозрачного синего «ви-

Ф.-Э. Декоршмон.  
Чаша с пупти.  
Техника  
«*râte de verre*».Ф.-Э. Декоршмон.  
Ваза «Жуки». 1907 г.Ф.-Э. Декоршмон.  
Ваза. 1911 г.





Ф.-Э. Декоршмон. Скульптура. 1912 г.



Ф.-Э. Декоршмон. Ваза. 1912 г.

брирующего» стекла вызывает ассоциации с кожей пресмыкающегося. В 1920-х годах Декоршмон нередко обращался к геометризованному орнаменту и работал с почти прозрачным стеклом.

После 1918 года он отливал свои модели на стекольных заводах близ Парижа, а также сотрудничал с фирмами Галле и братьев Дом. Как художник и технолог он достиг высоких результатов в работе со стеклянными пастами.

В 1930-е годы он переключился на витражи, выполняя заказы парижских храмов, но о стеклянных пастах не забывал до конца своей жизни. Его авторская технология до сих пор не расшифрована до конца. Свои произведения Декоршмон подписывал, помещая сигнатуру в мушель (раковину). Его деятельность, основанная на любви к материалу и страсти к эксперименту, продолжила жизнь технике «*râte de verre*» и поддерживала интерес к ней широкой публики даже в те времена, когда стеклянные пасты утратили популярность. Его работы высоко ценили современники, они всегда стоили достаточно дорого.

Каждый из художников, о которых шла речь, внес свою лепту в возрождение «*râte de verre*», создав собственные технологические варианты. К этой плееде принадлежит и мэтр французского декоративно-прикладного искусства Габриэль Аржи-Руссо (Gabriel Argy-Rousseau, 1885 — 1953). Он происходил из простой крестьянской семьи, но уже с раннего детства выделялся необыкновенной тягой к учебе. За успехи в начальной школе крестьянский

исследовательской керамической лаборатории и открыл небольшую собственную мастерскую в Париже, где продолжил опыты с «*râte de verre*». Моделированием стеклянной пасты художник интересовался еще в Севре, возможно, это произошло в результате дружеского общения с Жаком Кро, сыном знаменитого А. Кро.

Ранние модели Аржи-Руссо, декорированные флоральной орнаментикой, полны очарования французского ар нуво. Их украшают стилизованные растения, плоды, маскарон

Г. Аржи-Руссо. Скульптура «Ветер». 1925 г.



Г. Аржи-Руссо. Сервиз для воды. 1920-е гг.

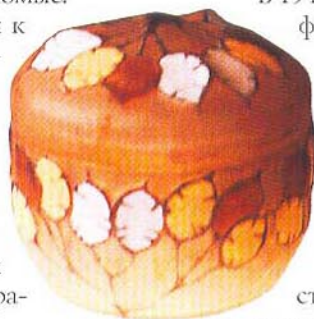
мальчик получил стипендию и продолжил среднее образование в Шартре. Блестящий ученик, он кроме интереса к наукам проявил способности к художественному творчеству. В 1902 году, в 17-летнем возрасте, Руссо поступил в Национальную Школу керамики в Севре, которую успешно закончил. В 1913 году перспективный молодой художник женился на сестре своего друга Платона Аржирьярдеса — Марине. К фамилии Руссо он прибавил часть аристократической фамилии жены — Аржи и с того времени звался Аржи-Руссо. Энергичный и способный, он вскоре стал директором





Г. Аржи-Руссо. Светильники. 1920-е гг.

ны, натуралистично изображенные насекомые. После Первой мировой войны он вернулся к работе со стеклом, участвовал во многих выставках, стал успешным и признанным художником. Все его творческие устремления были связаны с экспериментами в технологии пастообразного стекла. Аржи-Руссо шагнул дальше своих коллег — он организовал общество «Pâte de verre, Argy-Rousseau». Ему принадлежала большая мастерская, где трудились технологи, декораторы и многочисленный персонал.



Г. Аржи-Руссо. Коробочка для мелочей. 1920-е гг.



Г. Аржи-Руссо. Вазы. 1920-е гг.

В 1919 году Аржи-Руссо заинтересовался туалетными флаконами, и в ассортименте его производства появились маленькие предметы для нюхательной соли, созданные из цветных стеклянных паст. Изготавливали там и другие стеклянные мелочи — детали, украшавшие мебель в технике аппликации, экраны (ширмы) для настольных ламп, кулоны, подвески и т.д.

Включение Аржи-Руссо в 1925 году в жюри Всемирной выставки декоративного искусства по разделу «стекло» подтвердило его международный авторитет, компетентность и профессионализм художника. Его собственные произведения в тот период обрели новую стилистическую окраску — формы стали строже, монументальнее, а декор — удивительно разнообразным и тяготеющим к роскоши. Появились вазы, расписанные полированным золотом и платиной, а также эмалевыми красками.

В 1930 году в эпоху ар деко интерес к пастообразному стеклу ослабел, мастерская Аржи-Руссо сократилась, а сам художник занялся вариантом технологии «pâte de verre» — «pâte de cristalle». Его проекты в новом стиле стали строже, декор — аскетичнее, в основном геометризованного характера. Через несколько лет после Второй мировой войны Габриэль Аржи-Руссо ушел из жизни.

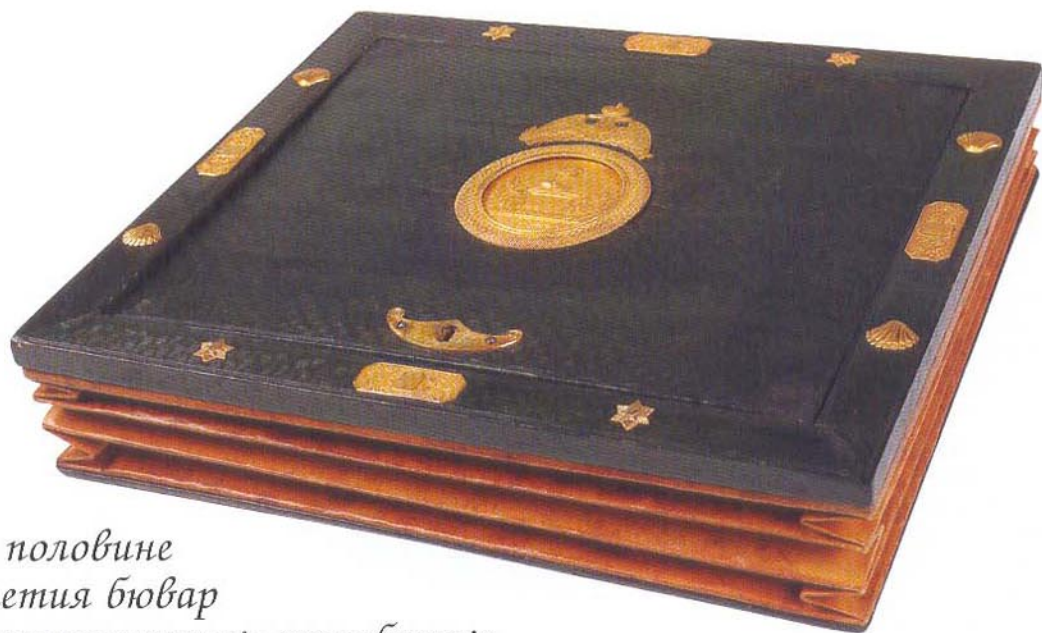
Стекло в технике «pâte de verre» мало знакомо любителям старины и довольно редко встречается на российском антикварном рынке. Тем не менее в последнее время можно увидеть реплики работ французских художников, о которых шла речь. Для того чтобы отличить подлинник от репликата, необходимо помнить, что все произведения известных мастеров техники «pâte de verre» маркированы авторской сигнатурой. Внимание следует обратить также на качество отливки, проработку деталей и характер окраски стекла.

Елена ДОЛГИХ

Иллюстрации предоставлены автором.



# Бювары первой половины XIX века



*В первой половине XIX столетия бювар был распространенным атрибутом деловой жизни. В одном из писем того времени мы читаем: «Портфель мне нужен для письма, кожанный и с пропускной бумагой, и чтобы в нем было место уложить сургуч, ножницы, ножик, перо и карандаш».*

Различие в стоимости бюваров на тот период было весьма существенным. Так, в ассортименте британского магазина Генриха Андруса (на углу Большой Морской и Гороховой улиц, дом № 132) за 1831 год указаны портфели по цене от 12 до 200 рублей. Такая разница могла быть обусловлена, во-первых, функциональностью предмета, а во-вторых, социальным статусом покупателя. Высокое качество кожи, дорогие отделочные материалы, сложность работы отличали бювары высокопоставленных чиновников от папок и портфелей простых служащих. Таким образом, одни бювары были предметом роскоши, другие — незаметными вещами повседневного пользования.

Слово «бювар» пришло в Россию из Франции, причем в словарях встречаются разные его значения. В одном случае оно трактуется как папка для ношения бумаг и письменных принадлежностей, в другом — как настольная папка для хранения писчей и промокательной бумаги, конвертов, марок. Известно несколько типов бюваров, представляющих собой варианты настольных папок и дорожных портфелей. Изделия, предназначенные для по-

вседневного ношения, имели иное устройство по сравнению с предметами, постоянно находившимися на столе. Настольные папки дополнялись выдвигаемыми ящичками, навесными кармашками, секретными отделениями. У переносных бюваров сверху были закрывающиеся треугольные клапаны, карманы в раскладных боковых сторонках, закладки и зажимы, облегчавшие надежное хранение бумаг. Так, функция бытового предмета влияла на его устройство, что в свою очередь отражалось на внешней форме и декоре всего изделия.

При изготовлении настольных и переносных бюваров использовались разные возможности украшения. Фарфоровый пласт или мозаичная картина могли располагаться исключительно на крышках настольных папок, так как утяжеляли их конструкцию. Дорожные бювары чаще дополняли гравированными изображениями, бисерными картинками или тиснеными на коже и ткани орнаментами.

Форма и художественное решение настольных бюваров способствовали включению их в ансамбль рабочего стола — с письменными приборами, подсвечниками, прес-



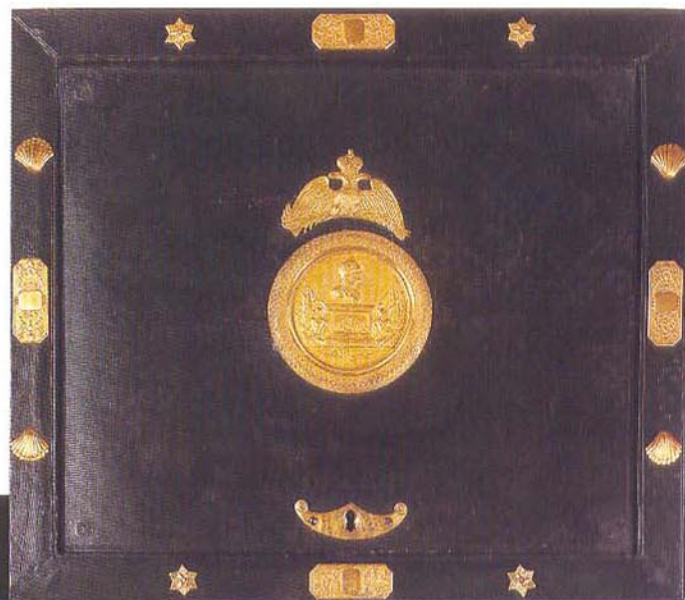
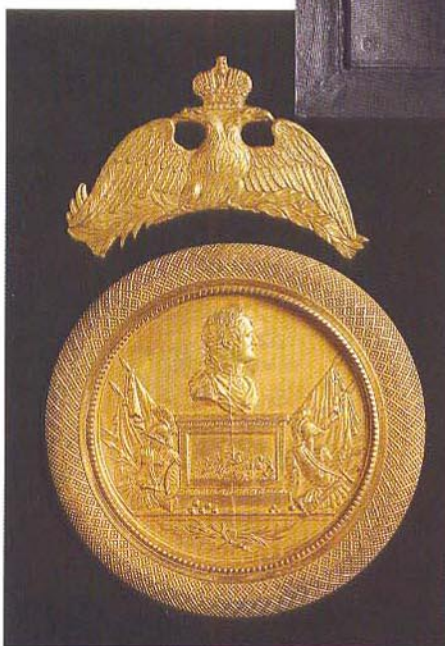
сами для бумаг. В таких случаях объединяющими чертами были однородная отделка, колористическое решение, стилевое единство форм и декоративных сюжетов. Причем подобное сочетание возникало в процессе бытования, вследствие пристрастия владельца к определенному кругу вещей, а не по замыслу мастера-изготовителя. Бювар в производственном отношении всегда мыслился как самостоятельный предмет, не связанный непосредственно с формами других предметов.

Над бюварами, как правило, трудилось несколько мастеров, каждый специализировался на каком-то одном виде работ. Если изготовители декоративных элементов могут быть атрибутированы (прежде всего, когда речь идет о дорогих бюварах), то авторы картонно-кожаной основы папок и пкатулок, сборщики, изготовители тиснений и орнаментов, переплетчики в большинстве случаев анонимны.

В основном именно настольные, а не дорожные бювары были заказными, подарочными и репрезентативными. Заказные изделия отличались тем, что при их изготовлении использовали дорогие материалы, художественно исполняли декоративные детали. Заказчик стремился отразить памятные события или образы особым содержанием изобразительных мотивов. В них владелец или даритель определял форму и конструкцию, декоративные композиции и окружающие их орнаменты, создавая неповторимый образ единичного предмета.

Пример «самого высокого» заказа — настольный бювар с массивной отделкой из серебра и фарфоровым пластом с изображением Кабинета Александра II в Зимнем дворце. Он находился на рабочем столе императора в Zubовском корпусе Большого Царскосельского дворца. Фарфоровая миниатюра, воспроизводящая акварель Э.П.Гау (1857), выполнена живописцем Императорского фарфорового завода А.Морозовым. Материалы и художественные средства, задействованные для создания декоративных элементов, точность, дороговизна и редкость работы придают бювару особую ценность и репрезентативность. Детали внутреннего устройства в совокупности с внешним обликом предмета, благодаря своей конструкции, материалам и декору, свидетельствуют о стиле и времени создания.

Для изделий 1810—1820-х годов характерны строгость и простота формы, локальный цвет. Как правило, поверхность папки украшали отдельными лаконичными и четкими, ясно читающимися на общем фоне бронзовыми накладками или простыми по рисунку тиснеными орнаментами, выстроенными в графические линии, которые обрамляли поля и подчеркивали общий композиционный строй. Изображения битв, героев, аллегорий и мифологических существ окружали античными орнаментами и цветочными букетами.



Бювар с бронзовым медальоном. Россия. 1810-е гг.  
Картон, кожа, бумага, бронза, литье, накатка, золочение. ГМП.

Так, отделанный темно-зеленой кожей бювар 1810-х годов, с сюжетным медальоном в центре и орнаментальными вставками по краям, представляет собой характерное изделие Александровского ампира. Это выражается в строгости цветовых сочетаний, стройной гармонии двух материалов, четкой графичности форм, ясности структуры и упорядоченной иерархии всех элементов декора. Изделие является ярчайшим памятником своей эпохи, что позволяет остановиться на его детальном рассмотрении.

Конструкция его показательна для характеристики типа настольных бюваров,

так как содержит все основные элементы, встречающиеся в каждом подобном по назначению предмете. Он представляет собой плоскую коробку с мягкими складывающимися гармошкой кожаными сторонами и откидывающейся крышкой.

Редкая и интересная деталь декоративного ряда бювара — центральный медальон. Его композиция состоит из трех элементов: профильного портрета Александра I, постамента со сценой битвы военной кампании во Франции 1813—1814 годов и расположенных вокруг него трофеев, наглядно символизирующих триумфальный исход сражения. В поле постамента изображена атака конницы, за пределами сражения изображены пушка и ядра, не задействованные в общей картине, но нарочито выдвинутые вперед, как характерные знаки этого события, служащие своеобразным ключом к пониманию основного действия. Вероятно, это победоносная для войск союзников битва при Фершампенуазе 1814 года. В связи с тем, что Александр I лично участвовал в сражении, особый смысл обретает его изображение над постаментом, указывающее на истинного триумфатора этого события. В медальоне соединены разные изобразительные и содержательные воз-





Бювар с цветочной вышивкой. Россия. 1820-е гг. Картон, кожа, шелк, вышивка, бронза, литье, золочение, бумага, тиснение. ГМП.

возможности медальерного искусства — портрет, комментирующее событие на постаменте и символические знаки — трофеи. Над медальоном — изображение двуглавого орла с пальмовой и оливковой ветвями.

Героическая тема является характерной приметой времени. Существенная особенность этого изображения — выбор и трактовка события. Создатель медали 1829 года, посвященной битве при Фершампенуазе, известный скульптор П.Ф.Толстой изобразил аллегорические фигуры, представив обобщенный образ русского воинства. Автор медальона на бюваре построил строго иерархическую композицию в виде триумфального сооружения во славу императора.

Судя по сложности композиции медальона, он изготовлен по специальному заказу. Очевидно, бювар был сделан в память о победоносном сражении. Он дополняет ряд произведений декоративно-прикладного искусства, созданных в честь победы над французами. Известны изготовленные в первой четверти XIX века на Императорском стекольном заводе бокалы и графины с надписью «В память взятия Парижа 19 марта 1814 года» и монограммой Александра I под короной, стона с профильным портретом Александра I с венком над головой и надписью: «Твердость даровал Мир вселенной. 1814 года», бокал с профильным портретом Александра I в венке, в обрамлении длинных лавровых ветвей, как на античных рельефах. Таким образом, наряду с другими предметами первой четверти XIX

столетия, бювар отражает характеризующие эпоху события и настроения, связанные с прославлением исторических дат.

В бюварах, изготовленных по специальному заказу, все компоненты становятся осмысленными, соответствующими друг другу не только по форме и стилю, но и по внутреннему смыслу. Они отличаются изделием неординарное, единственное в своем роде, изготовленное по случаю, при этом встраивающееся в общий художественный контекст. В таких предметах изысканы художественного исполнения восполняются необычностью сюжета и явной принадлежностью изделия своему времени.

Интересными и характерными для первой четверти XIX века были не только бювары с гражданственными темами изображений и символикой римской античности, имевшими ярко выраженный официальный тон, но и те, которые отражали другую сторону жизни — усадебную, камерную, лирическую. Ценность таким изделиям придают оригинальные вышивки, сделанные домашними мастерами вручную, уникальный набор декоративных накладок, часто изготовленных на заказ, мемориальный характер надписей и рисунков. Наглядный пример тому — подарочный бювар 1820-х годов с цветочной вышивкой. Вышивка полукрестом шелковой нитью по канве с изображением цветочных мотивов была очень распространена в 1820—1830-х годах, когда мастерицы увлекались мелкими работами. Аналогичные цветочные мотивы, орнаменты и жанровые сценки использовались для создания стальных панно, бордюров, купонов для мебельных обивок, определяя, таким образом, художественное решение ансамбля интерьера.



В декоративном оформлении бювара бронзовые накладки на углах папки развивают цветочную тему, включая в свою композицию большой букет из разных полевых и садовых цветов, помещенных в корзину. Интересно, что подобного рода композиции с так называемым «великим букетом цветов» могли иметь эмблематическое патриотическое значение: «Только отечество мое мне нравится» (девиз из книги «Символы и эмблематы», 1811 года). Любовь к усадебной жизни и ее дарам сочеталась с «языком цветов», появившимся в XVIII веке и просуществовавшим почти без изменений два столетия.

Этот предмет — яркий образец индивидуального подхода к украшению папки, демонстрирующий один из множества возможных вариантов сочетания разнообразных декоративных деталей, заготовленных заранее. Все элементы убранства бювара — овальная накладка с драконами и выбитым словом «Souvenir» в комплексе с благожелательной символикой вышивки и бронзовых букетов — создают образ памятного предмета, свидетельствуют об уникальности художественной программы. Это подтверждает и техника изготовления бронзовых накладок. Литье по восковой модели подразумевает возможность по желанию заказчика изготовления любой формы, с тонкой про-





Шкатулка-бювар с изображением Палаты депутатов в Париже. Франция (?). 1830-е гг. Картон, кожа, бумага, тиснение, раскраска, литография, акварель. ГМП.

работкой деталей, при этом исключает возможность массового тиража.

В некоторых случаях на памятных предметах присутствуют владельческие знаки — от гербов различных дворянских родов, монограмм владельцев до оригинальных любительских рисунков, часто занимательных, отражающих переживания и впечатления их создателей. К примеру, бювар начала XIX века, принадлежавший П.А.Осиповой-Вульф, был украшен рисунком собаки из породы шпицев (распространенный символ верности и преданности), сделанным пером, а также литографией, изображающей романтический пейзаж, с надписью: «Вот что осталось, от несчастливого времени моей жизни /10 июля 1827/ Тригорское». Этот пример свидетельствует о возможности включения в декоративное решение настольной папки не только прямого знака его обладателя, но и иносказательной картины, отражающей мировоззрение, жизненный уклад, культурную среду владельца.

На современном антикварном рынке наличие владельческих знаков часто рассматривается как недостаток. С этим взглядом, обусловленным исключительно сиюминутной конъюнктурой рынка, нельзя согласиться. Владыческие знаки, как правило, — свидетельство коллекционной, музейной ценности предмета, в котором художественные аспекты неразрывно связаны с особенностями его бытования. При потере сведений о происхождении большинства вещей первой половины XIX столетия, такие элементы придают бюварам шарм подлинных свидетельств эпохи. Гербы и монограммы, встречающиеся на предметах, раскрывают одну из наиболее интересных сторон — имена бывших владельцев, благодаря чему обогащают изделия историческими подробностями их бытования. Это во многом роднит бювары с книгой, в которой владельческий аспект (экслибрис, пометки обладателя или антикварного

магазина) играет роль не меньшую, чем художественный или содержательный.

Кроме того, прорисовка вензеля, характер герба или строение рисунка являются существенными ориентирами в установлении времени и места изготовления бювара. Они свидетельствуют о вносимых изменениях, дополнениях, заменах произошедших утрат. Вопрос подлинности всех составляющих деталей, одновременно их создания и осмысленности в общей композиции так же, как и сохранности, играет важную роль в оценке предмета.

Желание человека XIX века иметь бювар, созданный в соответствии с его художественными предпочтениями, интересами, жизненным укладом, представлениями о моде и искусстве, обогащает каждое изделие, делает его непохожим на другие, при этом отражает общие художественно-культурные особенности эпохи.

Готические или восточные черты в написании букв и прорисовке декора, возможность трансформации конструкции с множеством мелких подразделений при сохранении строгости и ясности общих форм проявляются в изделиях 1830-х годов. Таков, например, бювар с изображением Палаты депутатов в Париже, с композициями в виде четырехлистников, стилизованных цветов, пальметт и розеток, заполняющих все поле верхней крышки, вокруг центрального изображения. Орнаменты выполнены в несколько приемов. Сначала тиснены на коже, затем расписаны яркими красками, что придает им сходство с орнаментами ренессанса и Востока. Литография с парижским пейзажем слегка расцвечена, благодаря чему выделяется на пестром фоне. Традиционную конструкцию предмета дополняет ящичек с секциями для письменных принадлежностей и кармашек для писем, превращая изделие в так называемую шкатулку-бювар.





Бювар с бисерным изображением речного путешествия. Россия. 1830-е гг.  
Картон, кожа, бумага, бисер, вышивка, тиснение, раскраска. ГМП.

В 1830-е годы, как и в предшествующие десятилетия, сохраняется линия общественных заказов, созданных для официальных учреждений (таких, как упомянутая шкатулка-бювар). Параллельно появляются изделия с особым личностным оттенком, существовавшие в камерной атмосфере усадебной жизни. Характерный образец такого круга предметов — бювар 1830-х годов с бисерным изображением водной прогулки. Доминирующая в общей композиции идиллическая картинка, где изображены путешествующие в лодке молодые люди и девушка, сама по себе является произведением той среды, которую изображает.

Декоративное решение бювара типично для своего времени. Упорядоченно расположенные орнаменты, среди которых — полихромно раскрашенный четырехлистник с множеством овальных и круглых форм, как малое в целом, являются свидетельствами всеобщего в то время романтического увлечения Средневековьем. Бисерная вышивка отражает сентиментальные и элегические настроения, наполнявшие усадебную культуру того времени. Они расцвели в дамских рукоделиях и украшениях бытовых вещей, предназначавшихся для дома, для близких знакомых и родственников.

Закрывающийся сверху уголок предполагает двойное использование предмета — в качестве настольной и переносной папки. Изделие могло быть включено в ансамбль письменного стола наряду с бисерным подсвечником, ста-

каном для карандашей, чернильницей и песочницей в бисерных чехлах, тканым бисерным экраном лампы, но могло и перемещаться вне рабочего кабинета, если в том была необходимость.

Чаще всего переносные бювары использовались в общественной, деловой жизни. Необходимость постоянного практического применения не исключала возможность индивидуального украшения изделий. Конечно, декоративное решение должно было отвечать требованиям практичности, легкости и удобства, что некоторым образом ограничивало заказчика в материалах, но на темы и образы ограничение не распространялось.

Бювар 1830-х годов с готическими орнаментами и портретами Николая I и Александры Федоровны по своему устройству прост и функционален. Конструктивные детали: крышка-уголок с замочком, раскладывающиеся стороны, расположенные внутри с двух сторон карманы для бумаг, согласуются с гладкими и легкими материалами для внешних украшений.

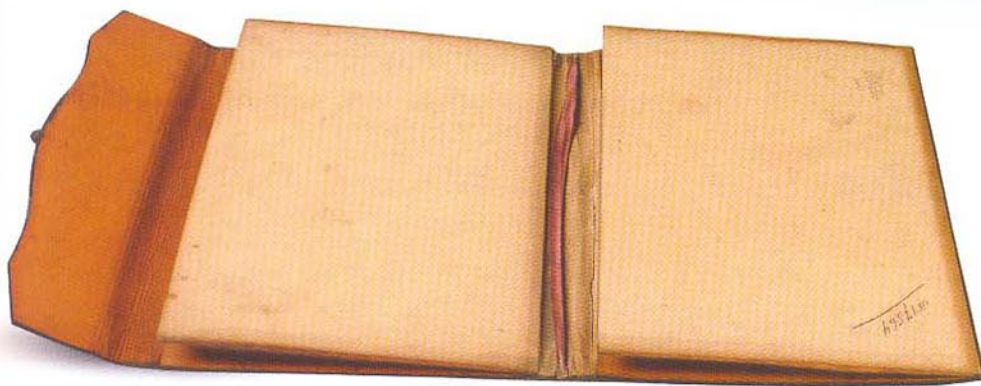
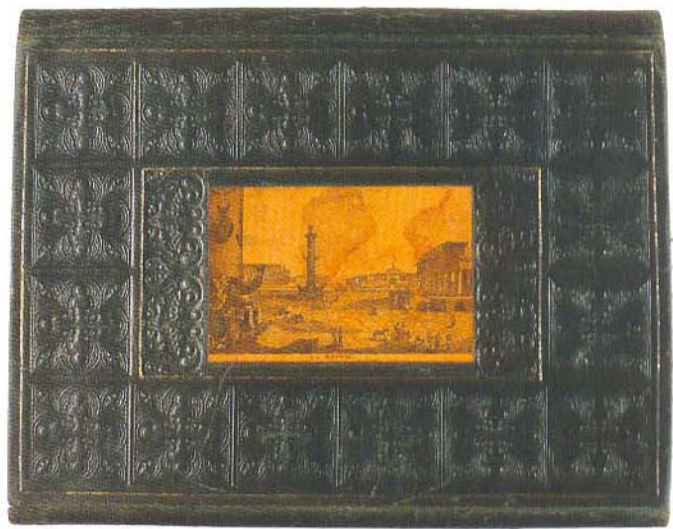
Образный строй этого предмета отличает гармоничность всех его декоративных элементов, тонкость, строгость, ясность линий и форм. На черной коже с тисненым орнаментом из четырехлистников в квадратах эффектно выделяются два медальона, сделанные из светлой кожи, и гравюра на обороте с изображением Биржи. Небольшой



рельеф орнаментальных клейм и мягкие очертания округлых форм слегка выступающих голов на медальонах придают художественную утонченность, казалось бы, сугубо деловому предмету и отвечают модным тенденциям тех лет. Литографированное изображение Биржи на оборотной стороне бювара не кажется случайным и может свидетельствовать о месте службы владельца.

В то же время именно для служебных целей изготавливали типовые бювары. Отличающиеся от заказных предметов даже не по художественным качествам, а по количеству возможных экземпляров, такие изделия ярко характеризуют бытовую культуру своей эпохи, ведущий стиль и модные художественные тенденции. Не будучи уникальными, они отражали общественные предпочтения. Тем не менее тираж их был ограничен, так как немногие нуждались в типовом варианте бювара. Кроме того, со временем от частого использования они утрачивали первоначальную форму, а поскольку не были предметом коллекционирования или памятным сувениром для владельцев, — редко сохранялись.

Каждое десятилетие приносило новые тенденции. Стилиевые изменения, технические изобретения, новые художественные предпочтения и модные сюжеты непосредственно отражались на декорации бытовых предметов. Крупные, активные декоративные элементы на гладком фоне со свободными полями, увеличение размеров папок (по сравнению с первой третью XIX века) характерны для изделий 1840-х годов. Объемные, при этом легкие декоративные конструкции с изображением фигур и архитектурных мотивов выполняли в технике гальваноластики (изобретение 1837 года, суть которого заключается в возможности делать полую внутри отливку путем нанесения на форму тонкого слоя металла). Для изготовления полихромных картин, украсивших верхние крышки папок, использовали технику «флорентийской мозаики», ставшую в то время новым завоением уральского камнерезного искусства.



*Бювар с портретами Николая I и Александры Федоровны. Россия. 1830-е гг. Картон, кожа, шелк, тиснение, литография. ГМП.*

лей, уровень сложности работы, многосоставность формы, единичность или тиражность определяют художественные достоинства и коллекционное значение предметов.

Несмотря на то что мастера-изготовители, в сущности, были ремесленниками, при создании бюваров они решали сложные художественные задачи. Поэтому незатейливые по назначению изделия — не только «милые бытовые вещицы», а прежде всего — предметы, точно характеризующие эпоху. Включение бюваров в круг памятников того времени расширяет наши представления о культуре первой половины XIX столетия, «когда жизнь во всех ее проявлениях была подлинным искусством».

**Ирина САФОНОВА**

Иллюстрации предоставлены автором.  
Фото Владислава КАРУКИНА.

Изделия 50-х годов XIX столетия сочетают в себе технические и художественные достижения предыдущих лет. В декоративный строй представительских предметов включаются фарфоровые пласти с живописными изображениями (пример тому — упомянутый настольный бювар Александра II).

Многие бювары, сохранившиеся до наших дней, являются примерами частного заказа. Владельческие знаки на некоторых изделиях свидетельствуют об исключительности каждой конкретной вещи. Качество исполнения дета-



# Магическое оружие Индонезии



Крис с прямым клинком.  
Центральная Ява.  
Клинок — XIX в.,  
рукоять и ножны — XX в.  
Металл, дерево, ковка, резьба.

*При знакомстве с коллекциями восточного оружия всеобщее внимание, как правило, привлекают необычные длинные кинжалы с пламевидными или прямыми клинками, нередко богато украшенными золотой насечкой. Это крисы, прославленное холодное оружие жителей Малайского архипелага и Южных Филиппин. Особо значимое место они занимают в традиционной культуре Индонезии, составляя, наряду с теневым театром ваянг кулит и тканями-батиками, одни из наиболее самобытных ее компонентов. В духовной жизни обитателей таких островов, как Ява, Мадуро, Бали, Ломбок, Суматра, Сулавеси, крис играет важную роль, являясь не просто оружием, а предметом, наделенным множеством символических характеристик.*

Согласно древним преданиям первый крис выковал бог-творец Брахма. По другой версии создателем кинжала считается легендарный предок яванцев принц Панджи. Крис олицетворяет мужское начало, поэтому у каждого мужчины есть свой кинжал, а иногда и три: один — родовой, другой — собственный, а третий — свадебный подарок отца невесты в знак того, что он принят в новую семью. Свой крис юноша получал во время обрядов инициации как свидетельство его социальной и физической зрелости, лишь после этого он считался полноправным членом деревенской или городской общины. В дальнейшем, отправляясь в храм, на важную церемонию или празднество, индонезиец обязательно брал с собой крис, составляющий неотъемлемую часть национального

костюма. Традиции его ношения варьируются от острова к острову, но, как правило, его носят, заткнув за пояс на боку или сзади, при этом рукоять его повернута к правой лопатке. Когда кинжал находится слева, это свидетельствует о готовности к схватке. В некоторых районах крис было принято закрывать одеждой — в знак своих мирных намерений. Мужчина без криса считается «голым, неодетым». Так, в средневековой малайской хронике «Седжарах Мелайю», где речь идет о нормах поведения, говорится: «без каина (поясной одежды) и криса входить к порядочным людям в дом нельзя».

Клинок прочно ассоциируется с душой мужчины. В ряде случаев кинжал даже может заменить человека, например, когда он по ряду обстоятельств вынужден пропу-



стить важное собрание общины или, скажем, когда юноша высокого сословия женится на девушке ниже себя по происхождению. Но это относится лишь к особым крисам, над которыми в конце процесса ковки совершалась специальная церемония «оживления». Ее проводил жрец, который читал молитвы и заклинания, приглашая душу, родственную заказчику оружия, вселиться в клинок. Лишь такой кинжал обладал магической силой, способной помогать владельцу оружия, защищать его и всю семью, приносить счастье и благополучие. Крису приписываются сверхъестественные возможности: он-де может летать по воздуху, самостоятельно находя врага, стучать в ножнах, предупреждая об опасности, убивать на расстоянии — достаточно лишь направить острие клинка на недруга или проткнуть след его ноги.

Крисы правителей символизировали верховную власть и имели статус государственных реликвий, призванных обеспечить процветание всей страны. О знаменитых кинжалах сагаи легенды, считалось, что одни из них приносят победу и славу, в то время как другие — несчастье. Родовой крис в Индонезии воспринимается как священная реликвия — пусака, которая передается от отца к сыну, ведь согласно поверью, некая часть души предка семьи, пребывая в клинке, оберегает своих потомков. Такой крис считается и талисманом. Оружие хранится в доме в особом сакральном помещении, в определенные дни ему делают подношения из цветов, риса, фруктов, воскуряют благовония, его очищают смесью лимонного сока и кислоты, чтобы проявить рисунок на клинке, и «купают» в душистом масле. Как священное оружие крис используют во время ряда религиозных обрядов. Например, на острове Бали до сих пор проводится особая церемония Чалонаранг, цель которой — ритуальное очищение деревни и защиты ее обитателей от злых сил и бедствий. В ней участвуют мужчины, которые с крисами в руках вступают в схватку с ведьмой Рангдой, олицетворяющей Мировое Зло. Впадая в транс во время действия, воины по приказу Рангды оборачивают свое оружие против самих же себя, нанося удары кинжалами в грудь, и лишь вмешательство доброго мифического существа Баронга спасает им жизнь. С его помощью они изгоняют ведьму, заставляя Зло покинуть их деревню.

Крисы нередко включали в число посольских даров, в этом случае они символизировали добрую волю, верность и дружбу по отношению к получателю подарка. Так, правитель яванского княжества Суракарта Паку Бувано X в 1898 году прислал в Амстердам на коронацию голландской королевы Вильгельмины (1880—1962) сабаю, шит и крис, украшенный золотым изображением мифической змеи *наги*. Впоследствии это оружие, а также военные трофеи, попадали в музейные коллекции и частные собрания европейских стран, прежде всего Нидерландов (Голландии), проводивших с начала XVII века политику колониальной экспансии в Индонезии. К примеру, один из первых крисов, оказавшихся в Нидерландах, сведения о котором документально зафиксированы, был подарен Вильгельму (Виллему) IV (1711—1751), когда он возглавлял Голландскую Ост-Индскую компанию. Этот крис с золотыми рукоятью и ножнами, по-видимому, составлял часть военной добычи после подавления волнений в Макасаре на

Сулавеси в 1666—1669 годах. А в коллекцию короля Вильгельма (Виллема) III (1817—1890) входило уже более ста предметов индонезийского оружия.

В своем современном виде крис известен с XIV века. Подтверждение тому — знаменитый рельеф центрально-яванского храма Сукух (1361—1399), на котором изображен герой эпоса «Махабхарата» Бима, кующий в кузнице крис. Исследователи до сих пор не пришли к единому мнению о происхождении этого специфического оружия Малайского архипелага. Часть ученых считают родиной криса Индию, культура и религиозно-философские идеи которой оказали заметное влияние на духовный мир обитателей Явы, Бали и Суматры во II—IX веках. Но большинство специалистов придерживаются теории индонезийского происхождения криса, полагая, что он эволюционировал от раннесредневековых (VII—IX веков) типов оружия на Яве. По их мнению, клинки первых протокрисов (тип *буда*, IX—X века) были короткими, листовидной формы с широкой симметричной пяткой и выделенной полосой *ганджи* в верхней части кинжала. Подобное оружие можно видеть в руках воинов, например, героя эпоса «Рамаяна» Лакшманы, на рельефах индуистского храмового комплекса Лоро Джонгранг (вторая половина IX века) на Восточной Яве. В XII—XV столетиях клинки крисов становятся длиннее и прямее, а пятка клинка — слегка асимметричной. Именно таким кинжалом вооружен предводитель обезьяньего войска Хануман, изображенный на рельефе святилища Шивы яванского храмового комплекса Панатаран, относящегося к XII веку. Схожую форму имеют широко известные ритуальные крисы типа *маджапахит*, рукоять которых в виде человеческой фигуры выковывали вместе с узким клинком,



создавая неразделимое целое. Свое название этот тип кинжала получил от восточнояванской империи Маджапахит (конец XIII — начало XVI века). Считается, что он редко служил боевым оружием, а скорее был сакральным предметом, амулетом, обладавшим большой магической силой, поэтому и использовался во время ритуальных церемоний.

Крис представляет собой обоюдоострый кинжал с прямым или волнообразным клинком, асимметрично расширяющимся к пяте. С одной стороны это расширение имеет вытянутую, заостренную форму, с другой — оно закруглено. Характерная деталь криса — *ганджа*, находящаяся в верхней части клинка. Она повторяет форму его широкой части, но выковывается обычно отдельно. *Ганджа* надевается на хвостовик и плотно подгоняется к клинку, как бы продолжая его. Иногда *ганджа* составляет одно це-





Крис с пламенивидным клинком и изображением змеи *наги*.  
Мадура. XIX — начало XX в.  
Кость, металл, дерево, ковка.

лое с клинком и обозначается лишь гравированной линией. Рукоять насаживается на обмотанный тканью хвостовик и фиксируется так, чтобы ее можно было снять без особых усилий. Это объясняется тем, что клинок — довольно хрупкий, при сильном прямом ударе мог сломаться. Когда же у рукояти было такое крепление, он лишь прокручивался или соскакивал с нее. Кроме того, сакральной частью криса считается только клинок, а рукоять и ножны могли заменяться по желанию владельца в зависимости от его вкусов, материального или сословного положения.

По форме клинка (*дапур*) крисы можно условно разделить на две группы — кинжалы с прямыми и волнообразными клинками. Вариантов этих двух основных форм — огромное количество (около 145), при этом у каждой формы, как правило, свое название. Среди неспециалистов бытует мнение, что крис — это специфический тип холодного оружия с волнообразным клинком, на самом же деле преобладают кинжалы с прямыми клинками — *дапур бенер*. Волнообразный клинок (*дапур лук*) всегда насчитывает нечетное число извивов-лук, обычно от 5 до 13. Их отсчет начинают с первого вогнутого изгиба в нижней части клинка с закругленной стороны *ганджи*. Клинок криса имеет символическое значение — он прочно ассоциируется с мифической змеей *нага*, повелительницей подземного и подводного миров. Олицетворяя женское начало, змея связывается с первозданными водами, плодородием и процветанием. Чтобы подчеркнуть эту магическую связь, на крисе выковывали изображение *наги*. Иногда это была лишь голова змеи в короне — у пяты клинка, но нередко чешуйчатое тело *наги* проходило вдоль всего клинка. В целом волнообразный клинок воспринимается как священная змея в движении — *сарпа лумаку*. Считается, что подоб-

ные кинжалы следует носить мужчинам, профессия которых связана с активной деятельностью, в то время как крис с прямым клинком *сарпа тапу* («змея, пребывающая в покое») более приличествует священнослужителям и людям с гуманитарным складом ума.

Необычный, «экзотический» вид крису придают и довольно глубокие зубуринны или выточки на лезвии с обеих сторон клинка и на *гандже*. По своему функцио-



нальному назначению они, подобно гарде, призваны защищать руку владельца оружия и блокировать удары противника. Нередко им придают фигурную форму, чаще всего встречается сильно стилизованное изображение головы слона с хоботом. Это животное символизирует в Индонезии могущество, высшую власть и мудрость. У закругленной части пяты выковывали и других персонажей: льва *синга*, олицетворяющего силу и храбрость, быка — богатство, священную солнечную птицу Гаруду — покровительство высших небесных сил, и т.п.

Одна из наиболее впечатляющих особенностей криса — *памор*, серебристые, муароподобные узоры на поверхности клинка. Они получались в результате чрезвычайно трудоемкого процесса изготовления оружия, когда кузнец *эму* сковывал несколько полос железа, перекручивая, сворачивая, разрезая, складывая и вновь сковывая их вместе. Причем одной из частей сплава обязательно была никель, который, собственно, и придает светлый цвет узорам *памора*. Традиционно считается, что в металл добавляли ме-



Крисы с различными типами *памора* — гладким *млумах* и рельефным *миринг*.  
Бали. Клинок — середина XIX в., рукоять и ножны — 1960—1970-е гг.

Мадура. XIX в.



теоритное железо, такое соединение породило представление о слиянии в крисе земного и небесного начал, так как руду добывали из-под земли, а метеориты падали с неба. Но проведенные недавно исследования состава металла клинков показали, что метеоритное железо в них встречается редко, а значительная часть никелесодержащего металла, скорее всего из местности Луву, на острове Сулавеси. Единственным досто-



Крис. Суматра. Середина XX в. Металл, слоновая кость, ковка, резьба, роспись.

верно доказанным фактом использования метеоритного материала можно назвать клинки конца XVIII века, выполненные мастерами из дворцового комплекса в Суракарте, на Центральной Яве. Сюда был перевезен метеорит, упавший в 1742 году в окрестностях селения Прамбанан (Восточная Ява). Его остатки до сих пор хранятся во дворце Суракарты, анализ показал наличие в нем 4,7% никеля. Когда кузнец заканчивал ковку клинка, он протравливал его смесью кислоты и лимонного сока, в результате чего железо темнело и на черном фоне эффектно проступали серебристые разводы и линии. Насчитывается более ста разнообразных узоров *памора*. В зависимости от техникиковки их можно разделить на два основных типа: гладкие — *маумах* и рельефные — *миринг*. Если полосы металла укладывали преимущественно параллельно друг другу, *памор* получался гладким, а если вертикально или под разными углами, то — рельефным, уступчатым. Узорам придавали ритуально-магическое значение, так как их чудесное проявление на поверхности клинка считалось результатом действия сверхъестественных сил. В совершенстве владевшие сложнейшим мастерством изготовления клинков кузнецы могли придавать узорам различный вид, в зависимости от желания заказчика, но чтобы *памор* не приносил вреда, он должен был соответствовать гороскопу мужчины, его социальному положению и статусу. Так, например, считали, что мотивы *удан мас* («золотой дождь») и *берас вутах* («рассыпанные зерна риса»), призванные обеспечивать богатство и процветание, подходят для торговцев и деловых людей, а *секар нгадек* («прямо стоящие цветы»), олицетворяющий справедливость, — для судебных чиновников. Однако нередко *памор* не заказывали специально, а оставляли «на волю случая», полагая, что таким образом проявляется божественная воля, а затем по узорам читали свою судьбу. *Памор* на клинке часто дополнялся узорами, сделанными в технике таушировки золотом. Обычно это стилизованные изображения лотоса — символа чистоты, процветания, гармонии во Вселенной, помещенные на *гандже* и в нижней части клинка, хотя иногда сверкающие золотые орнаменты могли покрывать весь кинжал. Золото использовали и для того, чтобы выделить изобразительные мотивы — фигуру змеи, льва, птицы Гаруды. Длина клинка в среднем составляет 33—39 см и варьируется в зависимо-

сти от места изготовления кинжала, например, крисы с острова Бали отличаются большими размерами, по сравнению с яванскими или суматранскими.

Рукояти крисов, по-явански *укиран*, делают из самых разнообразных материалов: дерева, слоновой кости, рога, драгоценных металлов и т.д. Нередко они представляют собой миниатюрную скульптуру тонкой изящной работы. В Индонезии самым подходящим материалом для рукоятей считается дерево, многим видам которого приписываются чудесные способности. Например, дерево *худжан панас* защищает от змей и привидений, *мас* отпугивает тигров, а *саво* приносит богатство. Для *укиран* выбирают высококачественную древесину с красивой фактурой. «Королем» деревьев можно назвать *тимаха* (*тимохо*, *кайо нелет*, *Kleinhovia hospital* Linn.) светло-коричневого цвета с темными пятнами и полосками, которое, по преданию, обладает магической силой оберега. Наличие на нем тонких горизонтальных полосок указывает, например, на то, что рукоять способна отворачивать от владельца криса опасность и приносить удачу торговцам. Большой популярностью пользуется дерево *таюман* (*Cassia Laevigata* Willd), гладко отполированная поверхность которого переливается, отражая свет. Резные рукояти делали также из эбенового дерева, тика, сандала и др. Широко использовали для рукоятей кость, особенно ценились бивни суматранских слонов. Применяли также кость морских животных — нарвала, моржа, дюгоня, которая в народной медицине служила противоядием при отравлениях и средством излечения от лихорадки. Ритуально-магическое значение придавали рукояткам из кости буйвола, оленя и носорога. По местным поверьям, в рогах водяного буйвола, священного, жертвенного животного, аккумулировалась необыкновенная сверхъестественная сила, а рог носорога издавна считался сильным стимулирующим средством, усиливающим мужскую потенцию. Рукояти крисов из драгоценных металлов всегда были привилегией высших сословий, периодически даже издавались указы, запрещающие использование этих материалов в убранстве оружия простолюдинов. Золотые и серебряные *укиран*, которым нередко придавали скульптурные формы, дополняли вставками из драгоценных и полудрагоценных камней — бриллиантов, рубинов, сапфиров, изумрудов, топазов, граната и др.



Фрагмент рукояти типа *тунггак семи* — маска *Бонаспати*.  
Центральная Ява. Начало XX в. Дерево, резьба



Для фигурных рукоятей, как правило, характерны сильная стилизация и обобщенность, что большинство исследователей связывают с утверждением в Индонезии в XIV—XV веках ислама, в котором, как известно, существуют определенные ограничения на изображения живых существ. Формы рукоятей крисов отличаются большим разнообразием и зависят в основном от места изготовления оружия. Самым распространенным типом *укиран* на Яве, особенно в княжествах Суракарта



Крисы с рукоятями *тунггак семи* *джокьякартского* и *суракартского* типа. Центральная Ява. XIX в.

Крис с рукоятью с фигурой демона *раксаса*. Северо-восточная Ява.  
Клинок — XIX в., рукоять и ножны — середина XX в. Дерево, резьба.



и *Джокьякарта*, был *тунггак семи* («проросший ствол»). Это гладкая шести- или семигранная с округлой, загнутой головкой деревянная рукоять. Примечательно, что в верхней и нижней частях черена помещены две маски мифического чудовища *Бонаспати* (Владыки джунглей). Рукояти крисов Суракарты и *Джокьякарты*, несмотря на внешнее сходство, можно отличить: головка суракартской — крупнее и изгиб у нее больше. На северном побережье Явы, где находились крупные портовые города, сложились свои традиции в украшении *укиран*, нередко имевших





Рукоять мадурского типа.  
Мадуро. XIX в. Буйволиная кость, резьба.

Рукоять мадурского типа с мотивом Гаруды.  
Мадуро. Середина XX в. Дерево, резьба.

вид антропоморфных существ. Так, для районов северо-восточной Явы характерна рукоять в виде сильно стилизованной фигуры демона *раксаса* с длинными, тщательно проработанными волосами и скрещенными на груди руками. Мастера острова Мадуро кроме дерева использовали в своей работе слоновую кость, сплошь покрывая рукояти резными орнаментами, в основном растительного характера. В цветочно-лиственные узоры они включали символические мотивы — перья (знак птицы Гаруды), божественных крылатых коней, треугольники *тумпалы*, олицетворяющие священную гору Меру. Здесь же можно видеть такой необычный декоративный мотив, как офицерские эполеты — своеобразное напоминание о голландском колониальном владычестве в Индонезии.

«Визитной карточкой» крисов некоторых районов Суматры и Малайзии можно считать рукоять типа *джава демам* («яванец, страдающий от лихорадки»), получившую такое название благодаря необычной иконографии изображенного на ней персонажа. Рукояти придана форма сильно обобщенной человеческой фигуры с наклоненной птичьей головой с клювом. Его руки скрещены на груди, кисти касаются плеч, словно у человека, сотрясаемого сильным ознобом. Ряд исследователей полагают, что данный тип рукояти произошел от изображений птицы Гаруды, но большинство ученых возводят его к фигуре бога Вишну верхом на Гаруде или персонажам теневого театра

с присущим им острохарактерным обликом. В различных районах Малайского архипелага существуют местные варианты рукояти *джава демам*. Например, у крисов народности *бути* с Южного Сулавеси «птичья» головка рукояти, нередко удлинена и повернута по отношению к черену почти под прямым углом. А для крисов из Палембанга на Суматре и Северной Малайзии характерен оригинальный вариант этого типа — *некака* («зимородок»), когда головке рукояти приданы черты человеческого лица с большими круглыми глазами и очень длинным птичьим «клювом».

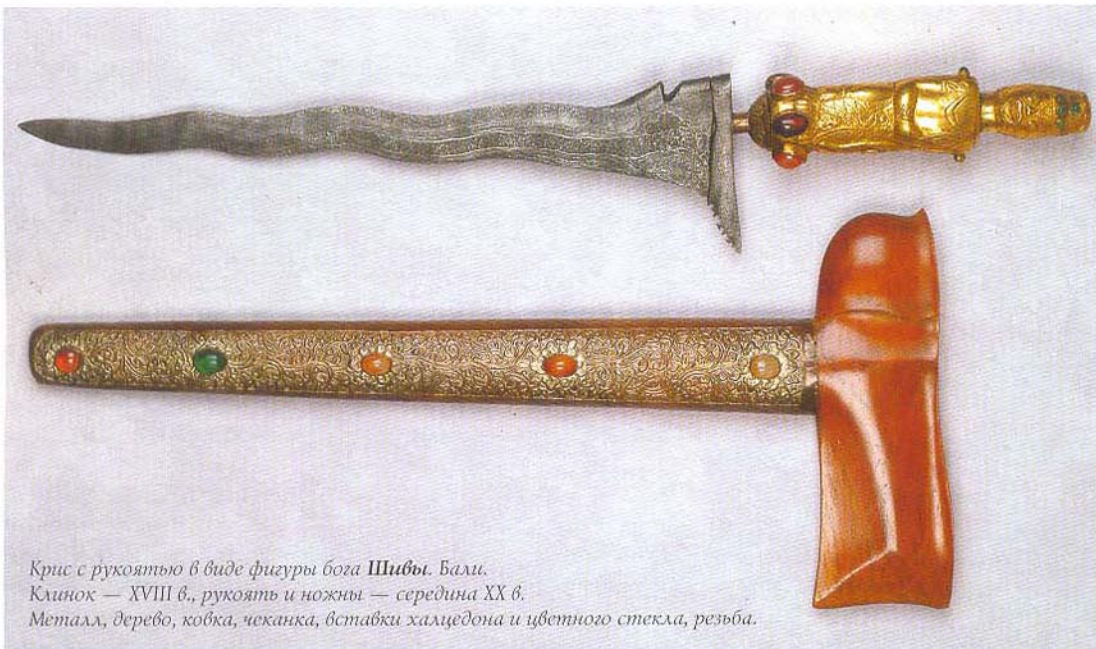


Рукоять типа *джава демам*. Суматра.  
Середина XX в. Рог, резьба.



Крис. Суматра.  
Середина XX в. Рог,  
металл, дерево, ковка,  
резьба.





Крис с рукоятью в виде фигуры бога Шивы. Бали.  
Клинок — XVIII в., рукоять и ножны — середина XX в.  
Металл, дерево, ковка, чеканка, вставки халцедона и цветного стекла, резьба.

считалось, что оружие наделено магической силой. Значительную часть скульптурных *укиран* составляли демонические персонажи, устрашающий облик которых — с оскаленными клыкастыми ртами, выпученными глазами и спутанной гривой волос — должен был отпугивать злых духов и отвращать всевозможные злокозненные силы. Такие рукояти могли отливать целиком из золота, серебра, бронзы или чеканить на листовом металле, закрываю-

На острове Бали сложились свои традиционные формы рукоятей крисов, среди которых много скульптурных. Это частично объясняется тем, что здесь до наших дней сохранились древние индуистско-буддийские воззрения, позиции же ислама не столь сильны. Балийские мастера делали рукояти в виде фигур божеств и героев индийских эпических сказаний «Махабхарата» и «Рамаяна», особенно часто изображали грозного бога разрушения Шиву, бесстрашного благородного воина Биму и предводителя обезьяньего войска Ханумана. Призванные охранять владельца оружия и передавать ему свои положительные качества, они считались магическим талисманом. Своеобразно выглядит рукоять *кочет-кочетан* («куколка жука»), миниатюрная скульптура которой изображает божество Батара Карпа в виде насекомого со стилизованным телом гусеницы, лапками и головой, слегка напоминающей лопадиную. Лишь брахманам, представителям высшей касты на Бали, разрешалось иметь крисы с такими рукоятями, при этом



Рукоять типа *кочет-кочетан*. Бали.  
1960—1970-е гг. Дерево, резьба.

пьем их деревянную основу, после чего их, как правило, богато украшали вставками драгоценных и полудрагоценных камней. Другими распространенными типами рукоятей балийских крисов являются *чеках солас* — деревянная рукоять, с трех сторон покрытая гранеными выступами-рустами, и *герантим* — цилиндрической, расширяющейся кверху формы, обычно из металла.

Между клинком и рукоятью располагается соединительный манжет *мендак*, который нередко имеет вид широкого филигранного кольца из металла, украшенного вставками драгоценных камней или цветного стекла. У малайских и суматранских крисов вместо кольца часто бывает металлическая чашечка *селут*, напоминающая стилизованный цветок лотоса, которая обрамляет нижнюю часть рукояти.

Крис с рукоятью *чеках солас*. Бали. XIX в.  
Металл, дерево, ковка, вставки цветного стекла, резьба.





Крис с ножнами. Центральная Ява. XIX — начало XX в.  
Металл, дерево, ковка, чеканка, зернь, накладная филигрань, резьба.



Кольцо мандак. Центральная Ява. Начало XX в.  
Металл, накладная филигрань, вставки цветного стекла.



Крис в ножнах с *бранжкой* типа *гайман*. Мадуро.  
Начало XX в. Металл, дерево, ковка, резьба, гравировка.

тениях изогнутых ветвей и листьев мастера нередко изображают миниатюрные фигурки птиц, особенно часто павлина, как знак богатства, различных зверей — оленей, буйволов, обезьян и др. Кроме того, большую роль в декоре ножен играет мотив *сри гунунг*, имеющий вид неболь-

Ножны крисов, за редким исключением, делают из дерева, многим сортам которого, как уже отмечалось, придается ритуально-магическое значение. Деревянная основа может закрываться сплошным металлическим обкладом *пендок*, украшенным с лицевой стороны чеканными и гравированными узорами, преимущественно растительного характера. Это особенно типично для яванских крисов, на Бали же, где очень высоко ценили дерево и считали, что его сверхъестественные свойства могут усилить чудесную силу каинка, в обкладе с одной стороны намеренно оставляют узкую щель, в которую видна деревянная основа. Среди орнаментов на ножнах предпочтение отдается вьющемуся побегу с пышными цветами и листвой, символу животворящих сил природы и цветущего райского сада. В перепле-

шого холмика, оливетворяющий священную гору Меру, центр мироздания.

Космологическая символика в орнаментальном оформлении криса особенно характерна для *бранжки* — деревянной поперечины в верхней части ножен, имеющей две основные формы. Одна из них — *ладранг* — напомина-

Крис с ножнами с *бранжкой* типа *ладранг*. Ява.  
Клинок — XIX в., рукоять и ножны — середина XX в.  
Металл, дерево, ковка, резьба.







Крис с ножами с поперечиной, украшенной изображениями маски Бомы и головы Гаруды. Бали.  
Клинок — середина XIX в., рукоять и ножны — 1960—1970 гг.  
Металл, дерево, ковка, резьба.

ет своими очертаниями индонезийскую лодку *прау*, другая — *гаяман* — плоды манго или соевые бобы. Тип *ладранг* — более официальный, парадный и, как и *гаяман*, насчитывает большое число региональных вариантов. У яванских крисов верхние края *вранжки* нередко высоко загибаются вверх, в то время как нижние слегка скруглены, у мадурских — края срезаны так сильно, что поперечина приближается по форме к неправильному треугольнику, а на Сулатре и Сулавеси она принимает почти прямоугольную

форму. Если *вранжки* центральнояванских крисов делают из дерева с красивой фактурой и лишь гладко полируют, то на Бали и Мадуре поперечины любят украшать резьбой. В декоре поперечины балийские мастера широко использовали образ солнечного орла Гаруды, чья рельефная голова с острым клювом и развещающимися перьями часто помещается на боковинках *вранжки*. В центральной части *вранжки* нередко доминирует голова чудовища Бомы, повелителя подземного царства, который надежно защищает от



Меч *педанг*. Западная Ява. XIX в.  
Металл, ковка, чеканка, гравировка, таушировка золотом.



злых духов и демонов. Соединение на едином пространстве предмета этих двух персонажей, олицетворяющих верхний и нижний миры Вселенной, — своеобразное напоминание об извечном противостоянии и единстве двух начал мироздания. В целом *бранга*, прообразом которой служит ладья, ассоциируется с водной стихией и женским началом, в то время как клинок криса — с мужским, а их соединение символизирует космологическую гармонию.

Крис как холодное оружие предназначен в основном для колющих ударов, для нанесения же рубящих ударов в сражениях использовали мечи.

На Яве это короткий меч *педанг*, рукоять которого нередко выполняли в виде обобщенной человеческой фигуры, возможно, предка, призванного охранять воина. Магической силой, по поверьям индонезийцев, обладали и копья *толбак*, в первую очередь их металлические наконечники, которым придавали самую разнообразную форму: от листовидной и пламевидной до фигурной — в виде змеи *наги*, птицы Гаруды, скорпиона и др. Священное копьё обязательно входило в число регалий правителя, а во время тор-

жественных выездов султана его сопровождала стража с церемониальными копьями. Украшенное узорами *памора* копьё, как и крис, считалось родовой реликвией *пусака* и бережно передавалось в семье из поколения в поколение. Поскольку длинное древко хранить неудобно, наконечники копий часто оформляли как кинжалы, для них делали короткие деревянные рукояти и специальные ножны.

Рассказ о ритуальном оружии Индонезии был бы неполным без упоминания о таком яванском ноже, как *куджанг*, или *куди*, имеющем своеобразно изогнутый клинок. Считается, что его прообраз — серп, но уже в Средневековье он стал церемониальным оружием высшего сословия. Необычный вид ножа легенда объясняет так: один из яванских раджей, правивший в XII веке, во время медитации получил повеление свыше придать *куджангу* форму острова Ява, что и было исполнено. После утверждения ислама в качестве господствующей религии в знак приверженности новому учению клинок стали ковать так, чтобы он напоминал очертания арабской буквы *син*. Яванцы полагают, что обладающий магической силой *куджанг* является талисманом, способным принести счастье, удачу и благополучие в дом.

Галина  
СОРОКИНА



Копья *толбак*. Ява, Бали(?).  
Наконечник XVIII—XIX вв., ножны и рукоять — XX в.  
Металл, дерево, ковка, чеканка.



Нож *куджанг*. Ява.  
Конiec XIX — начало XX в.  
Металл, дерево, резьба.



# «Опиумные» гирьки Мьянмы

Необычные  
металлические гирьки  
в виде животных  
иногда можно  
встретить на рынках  
Юго-Восточной Азии,  
главным образом  
Мьянмы (Бирмы),  
Таиланда и Лаоса.  
Продавцы назовут  
их «опиумными» и  
непрерывно расскажут  
вам, как эти гирьки  
используют  
для взвешивания  
наркотических средств,  
услужливо стараясь  
вызвать в вашем  
воображении  
заманчивую картину  
экзотической восточной  
курильни, окутанной  
дурманящими клубами  
дыма и мистическим  
полумраком. Однако  
это не более чем миф.

Гирьки, изображающие реальных и фантастических зверей и птиц, еще до начала XX века, а в некоторых районах и на всем его протяжении, были широко распространены в быту разных народов Индокитая: бирманцев, тайцев, лаосцев, мононов, кхмеров. С их помощью определяли вес не только драгоценных камней, слитков золота и серебра, но и обычных металлов, слоновой кости, перламутра, пряностей, овощей, фруктов и даже готовой пищи — словом, всего, что подлежало взвешиванию. Естественно, опиум тоже отмеряли, пользуясь миниатюрными гирьками, что, по всей вероятности, когда-то дало повод европейцам, побывавшим в странах «золотого треугольника» (он расположен на стыке границ Мьянмы, Таиланда и Лаоса), определить их как «опиумные». Термин прижился начиная со второй половины XIX века, но упоминания о «животных» гирьках в рассказах иностранных путешественников встречаются гораздо раньше. Такие фигурки видел, например, английский купец Ральф Фитч, посетивший в 1587 году Пегу — столицу Нижней Мьянмы. В XIX веке, в конце которого Мьянма стала колонией Великобритании, возрос интерес европейцев к искусству этой страны, и в известной книге, описывающей пребывание в 1855 году английской миссии при дворе бирманского правителя Авы, среди различных произведений художественного ремесла была впервые опубликована «опиумная» гирька. Поскольку в Мьянме такие уникальные изделия получили наибольшее распространение, речь в статье пойдет о гирьках именно этой страны.

Точное время начала использования подобных предметов неизвестно. При археологических раскопках 1956 года столичного города народа пью — Пейтхано, в центральной Мьянме, были найдены две небольшие бронзовые фигурки льва и птицы, датируемые I—IV вв. н.э. Однако нельзя с полной уверенностью утверждать, что уже в то время их использовали как весовые гирьки. Упоминания о мерах веса и различных гирьках, называемых по-бирмански але, можно найти в эпиграфических надписях Пагана (1044—1287), но реальные образцы таких изделий, которые определенно относятся к паганскому

Серебряная трубка для курения  
опиума с носиком в виде павлина.  
Лаос. Начало XX в. ГМВ.



периоду, пока, к сожалению, не обнаружены. Вполне конкретные письменные сведения о зооморфных гирьках, служивших единицами измерения веса тел, сохранились в средневековых бирманских хрониках, которые писали на пальмовых листьях. Один из придворных летописцев по имени Нандабаху, живший во времена выдающегося правителя Мьянмы Алаунгпхэя (1752—1760), основателя династии Коунбаун, даже составил список животных, в виде которых делались але в правление того или иного государя. В нем фигурируют курица, олень, аист, слон, коза, птица «счастья» (феникс), змееобразное существо тоная, бык, лошадь, журавль, медведь, петух, утка. Согласно традиции, каждый бирманский король, вступив на престол, издавал указ о том, в форме какого животного, как правило, его личного покровителя, следует отаивать весовые гирьки. Тем, что при смене правления все гирьки подлежали переплавке, вероятно, и объясняется тот факт, что старые изделия дошли до нас в единичных экземплярах. Кроме того, многие из них настолько стилизованы, да и в процессе употребления так сильно потерялись, что порой трудно определить точно, какую же птицу или какого зверя они первоначально изображали. А судя по некоторым сохранившимся фигуркам, выполненным, например, в виде черепахи и паука, мастера руководствовались скорее собственной фантазией, чем королевскими указами. Впрочем, в последние столетия, особенно после падения в 1885 году Коунбаунской династии, этот обычай, по-видимому, уже не соблюдался. Тем не менее в обиходе закрепилось ограниченное количество зооморфных форм гирек: мифические птицы хинта и каравей, сказочные звери томбин и тоаун, а также реальные — утка, петух, сова, рыба и некоторые другие.

«Опиумные» гирьки составляют, как правило, наборы из десяти стандартных фигурок, размером примерно от 15 до 1,5 см. У каждой из них — устойчивая, довольно массивная подставка, которая может быть полусферической, прямоугольной, шести- или восьмиугольной формы. Вес гирь определялся в соответствии с принятой в Мьянме средневековой индийской системой измерения. Самая большая але содержала 1 висс, или 100 тикалей (эквивалентно приблизительно 1600 граммам), другие — 50, 20, 10, 5, 2 (или 2,5) и 1 тикаль, а самые маленькие — 1/2, 1/4 и 1/8 тикаля. Фигурки весом более 10 тикалей часто делали с полукруглыми ручками наверху, чтобы легче было поднимать. На подставках некоторых, в основном больших, але видны рельефные печати. Их делали при отливке или ставили методом гравировки на новые гирьки в специальных, существовавших в каждом крупном городе, правительственных палатах, чтобы легализовать употребление але в соответствии с утвержденными мерами веса и формой. Ста-



Гирьки в виде птицы хинты. Мьянма. XIX в. ГМВ.

рые гирьки при этом постепенно изымали из употребления. На самых ранних сохранившихся гирьках XVI—XVII веков печати представляют собой круглые или прямоугольные медальоны с обобщенным изображением «опиумного» животного, форма которого была установлена для этих гирь. Иногда это цифры, отдельные буквы бирманского алфавита и надписи, изредка указывающие дату изготовления изделия. В XVIII веке на основании стали делать углубленные нишки для печатей. Самой популярной весовой маркой в XVIII—XIX веках было изображение звездчатой розетки или цветка с четырьмя — девятью лепестками. Ее выполняли методом врезанного рельефа на боковой, ближе к центру, грани подставки — у больших гирек и на донышке — у маленьких. Кроме того, на базах поздних бирманских гирек встречаются и другие марки.

Гирьки изготавливали из металла традиционным способом литья с «исчезающей» восковой моделью, или в технике замещенного воска. При повторении весового набора использовали глиняные отливочные формы, состоявшие, как правило, из двух половинок, предназначенных для каждой гирьки. Формы делали с особой тщательностью, так как фигурки должны были иметь стандартный вес. Подставки больших але иногда отливали отдельно. Чрезвычайно аккуратно отмеряли количество воска, необходимого для заполнения формы. Причем это количество зависело не только от размеров литника, но и от металлического сплава. Например, чтобы сделать бронзовую гирьку весом 1 висс, необходимо было использовать около 10 тикалей воска. Поскольку это был довольно сложный ручной процесс, порой случались ошибки. Тогда мастер припаивал в нижней части фигурки необходимый для точного веса кусочек металла или же, наоборот, спиливал часть подставки, если гирька получалась тяже-

лее стандартной. Впрочем, шлифовке — для сглаживания соединительных швов и удаления неровностей — подвергались все «опиумные» изделия.







Гирька в виде птицы хинты весом 50 тикалей.  
Мьянма. XIX в. ГМВ.



Гирька в виде птицы хинты весом 1 бисс.  
Мьянма. XVI—XVII вв.

В производстве гирек применялась главным образом бронза, то есть металлические сплавы на основе меди с добавлением олова и цинка (добавки других элементов, например, свинца, серы, мышьяка, в них совсем незначительны). Состав сплава менялся в зависимости от технологических традиций того или иного времени. Ранние гирьки XVI—XVII веков отличаются небольшим содержанием добавок и характерным красновато-коричневым цветом. В бронзовых сплавах XVIII столетия начали использовать больше олова — от 10 до 40%, из-за чего зооморфные фигурки становились более светлыми, даже серебристыми по тону. Гирьки конца XVIII—XIX веков приобрели классический для бронзовых сплавов желтовато-коричневатый оттенок. С конца XIX столетия наряду с бронзой начали применять латунь, дававшую яркий насыщенный желтый цвет. Кроме того, в XX веке изредка использовали железоуглеродистые сплавы, отличавшиеся темно-серыми тонами. Основными центрами производства гирек в Верхней Мьянме были г. Ава и область Тампавади, что недалеко от Мандалая, а в Нижней Мьянме этим ремеслом занимались главным образом мастера Пегу.

Хранили наборы але обычно в полукруглых деревянных коробках, внутри которых делали перегородки или специальные углубления, соответствовавшие форме подставок для гирек. Коробки украшали искусной барельефной резьбой и покрывали коричневатым лаком. На крышках нередко изображали парные фигуры животных, окаймленные широким бордюром с растительными

и геометрическими орнаментальными мотивами. Внутри коробок помещали и плоские деревянные чашечки, которые использовали для взвешивания. Его осуществляли с помощью простого деревянного коромысла, к которому прикрепляли подносы или, реже, плетеные корзинки.

Что касается самих фигурок животных, то стиль их изображения также менялся в разные эпохи. Но сначала следует сказать, что многие зооморфные образы связаны с древними анимистическими культами, а позднее были включены в символично-мифологическую систему буддизма, главенствующей религии в Мьянме начиная с раннего Средневековья. И реальные, и фантастические животные в этой системе играли прежде всего роль защитников и покровителей буддийского учения, обладая при этом и другими символическими смыслами. Поэтому их образы столь популярны в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве Мьянмы, в том числе и в производстве зооморфных гирек.

Рассмотрим, к примеру, самое распространенное в «опиумных» изделиях изображение хинты. Эта мифическая птица, называвшаяся в Древней Индии хамсой, прототипом которой был дикий гусь, а в Мьянме — утка, считалась олицетворением чистоты и просветленности духа, символом благородного, божественного или королевского происхождения. В этом образе рождался будхисаттва — будущий Будда, а в его последней жизни гуси появляются в момент, предшествующий Просветлению. В священных текстах вода, на поверхности которой плавает хинта, уподобляется суетному миру людей, а полет птицы символизирует устремленность архата к высшему бытию. Тесная связь хинты с водой определила еще одну важную грань ее символики — плодородие и процветание. Ей нередко приписывали магические свойства: знание лечебных трав, способность изменять облик, противостоять злым чарам, превращать свое оперенье в золото. С Паганского периода (XI—XIII века) мифическая птица известна и как ездовое животное богини мудрости, наук и литературы Туязади. Живущие на юге Мьянмы монхи с древности почитают хинту как одну из своих покровительниц, а ее изображение до сих пор является эмблемой города Пегу. Некоторые из самых старых «опиумных» гирек в виде хинты обнаружены именно в Монской области.

Фигурки XVI—XVII веков представляют птицу, почти как реальную утку с большой головой, увенчанной маленьким гребешком, с довольно крупными крыльями и высоко поднятым хвостом, напоминающим растительный завиток. Лапки хинты плотно прижаты к телу или вообще не видны, так что она кажется сидящей, обычно на полукруглом, тыквообразном пьедестале, нередко снабженном печатью типа вдавленного барельефного медальона. Подставки «хинтовидных» гирек XVIII века





Гирьки в виде птицы хинты. XIX в. ГМБ.



Гирька в виде птицы каравей. Мьянма. XVIII—XIX вв. ГМБ.



Гирьки в виде птицы каравей. Мьянма. XIX в. ГМБ.

Гирька в виде птицы хинты с ручкой. XVIII в.

намного ниже, а у птичек появляются короткие ножки, иногда с широкими перепонками, ряд декоративных зубчиков на шее, типично утиный клюв и большая выпуклая грудка. Крылья становятся меньше, а тело с изящно загнутым хвостом, на котором обозначаются длинные перья, приобретает в целом полусферическое очертание. Иногда, как и прежде, хинта держит в клюве какой-то предмет, напоминающий то веточку, то длинный листик, то червячка, — это стилизованное изображение драгоценной жемчужины, одного из буддийских символов. Фигурки хинты XIX века приобретают более декоративный вид благодаря «пламенеющим» деталям на гребешке, шее, хвосте, а сама птица скорее напоминает петуха, чем утку (во всяком случае, некоторые продавцы в Мандалае называли такую «опиумную» птицу «петухом»). У больших фигур ручки, прикрепленные к голове и хвосту, становятся фигурными, а форма пьедестала чаще всего представляет собой тексагон или октагон. Незначительные стилистические модификации, как например, более мелкая и орнаментальная проработка перьев или, наоборот, схематичность в пластической трактовке фигуры, претерпевает образ хинты за последнее столетие у мастеров разных регионов, сохраняя в целом традиционную иконографию.

Другое распространенное среди «птичьих» гирек изображение — фантастическая водолавающая птица каравей. Она упоминается в канонических буддийских текстах, и в Мьянме ее обычно отождествляют с тималайской кукушкой. Согласно преданию, каравей появилась при сотворении мира и, спустившись на землю, обнаружилась на холме Тхейгутара, где позже была основана нынешняя столица Мьянмы Янгон, огромный распустившийся цветок, в чашечке которого лежали желтые монашеские одеяния. Каравей поняла, что это знак будущего



Гирьки в виде птицы каравей. Мьянма. Конец XVI в.

пришествия Будды, и унесла одежды на небо. Мелодичное пение этой птицы, по мнению бирманцев, напоминает о буддийском учении. По своему облику каравей чрезвычайно похожа на хинту, так что различить этих птиц нелегко. (Самое известное изображение каравей находится в Янгоне, на озере Кантоджи, где стоит большая ладья, построенная в виде этой птицы.) Обычно ее узнают по слегка опущенному клюву, выпуклым глазам, согнутым и прижатым к брюшку ногам, вытянутому телу с орнаментально разработанным опереньем и «пламенеющим» хвостом. Однако полный набор этих отличий можно выявить далеко не у всех гирь в форме каравей, чаще всего только у самых больших. Если у гирек XVI—XVII веков клюв птицы длинный, напоминающий журавлиный, то у але XVIII—XIX веков он больше похож на петушиный: острый и слегка загнутый вниз. Хохолок у каравей такой же, как у хинты, но перья на шее высоко подняты красивыми острыми





Гирьки в виде зверя тоаун.  
Мьянма. XIX в. ГМБ.

Гирька в виде зверя тоаун  
весом 50 тикалей. Мьянма.  
Конец XVII — начало XVIII в.

зубчиками. Сложенные крылья имеют вид довольно длинных продолговатых фигур, а короткие с широкими перепонками лапы подобны утиным.

Среди зверей в «опиумной» фауне главенствуют фантастические животные тоаун и томьин. В фольклорных сказаниях эти необыкновенно сильные существа населяют чудесные леса гор Химаваанда, отождествляемых с Гималаями. Их обычно объединяют



Гирька в виде зверя томьин.  
Мьянма. XIX в. ГМБ.

Гирька в виде зверя томьин с ручкой.  
Мьянма. XIX в.

в одну группу мифических зверей, называемых то, и внешне они очень похожи: у обоих голова фантастического льва с приоткрытой оскаленной пастью и тело копытного животного. Но когда речь идет о тоауне, его представляют как сказочного гималайского быка, тогда как томьин больше напоминает лошадь. При этом обоих нередко путают с еще одним обитателем Химаваанда — львом чинтэ, пожалуй, самым известным мифическим зверем Мьянмы. Образ чинтэ, владыки животного мира, является олицетворением власти, могущества и благородной силы. Изображают его с головой дракона, бородкой, роскошной, будто пламенеющей гривой и длинным хвостом с пышной кисточкой на конце, а его мощные передние лапы иногда украшены декоративными крыльями. Фигуры грозного льва, хранителя священных мест, часто помещают у ворот, лестничных маршей и порталов буддийских культовых сооружений. Гирьки в виде чинтэ, вероятно, встречались среди изделий раннего периода, но после XVIII века практически не употреблялись (хотя мастера второй половины XX века изредка стали вновь обращаться к этому образу). Символические значения чинтэ обычно переносились на его «собратьев» — тоауна и томьина. Среди «звериных» гирек XVII — начала XVIII века преобладают изображения тоауна: это довольно крупное животное с небольшой драконообразной головой, увенчанной двумя рожками и маленькими треугольными ушами, с большой выпуклой грудью, опущенным хвостом и длинными согнутыми ногами с четко обозначенными копытами. Подставки у таких але широкие, но не очень высокие, чаще всего многогранной формы, а спереди имеют маленькие печати-нишки со стилизованной фигуркой львинообразного быка. Со второй половины XVIII века предпочтение стали отдавать томьину, представляющему собой гибрид лошади и фантастического льва. На его драконьей голове помимо рожек и ушей появляются орнаментальные завитки, форма которых повторяется в протуберанцах на гриве и чуть приподнятом пыльном хвосте, а приоткрытая пасть завершается, как у чинтэ, изогнутой бородкой, порой напоминающей небольшой хобот. Задние ноги, как у тоауна, согнуты, однако короткие и толстые передние конечности прямо упираются в подставку, так что томьин кажется стоящим, в отличие от как бы присевшего тоауна. Фигурки XIX века нередко снабжены полукруглыми орнаментированными ручками, а ставшие более высокими пьедесталы украшены ступенчатой профилировкой.



Образы хинты и томбина остаются самыми традиционными в наборах «опиумных» гирек XX века, однако мастера изредка обращаются и к другим изображениям, связанным с благопожелательной символикой. Интересны, к примеру, але в виде совы. Эту птицу считают самой умной и справедливой среди пернатых, склонной к философским рассуждениям. Фигурки совы, лаковые или деревянные, оклеенные цветной фольгой, мьянманцы дарят друг другу как талисманы удачи, успеха и обереги от несчастий. Большие «совиные» гирьки, как правило, имеют ручки, образующие своеобразный пламенеющий ореол на голове этой мудрой птицы. Не случайно и использование в гирьках образа рыбы, древнейшего зооморфного мотива, ассоциируемого с водной стихией, плодородием и богатством. Буддисты считают рыбу символом свободного духом человека, не знающего препятствий и ограничений в стремлении к просветлению. В виде рыбы несколько раз воплотился сам Будда, являя тем самым пример жертвенности и милосердия. Как знак духовной свободы и совершенства рыба входит в состав восьми буддийских драгоценностей, изображается на ступне Будды. Она — и один из зодиакальных знаков, знаменующих переход к новому циклу, так как по буддийскому календарю Новый год начинается тогда, когда Солнце из созвездия Рыб переходит в созвездие Овна.



Набор гирек в виде совы. Мьянма. XX в. ГМВ.

Несмотря на то что и сегодня «опиумные» гирьки продолжают изготавливать в некоторых районах Индокитая, главным образом в Шанском национальном округе Мьянмы и на северо-западе Таиланда, это в основном сувенирная продукция. Поэтому, приобретая их, следует обращать внимание не только на характер и стилистику зооморфных образов, но и на технологические особенности их изготовления. Если, к примеру, гирьки из латуни или железоуглеродистых сплавов, значит, сделаны они не ранее начала XX века. В отличие от современных изделий на старых бронзовых але — из-за долгого употребления — сильные потертости, сглаженная поверхность, часто покрытая благородной зеленоватой патиной. Атрибутивным признаком могут быть рельефные марки на подставках

гирек, которые на новых изделиях ставятся только в подражание старым. И если вам предлагают купить полный набор из десяти але, то скорее всего он сделан недавно, поскольку старые комплекты встречаются чрезвычайно редко, и в антикварных лавках гирьки продают разрозненно.

Искусство создания «опиумных» гирек вместе со многими реалиями традиционного быта, к сожалению, ушло в прошлое, но это значит, что тем более эти любопытные изделия достойны стать предметом коллекционирования.

**Наталья ГОЖЕВА**

Иллюстрации предоставлены автором.



Гирьки в виде рыбы. Мьянма. XX в. ГМВ.



# Апокалипсис по Валерию Беленикину



*В какой-то момент постсоветского периода наметилась тенденция если не возвращения, то частых наездов так называемых диссидентов, да и вообще сбежавших с «тонущего» российского корабля обратно в ставшие опять родными пенаты. Э.Неизвестный, М.Шемакин, В.Аксенов, В.Войнович, М.Казаков, И.Роднина... Ряд таких имен можно множить и множить.*

**П**озволим себе предположить, что в большинстве случаев основная причина возвращения к русским березкам — по преимуществу прагматическая, а точнее — чисто меркантильная и суетная. Романтиков, за редким исключением, среди них немного. Выпускник Суриковского института 1991 года Валерий Беленикин относится к числу последних.

Склонный к резким переменам жизненного пути, он после отъезда в 1998 году в США, мировой оплот демократии и всяческих свобод (как ему скорее всего представлялось), казался, навсегда покинул Россию. Навсегда — потому что разочаровался и в метаморфозах съездинского НЭПа, и в социальном резонансе публицистического звучания тех своих работ, которые бичевали отвратное до физиологической тошноты закружившееся «лицо» новых хозяев жизни, их вальтасаровы пиры и вообще весь грешный их образ жизни. Даже вроде бы эпатажная серия из пяти полотен «На любой вкус» (1991), оставяющая зрителя один на один с женскими задами разных размеров, не взволновала наших соотечественников, занятых прива-

тизацией, строительством «пирамид», играми с МММ и в три наперстка, а также другими более важными делами, которые должны были сказочно обогатить их и их потомков на всю оставшуюся жизнь.

В США Беленикин обрел, по американским стандартам, все — дом, машина, счет в банке, кроме опять-таки того, что хотелось. А хотелось, по собственному признанию мастера, чтобы «стояли очереди за картинами», чтобы появление его новых работ рассматривалось как общенациональное событие, чтобы все, кто мог, бежали поздравлять их автора». К тому же и хваленая политическая, и социальная системы США на деле оказались не намного совершеннее российской.

Валерий явно недооценил склонность американцев, как, впрочем, и подавляющего большинства граждан так называемых развитых стран, к комфортной, стабильной и сытой жизни, чурающихся каких-либо потрясений, в том числе и в сфере культуры, в общем-то чуждой к революци-

*Автопортрет.*



онным изменениям и стремящейся бросать вызов общественным устоям.

Чего же ныне художник ищет в далекой стране родной и, что более важно, на что реально надеется?

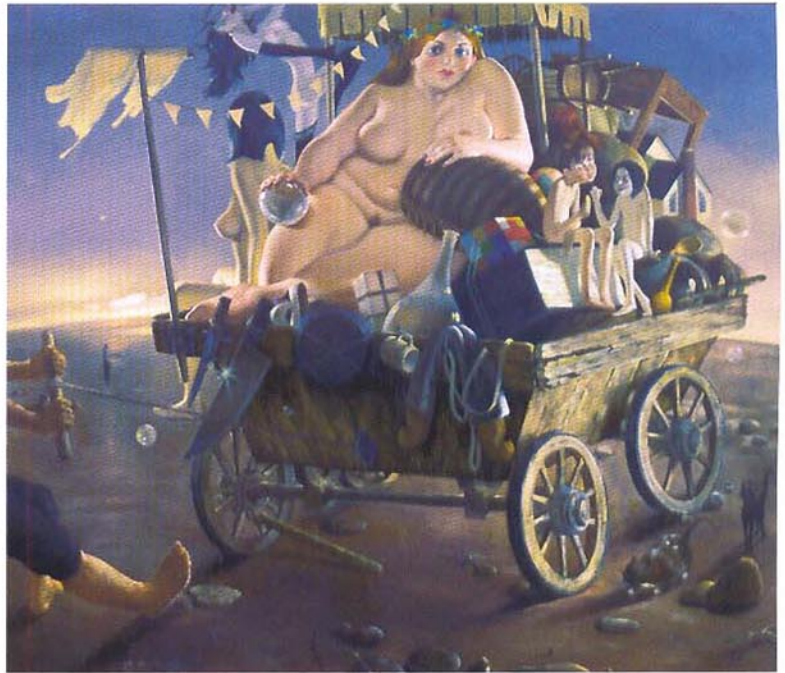
Скажем сразу, что свойственная ему некогда претензия на роль миссионера, осуждающего пороки современного человечества, разоблачающего власть имущих и «денежных мешков», сегодня вряд ли оправдается. Средства массовой информации «накопали» столько «чернухи» и компромата, сколько ему не представилось бы в самом кошмарном сне.

В области художественной практики его опередил тот же Михаил Шемякин, успевший за столбить воспитательную тему сооружением многофигурного памятника «Дети — жертвы пороков взрослых» в сквере напротив кинотеатра «Ударник».

Эпатажные, вызывающие работы «не сработали» и до отъезда, тем паче не выстрелили бы они и теперь — на фоне шоу-шокингов, подобных скандальным «приколам» Олега Кулика, компьютерным коллажам Андрея Будаева, на чьей выставке 2005 года в Новом Манеже красовались обнаженный Касьянов, Ельцин в шутовском колпаке и другие известные персонажи обоего пола неглиже или проекта Сергея Калинина и Фариды Богдалова «Заседание Федерального Собрания» (2005).

Всенародной славы Валерий тоже не дожидается, ибо российский социум настолько (даже по сравнению с США) разобщен и иерархизирован, что ни о каком едином эстетическом ориентированном зрительском большинстве говорить не приходится.

Что касается обретения определенной столичной известности и приличных денег, успешных по российским меркам продаж, то речь может идти скорее всего о том избранном круге солидных покупателей с хорошим вкусом, которые смогут разглядеть в полотнах Беленикина, привезенных в Москву, самобытные художественные памятни-



«Путь мужины».

ки современной эпохе. Самобытные по много- и своеобразию отражения ее, отражения в портретах, мистических пейзажах и интерьерах, жанровых, аллегорических и мифологических сценах, где автор, в отличие от его ранних, доамериканских работ, уже не мажет мир одним черным цветом, не «смакует» физиологически уродливые, негативные черты своих антигероев, отказываясь от поисков положительного идеала нашего времени, не делает, слава Богу, акцента исключительно на обличении всех и вся.

Известное выражение Валентина Серова «Хочу писать отрадное» вряд ли применимо к творчеству Беленикина последних лет. И все же в нем уже не проглядывает перст трибуна, указующий человечеству, что оно приближает час своего тотального конца.

С некоторым трудом, порой как бы через силу, он шаг за шагом преодолевает эстетику безобразного, искушение извращенной сладости, красоты разложения, нащупывая тропинки к подлинно величественному, к негленному, к новой временной по духу классике. Ценной представляется и оригинальность живописного стиля художника. Стиля, замешенного к тому же на высочайшем профессиональном мастерстве, во многом обязанном пройденной им фундаментальной академической школе.

Пожелай он добиться легкого, быстрого морального и материального успеха, ему бы следовало пойти по пути «лидеров» новейшего отечественного салонного искусства, которым он может дать сто очков вперед по части изобразительной грамотности. Однако Беленикин слишком уважает себя, свои убеждения и данный ему Богом дар, чтобы уподобляться им, и позволяет себе роскошь следовать своей дорогой, создавая произведения, предназначенные для слышащих и видящих, а не для слушающих и смотрящих.

**Александр СИДОРОВ**

Иллюстрации предоставлены автором.



«Взгляд в будущее».



# Дымковская игрушка

1930-е годы



Е.А. Кошкина.  
«Барыня с сумкой»,  
«Няня с ребенком».  
1930-е гг.

Яркая страница истории дымковской игрушки 1930-х годов связана с творчеством старейших мастериц — Е.А. Кошкиной и Е.И. Пенкиной. Каждая из них по-своему понимала традиции, обладая самобытным творческим поegerком.



**П**роизведения дымковских мастериц отражают сложности и противоречия развития дымковской игрушки в 1930-х годах, которой неизменно гордились как частью самобытного искусства и местной достопримечательностью, а также показывали на выставках, принимая меры для сохранения и развития промысла, но в то же время ее же порой осуждали за безыдейность, оторванность от реального мира, считали уродливой и несвоевременной.

В 1934 году на фабрике гипсовых изделий в Дымкове открыли цех глиняной игрушки. С ним, как мастерицы-надомницы, стали сотрудничать, сдавать ему свои работы А.А.Мезрина и ее дочери — А.И.Мезрина и О.И.Коновалова. Успех и слава Мезриной-старшей (ее приглашали на конференции, назначили персональную пенсию, изделия приобретали музеи) у многих вызвали желание подражать этой мастерице. В 1934—1935 годах к группе вернулись две старейшие искусницы этого дела — Елизавета Александровна Кошкина и Елизавета Ивановна Пенкина (1882—1948). Так в историю развития дымковской игрушки 1930—1940-х годов вписались страницы, связанные с их творчеством. У каждой из этих потомственных мастериц был свой художественный почерк.

### Елизавета Александровна Кошкина

После смерти А.А.Мезриной долгие годы лучшей мастерицей заслуженно считалась Е.А.Кошкина. Елизавета



Александровна Кошкина, как и все дымковские дети, с восьми лет лепила и красила игрушки, однако ее творческий путь можно проследить только с 1934 года. К искусству дымковской игрушки она вернулась под влиянием успехов Мезриной. У Кошкиной совершенно особая авторская манера, ее игрушки не спутаешь с другими. Е.А.Кошкина любила крупные формы. Игрушки ее большей частью монументальны. Устойчивые приемы лепки и росписи, не менявшиеся с 1943 года до конца жизни, усвоила и ее дочь, З.Ф.Безденежных, которая с 1934 года постоянно помогала матери сначала только красить игрушки, а с 1942 года и лепить.

В разнообразии сюжетов Кошкина уступала А.А.Мезриной. В 1937 году упоминается коллекция ее игрушек из соро-



Е.А.Кошкина. «Барыни». 1930-е гг.

ка разновидностей. Среди них — традиционные темы и новые композиции, созданные ею или перефразированные с работ других мастериц и уже известных образцов. Самые традиционные сюжеты — барыни, няньки-кормилицы и водоноски. Кошкина создала и свой собствен-



Е.А.Кошкина. «Барыни». 1930-е гг.





ный типаж, символизовавший своего рода эталон женской красоты. Ее дамы всегда статны, горделивы и величавы. У них свой нрав и характер. Высокий колокол-юбка имеет не пологий, конический рисунок, а спрямленный, почти отвесный, что придает фигурам основательность. Пышногрудый торс, нарядные рукава и маленькая головка шариком с выщипаньями волосами, уложенными в прическу, — это характерные особенности ее фигур, которым свойственны свои пропорции, близкие к соотношению 1: 3; 1: 2. И в 1930-е годы сохранялась своеобразная «метка» Е.А. Кошкиной — углубление-лувка в вершине конуса, которую она делала во внутренней части беленого колокола юбки.



Е.А. Кошкина. «Цыганка с детьми». 1930-е гг.

Свой почерк был у Кошкиной и в рисунке лиц. З.Ф. Безденежных, точно копируявшая его, не могла достичь той уверенности, точности и выразительности линий, которые придавали куклам Кошкиной присущие только им черты. Характерный нос бугорком-защипом с двумя красными точками ноздрей, энергичный рисунок тонких, круто изогнутых бровей с острым, пронзительным взглядом черных точек-глаз, два больших кружка румян на круглых щеках и губы сердечком довершают образ барыни или няньки с открытым лицом, большеглазой, курносой и добродушной.

В отличие от лаконичной пластики Мезриной, силуэт фигур Кошкиной дробится обилием лепных деталей — нарядных воланов и оборок на платьях и передниках, пышных рукавов, узорных кокошников и больших шляп с полями, свисающими крупными каплями серег, рядами бус на груди, разных предметов в каждой руке барыни (зонтиков, сумочек, вееров, нередко даже птиц) или детей у нянек. Все это равномерно размещено и концентрируется в середине фигуры, не нарушая общего спокойного равновесия. Стоит же барыня всегда на основании колокола-юбки, у края которого мастерица никогда не делает воланов и оборок.

Женские персонажи у Кошкиной одеты празднично и нарядно. Даже водоноска с ведрами на коромысле в клетчатой юбке, кофте в талию, с серьгами и рядами бус не выглядит буднично. В окраске мастерица чередует яркие пятна — синие, малиновые, желтые, зеленые. Чаще они соединяются по контрасту. Раскраска сочетается с росписью по белому фону, активному в общем цветовом решении. Юбки и передники, как правило, украшает орнамент из кружков, горошин и колец в самых различных комбинациях размеров и цвета, а иногда это обычная клетка наподобие крестьянской пестряди. Орнамент подчеркивают гладко окрашенные детали.

К числу ранних работ этого рода можно отнести трех кормилиц, созданных, вероятно, не позднее 1935—1936 годов. Они сравнительно невелики, традиционны по композиции. Вместе с тем здесь уже налицо характерный типаж Кошкиной с присущими мастерице выразительностью лепных деталей, нарядными цветовыми сочетаниями и своеобразным орнаментом с единственным в своем роде узором елочка на юбке одной из нянек.

Кошкина часто использовала крупные пятна золотистой потали, смело вкрапляя их в любые цветные поверхности. Поталь усиливала декоративные качества ее скульп-





Е.А.Кошкина. «Олень». 1930-е гг.



Е.А.Кошкина. «Корова». 1930-е гг.



тур, которые уже трудно назвать игрушками. Тем более, что в дальнейшем они весьма укрупнились, достигая высоты 22—30 и более сантиметров. Традиционная глиняная игрушка всегда соответствовала размеру человеческой руки, ее лепившей. Преувеличенные масштабы фигур Кошкиной, а затем и Е.И.Пенкиной возникли не по инициативе дымковских мастериц. Это результат условий заказов (за крупные игрушки больше платили) и пожеланий вышестоящих организаций, не учитывавших ни сложившихся традиций глиняной народной пластики, ни природных возможностей материала. Однако большие размеры работ Кошкиной не влияли на качество лепки и росписи: талант мастерицы успешно справлялась с утрированными формами, не терявшими своей статности и спокойной величавости. Сохраняя традиционную фронтальность фигур, Кошкина прорабатывала их со всех сторон. Все более настойчивые требования приблизить образы к реальной жизни, преодолеть однообразие поз вынуждали мастерицу придумывать новые композиции, вводить в них подобие внешнего движения. Кошкина пыталась примирить эти требования с канонами старого искусства. Ее няньки, барыни, а затем и черноволосые черноглазые цыганки нередко заводят одну руку за спину или поддерживают выглядывающего из-за спины ребенка. Таким образом, хоть и робко, но все же нарушалась привычная фронтальная точка зрения, что заставляло поворачивать и рассматривать фигуру со всех сторон.

В других традиционных сюжетах — изображении всадников, в образах домашних животных, зверей и птиц — мастерица придерживалась сравнительно небольших размеров. Кони, олени, коровы у нее всегда с вытянутыми мордами, с уныло-ленивым выражением. Они стоят в позе традиционного «движения в покое». Кони расписаны вертикальными рядами горошин двух размеров и цветов, а коровы, олени и козлы — коричнево-красными, серыми или черными крупными пятнами, напоминающими их природную окраску. Хвосты коров и коней обычно — лепные, плетеные или завитые. На хребте — рельефная черная линия, уходя-



Слева: А.А.Мезрина. «Свинья».  
Справа: Е.А.Кошкина. «Свинья», 1930-е гг.

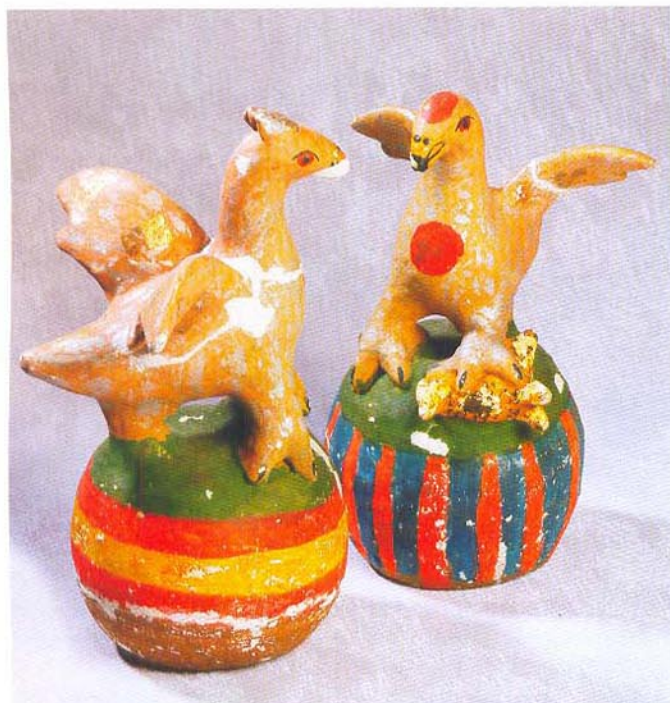
щая в хвост. Грива коней — как бы черный рельефный жгут, от которого спускаются параллельные росчерки длинных прядей. У коров рога выступают вперед, под ними — черные уши. Глаза животных мастерица писала, как человеческие, — с крупным изгибом бровей и зрачками-точками.

Е.И.Кошкина любила лепить и всадников с коническим свистком-основанием сзади тулова. Ино-

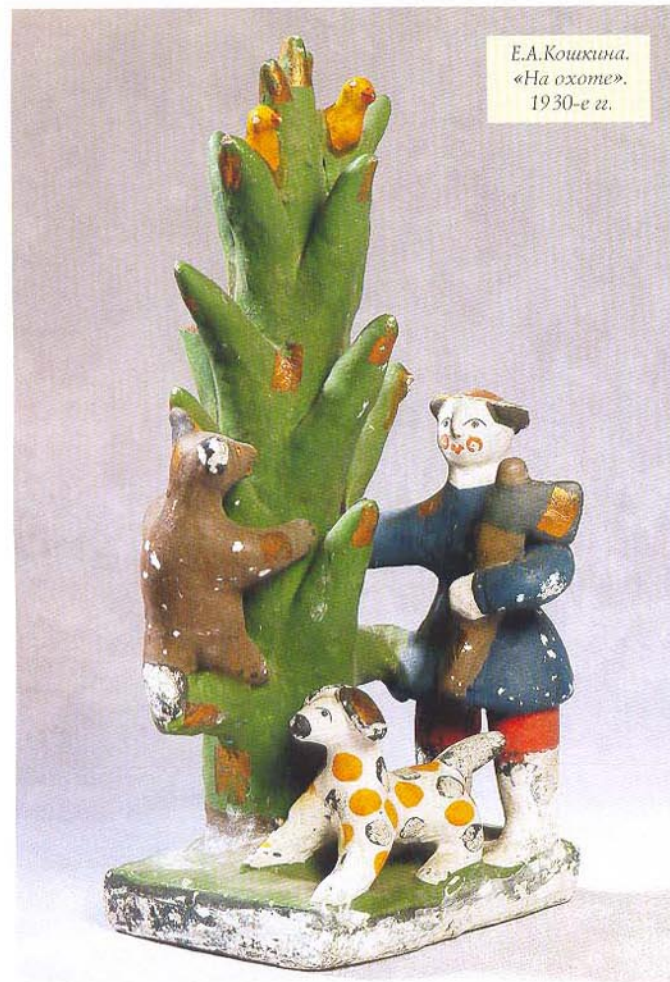


Е.А.Кошкина. Свистулька «Красноармеец». 1930-е гг.





Е.А.Кошкина. «Орел на шаре». 1930-е гг.



Е.А.Кошкина.  
«На охоте».  
1930-е гг.



Е.А.Кошкина. «Гусь». 1930-е гг.

гда она одевала их в военные френчи и буденовки, таким способом наивно и прямолинейно «осовременивая» традиционную игрушку. Лепила мастерица и зверей. Львов она изображала лежащими в царственной позе, с длинным телом, хвостом, петлей закинутым на спину и трилистником на кончике. Эта величавость придает комичный оттенок морде с лепным носом, красными ноздрями и человеческими глазами со штрихами-ресницами. Вообще тонкие штрихи усов и ресниц у зверей — характерная особенность, которую Кошкина переняла у промышленной игрушки.

Оригинальны и ее фигурки свиней: они производят впечатление вздерженных, со срезанным пяточком, выпнутой горбом спиной с полосками щетины вдоль всего хребта, черными пятнами на ушах и копытцах, ромбиками поталаи на желтых крутых боках и хвостом-закорючкой. В отличие от такого же персонажа в исполнении А.А.Мезриной туловище этой свиньки — длиннее, полоски вдоль хребта расположены равномерно, сам же хребет, а также копыта выделены черной линией, хвостик — иной формы (у фигурок Мезриной — короткий торчащий).

В некоторых работах Кошкиной заметно смешение двух стилистически разных источников: условных принципов дымковской игрушки и натуральности промышленных



Е.А.Кошкина. «Тракторист». «Трактористка». 1930-е гг.





Е.А.Кошкина. «Доярка с коровой». 1930-е гг.

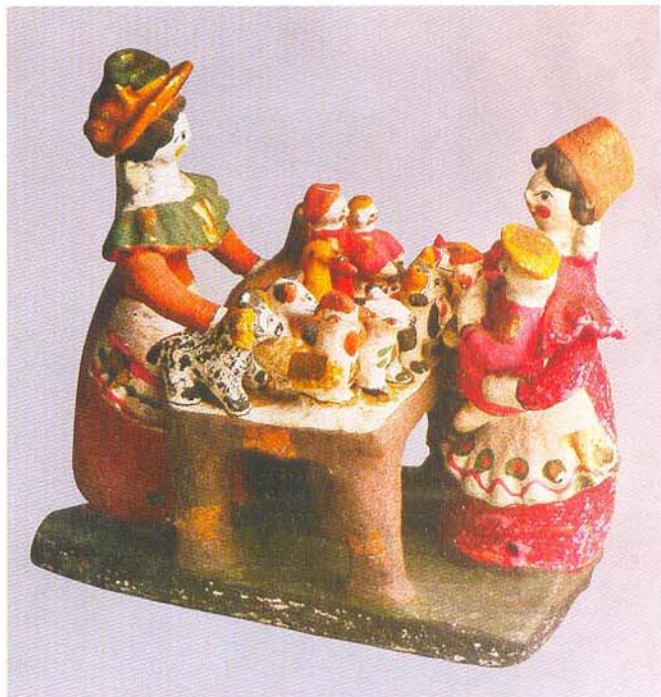
образов. Это многочисленные медведи с разными атрибутами, неуклюжие, грубоватые по лепке; собаки с охотничьими трофеями в зубах и особенно зайцы с морковкой в лапах, служившие копиями, для чего на заливке зверька в глиняном тесте прорезалась щель. Нелепость подобных новаций для дымковского искусства сегодня очевидна. И тогда все это сбивало мастеров с толку, но, стремясь не отстать от века, они вынужденно отступали от привычных канонов, искали что-то новое. Природная одаренность помогала им, даже повторяя чужие образцы, наделять их непосредственностью характеров, юмором, точно найденными деталями.

Примером подобного решения были, скажем, индюки. Небольшие, еще не перегруженные декоративной лепниной на хвостах, с неприменной красно-малиновой бородкой, они выразительны и несут печать яркой индивидуальности мастера. Даже воспринятый из того же промышленного образца способ изображения глаз в виде красного или желтого кружка с точкой-зрачком под дугами бровей и клювом не лишали фигурки домашних птиц поэтической образности и индивидуальности авторского почерка.

Утки-крылатки у мастерицы — разных размеров, всегда расписаны в контрасте двух-трех довольно темных красок. Фигурки — компактные, силуэт их динамичен. Впе-



Е.А.Кошкина. «Репка». 1930-е гг.

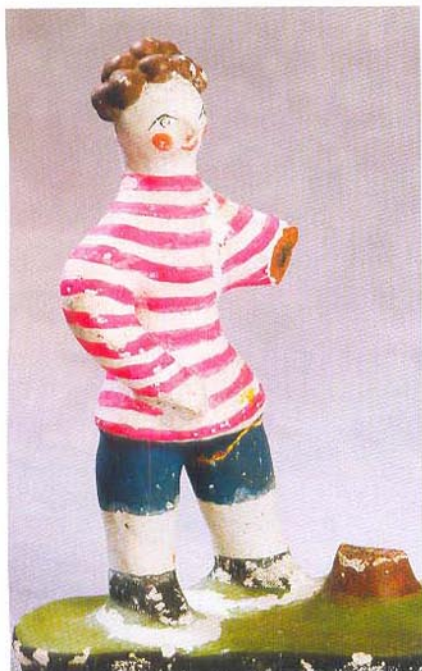


Е.А.Кошкина. «Продавица игрушек (свистунья)». 1930-е гг.



Е.А.Кошкина. «Мальчик на олене». 1930-е гг.





Е.А.Кошкина. «Пионеры на демонстрации» (фрагмент). 1930-е гг.



Е.А.Кошкина. «Пионерки на демонстрации». 1930-е гг.



Е.А.Кошкина. «Продавец апельсинов». 1930-е гг.

чатление движения создается благодаря обилию оборотов и воланов. Из нарядного оперения-одежды смотрит гордо вскинутая головка с округлым каювом и косящими в разные стороны глазами.

В богатом и разнообразном наследии Кошкиной больше отдельно стоящих фигурок, чем композиций. Однако общее увлечение жанровой тематикой в 1930—1940-е годы сказалось и на ее творчестве, например, в создании многофигурных композиций. Мастерница редко, но все же лепила сценки с участием двух-трех персонажей на не-

большой пластине-основании. Типичные герои ее игрушек становились действующими лицами бытовых сценок. «У колодца», «Колхозный двор», «Музыканты», «Чашепитие», «Уборка ржи», «Уборка капусты», «Масленица», «Свистунья» — таковы главные из ее тематических работ. В цветовом решении преобладают красно-малиновые краски. Композиции украшены несложным орнаментом. Пласты-основания мастерница старалась делать не слишком громоздкими и тяжелыми, не перегружая их фигурами.

В аналогичной манере решена «Свистунья», или «Продавица игрушек», запечатлевшая сцену знаменитого вятского праздника. Хорошо знакомая с детства картинка местной жизни воплощена живо и непосредственно. Разделяющий няньку с ребенком и даму-продавицу стол с игрушками уравнивает симметричную композицию и служит необходимым интервалом для разглядывания всех ее деталей. У этой композиции несколько вариантов; в более поздних — фигурки слегка развернуты к зрителю. «Свистунью» отличает типичность и выразительность характеров не только дамы и няньки, как будто ведущих диалог, но и миниатюрных игрушек в виде зверей и птиц. В разных вариантах роспись всегда мажорна по сочетанию красок — розовых, желтых, зеленых, красных, дополненных блеском потали.

Многофигурным работам Кошкиной ближе темы жанровые, связанные с крестьянским трудом и бытом. Стремление отразить в игрушке реалии современной жизни подчас приводило к созданию новых сюжетов, наивно и прямолинейно решенных. Так появились «Тракторист и трактористка», «Пионеры на демонстрации», «Футболисты», «Оркестр на параде», «Продавец апельсинов». В прессе того времени были опубликованы хвалебные отзывы об этих работах.

Возможно, не без влияния Е.И.Пенкиной, увлекавшейся сказочными темами, Кошкина попробовала себя и в этом жанре. Особых удач он ей не принес. «Репку» по из-



Е.А.Кошкина. «Оркестр на параде». 1930-е гг.





Е.И.Пенкина. «Барыня с собачкой». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Няня с ребенком», «Барыня с зонтиком». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Барыня», «Девочка». 1930-е гг.

вестному образцу повторяли многие дымковские мастерицы (кроме самой Кошкиной — М.А.Ворожцова и О.И.Коновалова). «Иван-царевич с царевной и Жар-Птицей», «Иван-царевич и Жар-Птица» выделяются скорее бытовой интерпретацией сказочного сюжета, более близкой индивидуальности мастерицы.

Е.А.Кошкина оставила большое наследие. По сведениям А. И. Деньшина, который сравнивал количество создаваемых ежемесячно игрушек разными мастерицами, она (правда, вместе с дочерью, помогавшей ей в росписи) делала в два раза больше других — до 300—400.



### Елизавета Ивановна Пенкина

Младшей современницей Е.А.Кошкиной была Елизавета Ивановна Пенкина. С семи лет она помогала матери, училась у нее делать свистульки: уток, петушков, гусей, баранов. В молодые годы Пенкина перепробовала много профессий, но в 1935 году вновь обратилась к глиняной игрушке. (Как А.А.Мезриной и Е.А.Кошкиной, ей назначили персональную пенсию). В отличие от работ Е.А.Кошкиной произведения Е.И.Пенкиной не столь однородны. Дореволюционных ее игрушек мы не знаем. Крайние даты известных нам произведений — 1935—1946 годы. Таким образом, творческий путь мастерицы — чуть дольше десяти лет.

Почерк Пенкиной, вероятно, сложился еще в дореволюционные годы. Но определенную эволюцию ее творчества можно заметить, тем более, что ее работы, по сравнению с современницами, более всего несут на себе печать времени, поисков нового, а подчас и отступлений от канонов местного искусства. Для ранних работ 1930-х годов ха-



Е.И.Пенкина. «Барыня с всевром». 1930-е гг.





Е.И.Пенкина. «Оленевод на лыжах». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Военный». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Офицеры». 1930-е гг.

рактенно преобладание темных тонов — темно-зеленой, черной, коричневой красок, с редким добавлением фуксина и желтого. Фигурки приземисты и коротконоги — это характерная особенность многих работ Пенкиной. Лица персонажей нарисованы бегло, но типичными для Пенкиной того времени приемами: точки-глаза, росчерки-брови, три одинаковых кружочка румян и небольшой бугорок носа на широком, несколько уплощенном лице.

Вслед за традиционными сюжетами Елизавета Ивановна стала сочинять и собственные, пытаясь раздвинуть рамки дымковских приемов. Идеи она черпала из своих жизненных впечатлений и детских воспоминаний. В далекие времена с Севера, из Архангельска, на Масленицу ежегодно

приезжали в Вятку самоеды с оленями для заработков: катали взрослых и ребят. Так появились композиции «Самоед на олене», «Оленевод на лыжах», «Самоеда на оленях» варьировала и повторяла не раз не только сама Пенкина, но и другие мастерицы... На узком прямоугольном основании — олень с большими ветвистыми рогами и человек в санях. Композицию отличает сдержанная темная гамма.

Из воспоминаний детства родились и многочисленные цирковые сценки в разных вариантах сюжетов и композиций. Ранние цирковые наездники у Пенкиной подчас чрезмерно крупных размеров. Отставленные ножки фигурок, стоящих на спине коня, выдают все то же желание оживить композицию, сделать ее более натуральной.



Е.И.Пенкина. «Телега с детьми». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Наездники». 1930-е гг.



В этих работах уже вполне сложился образ типичного для творчества Пенкиной коня — на коротких ногах, несколько тяжеловесного, массивного, с настороженно торчащими ушами, длинной мордой с человеческими глазами, нарисованными косыми линиями, и хвостом, висящим тяжелой завитой кистью. Характерен и орнамент — крупные одноцветные горохи расположены вертикальными рядами и чередуются с плотно прилегающими к ним мелкими точками и горошинами другого цвета. Такой орнамент усиливал впечатление активного движения, что свойственно всем произведениям Пенкиной. В цветовом отношении серия наездников того времени отличается большой яркостью и продуманностью сочетаний.

Развитием той же темы можно считать и большие фигуры усатых офицеров на конях. Здесь конь и всадник соединены в одно целое и позой крепко сидящего в седле седока, и внутренней экспрессией. Глаза и коня, и офицера как будто прикованы к какому-то предмету впереди, к которому готов ринуться всадник. Кукольное лицо франтоватого гусара и очеловеченный взгляд коня в красных яблоках и мелких росчерках довершают выразительность этих скульптур, по-новому трактующих традиционный сюжет дымковской игрушки.

В 1935—1937 годах Е.И.Пенкина, как и Е.А.Копкина, стала лепить фигуры больших размеров. По заданию Наркомпроса она сделала целую серию крупных — до 50 см высотой — фигур барынь, кормилиц, нарядных крестьянок. Некоторые из них — сборные: торс с головой и руками насажен на вылепленный отдельно колокол юбки. При спорности таких размеров, нарушающих природные возможности материала, надо признать, что эти работы Пенкиной выразительны, имеют свой собственный типаж и характер. Одна из ранних таких работ — «Спорщица» (1935). Поза женщины, ее упертые в бока руки, лицо с «колючим» выражением глаз и капризно торчащим бугорком-носом вполне соответствуют названию этой скульптуры. Многочисленные «Барыни», «Дамы», «Кормилицы» больших размеров, с детьми на руках или с сумочками, зонтиками, в нарядных платьях с оборками и пышными рукавами, в шляпах или в кокошниках, с неизменными кукольными лицами и длинными овальными серьгами, спускающимися на плечи, являют собой особый мир образов в творчестве мастерицы. Это образы надменных, чопорных модниц, не лишенных привлекательности благодаря своим нарядам, изяществу силуэтов, эlegantности.

Поражает разнообразие деталей в лепке и росписи этих фигур. Для каждой Пенкина находит свои варианты костюма, рисунка орнамента на платьях, построенного обычно из любимых мотивов колец, кругов, овалов. Богата и цветовая гамма росписи — то контрастная, то гармоничная, в палево-розовых нежных оттенках.

Большие размеры этих кукол не влияли на пластические качества и выразительность образа. Сравнивая такую няньку с аналогичной маленькой игрушкой, выполненной мастерицей, можно убедиться в точном совпадении пластического рисунка фигур. Сама Пенкина признавалась, что любит делать фигурки большого размера — щеголих, наездников.



Е.И.Пенкина. «Гусар на коне». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина  
(лепка),  
Е.И.Косс  
(роспись).  
«Спорщица».  
1935 г.

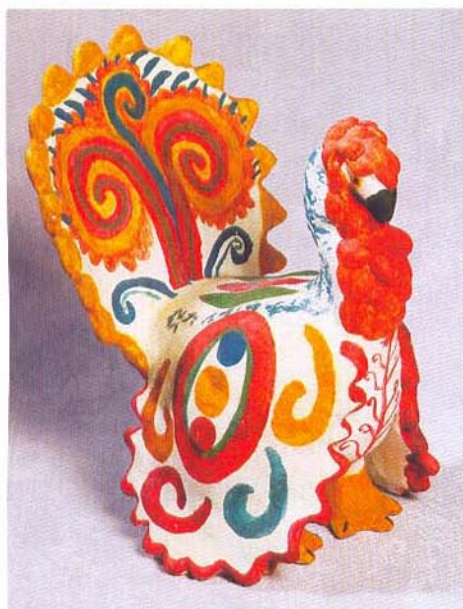




Е.И.Пенкина (лепка), А.Н.Никулина (роспись).  
«Доярка и корова». 1940-е гг.

Как и все в Дымкове, она любила лепить зверей. К числу лучших ее работ можно отнести изображения коров и собак. Живые позы этих миниатюр и особенно выражения морд позволяют безошибочно узнать ее авторский почерк. Собачки у нее — коротконогие, с ушками в виде больших овальных свисающих налепов, белые или желтые в черных пятнах. Коровы — малиновые, с крупными, широко разведенными рогами, с наивно удивленным выражением мордочек, благодаря близко посаженным глазам-точкам под двумя параллельными полосками бровей и ресниц. Подобное животное изображено в жанровой сценке «Доярка

Е.И.Пенкина. «Олень». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Индюк». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Петух». 1930-е гг.



Е.И.Пенкина. «Собаки». 1930-е гг.

с коровой». В отличие от традиционной композиции, где доярка сидит доит корову, у Пенкиной нарядная доярка идет с ведром, ласково прикасаясь к спине животного. В этой работе доминирует звучный малиновый цвет, поддержанный зеленым, желтым и синим, примененными в деталях.

В творчестве Пенкиной немало двухфигурных композиций, где взаимодействуют человек и зверь. Особенно много их связано с жизнью цирка: наездники и дрессировщики, укротители и скоморохи со львами, зайцами, оленями, петухами, волками. Как почти все дымковские мастерицы, Пенкина создала свои образы петуха и индюка. Но в отличие от Е.А.Копшкиной она не приближала, а отдаляла их от сходства с натурой, усиливая сказочность даже в вариантах, внешне близких прообразу. Индюк Пенкиной — массивный, округлый, с гребнем и бородой, одет в пышное одеяние — мантию. Петух обычно изображен в профиль, подчеркивающий характерный рисунок его силуэта. Он массивен и приземист, на коротких лапах, полукруглая плоскость хвоста с зубчатым краем заполнена орнаментом, передающим его нарядное оперение. На петухе часто сидит мальчик в островежом колпаке. Эту любимую Пенкиной композицию повторяла потом и ее ученица Е.И.Косс-Деньшина.

Игрушки Пенкиной, сделанные, вероятно, после 1938 года, следует считать особым периодом ее творчества и расценивать как совместную работу с двумя мастерицами — Е.И.Косс-Деньшиной (1901—1979) и А.Н.Никулиной (1906—1961). Дело в том, что в расцвете своего таланта, в 1936 году, Пенкина потеряла зрение. С тех пор она только лепила игрушки, а раскрашивали их две ее ученицы. В те годы Пенкина не просто повто-





Е.И.Пенкина. «Балалаечник на рыбе». 1940-е гг.

ряла прежние игрушки. Даже обращаясь к любимым темам, она сочиняла новые композиции, все чаще стала обращаться к сказкам, песням, по-своему воплощая их в пластике. Среди ее работ, созданных в соавторстве с Е.И.Косс и А.Н.Никулиной, уникальны «Балалаечник на рыбе» и «Упкуйники». Подобных композиций дымковское искусство до этого не знало, и после Е.И. Пенкиной их никто не повторял, если не считать копию, сделанную в учебных целях молодой А.С.Фалаалевой. Пенкина остроумно перефразирует традиционные образы. Она придает плавущей рыбе естественный поворот тела и сажает на нее балалаечника, а лодочников с веслами помещает в ладью-петуха.

Трудно сказать, кто первый — Е.А.Копкина или Е.И.Пенкина — придумал композицию «Свистунья». Каждая эту тему воплощала по-своему. В отличие от Копкиной, Пенкина делала двухчастную скульптуру — фигурку продавщицы и стол с игрушками. Стол заставлен миниатюрными изображениями зверей и птиц, характерных для творчества Пенкиной. Но особенно примечательна нарядная большеглазая продавщица с протянутой к столу рукой, которая своей выразительностью во многом обязана гармоничной росписи Е.И. Косс-Деньшиной.

С годами в работах Пенкиной только усиливается присущая ей импульсивность лепки. В отличие от Копкиной, приверженной традиционной пластике, она любила сочинять и лепить под впечатлением момента. Отсюда наивность и непосредственность ее образов и возрастающая с годами недоработанность пластики, черты примитивности и самодельности, не лишенные таланта, но лежащие вне традиционных дымковских канонов.

Интересно, что многие качества ее произведений — упрощенность и непосредственность лепки, композиции — рассказы, сопровождаемые словесными пояснениями, — восприняла одна из ее учениц — жена ее брата З.В.Пенкина. При всей разнице авторских манер и понимания местных традиций и Е.А.Копкина, и Е.И.Пенкина оставили большой след в дымковском искусстве. Многое, созданное в ответ на требования времени, осталось в арсенале его выразительных средств: укрупненные размеры, повороты и жесты фигур, некоторые приемы лепки и росписи, новые сюжеты и композиции. Если А.А.Мезрина своим огромным талантом в значительной мере определила путь развития всего дымковского искусства, хотя кроме дочерей не оставила учеников-наследников, то



Е.И.Пенкина (лепка), Е.И.Косс (роспись). «Упкуйники». 1942 г.

Е.А.Копкина и Е.И.Пенкина впервые начали специально обучать молодежь и стали непосредственным связующим звеном между старым дымковским промыслом и современным производством игрушек. У Е.А.Копкиной было четыре ученицы, и все связаны с ней родственными узами: ее дочь Зинаида Федоровна Безденежных, сноха — Елизавета Захаровна Копкина, вторая сноха — Мария Ермиловна Ворожцова, племянница Анисья Николаевна Ворожцова — дочь ее сестры, Марии Александровны Ворожцовой, тоже лепившей игрушки. У Е.И.Пенкиной училось четверо: Екатерина Иосифовна Косс, Зоя Васильевна Пенкина (жена ее брата), племянница Лидия Николаевна Никулина и Тоня Шельпяхова, впоследствии оставившая занятия игрушкой. Деятельность этих мастериц относится уже к следующим десятилетиям.

**Галина СОКОЛОВА**



Е.И.Пенкина (лепка), Е.И.Косс (роспись). «Продавщица игрушек». 1944 г.



# Скрипичный ключ к воротам Маастрихта

*В прошлом году в голландском городе Маастрихт прошла 18-я Международная ярмарка антиквариата и современного искусства TEFAF. Она продемонстрировала исключительно высокое музейное качество, которое отличало выставленные на продажу экспонаты.*

Свою историю она ведет с 1975 года, когда впервые в этом городе был проведен антикварный салон JPicture Fine Art Fair, специализирующийся на средневековой скульптуре и живописи старых мастеров. Завидное расположение Маастрихта — в самом сердце Европы — способствовало растущему с каждым годом успеху салона. Спустя десять лет, в 1985 году, он удостоился статуса международного, а с 1988 года стал «Европейской ярмаркой изящных искусств» («The European Fine Art Fair»). В дальнейшем ее составляющими стали современное искусство — живопись, графика и скульптура, секция высокого ювелирного дизайна «La Haute Joaillerie du Monde», букинистический и картографический отделы. А уже с 1996 года она стала называться «TEFAF Maastricht». На этой ярмарке можно увидеть произведения искусства высочайшего качества и высшей ценовой категории, поэтому она ориентирована на крупные частные и государственные музейные коллекции.

В прошлом году в ней участвовали более двухсот антикварных дилеров из четырнадцати стран мира. Рекордное число участников было от Великобритании — 45 павильонов, от Нидерландов — 40, от Германии — 31, Франции — 21 стенд. Художественный бизнес Нового Света представляли двадцать галерей, одна была из Канады и две — из Аргентины.

Ярмарка разместилась в помещении торгово-выставочного комплекса «MECC», над обновлением дизайна которого трудились архитектор Том Постма и художник по оформлению выставок Дэвид Бентхейм. Выставочному пространству они придали урбанистическую структуру, используя в его планировке модель города. Многочисленные павильоны разместились на самых знаменитых улицах и пло-



Брошь «Обезьяна». Дизайн Стефана Хеммерле.  
Желтое золото, имперский топаз 34,23 карата. Hemmerle Jewellers.

щадах мира. Champs Elysées, проходившие по центру, делили выставку на две части: Rembrandt Plein, Domplatz, Place Neuve и Farbourg Saint Honore — квартал старых мастеров и современного искусства, а Odeonsplatz, Place Vendome, Grote Markt — квартал антиквариата и предметов старины. На площадях TEFAF, как и в пешеходных зонах настоящих городов, открылись кафе, рестораны, играли оркестры. Внутреннее убранство выставки было решено в стальных тонах. Строгий, элегантный стиль и его цветовая гамма были отчасти заимствованы у интерьеров с полотен Вермеера. Архитекторы стремились провести параллель между мозаичными полами на его картинах и выложенными серым камнем «проспектами» современного выставочного комплекса. Белые, квадратные в сечении колонны, подчеркивающие геометрию пространства, украшали белоснежные и чернильные тюльпаны — символ Голландии.

По традиции, к открытию каждой ярмарки организаторы приурочивают показ коллекции одного из ведущих музеев мира. Так, в 1994 году это был специально приглашенный на ярмарку Государственный Эрмитаж. В последний раз свое собрание продемонстрировал Институт искусства из Детройта («The Detroit Institute of Art») — 35 шедевров, в том числе произведения Рубенса, Хальса, Тьеполо, Джорданса и Пуссена, а также скульптуру итальянских мастеров XVI—XVIII веков, работы Лоренцо Бернини и Иоганна Кэндлера — самого известного из мастеров мейсонской мануфактуры. Примечательно, что пять из выставленных экспонатов институт приобрел в свое время именно на TEFAF.

## Музыкальные моменты

Еще одним специальным мероприятием ярмарки стала демонстрация трех чрезвычайно редких скрипок Андреа Амати, учителя Антониуса Страдивари, из музея Кремона. Самое старинное из представленных музыкальных сокровищ датировано 1566 годом. По такому случаю был дан уникальный концерт — все произведения исполнялись на этих музейных экспонатах.



Известие о предстоящем юбилее — 500-летию со дня рождения знаменитого итальянского мастера вдохновило многих антикварных дилеров, которые тотчас отозвались на «скрипичные позывные» и привезли на салон разнообразные старинные инструменты, а также предметы декоративно-прикладного искусства с музыкальными орнаментами. Так, галерея Rhea из Цюриха с гордостью представила греческий кратер VI века до н.э. с изображением трех музыкантов, играющих на лире. Оригинальные экспонаты можно было увидеть и в павильонах английских антикваров.



Эваристо Башенис (1617—1677). «Натюрморт со спинетом и музыкальными инструментами». Холст, масло. 64x120. Cesare Lampronti sri.

Mallet & Son (Лондон) предлагала спинет — уменьшенный вариант клавесина, созданный Франсисом Костоном около 1710 года. Директор Pelham Galleries (Лондон), известный на TEFAF своим пристрастием к игре на клавесине, на котором он ежегодно дает камерные концерты для посетителей маастрихтского салона, в этот раз привез на продажу спинет конца XVIII века работы Вилсона Вилби — мастера, к сожалению, малоизвестного, а также арфу эпохи Людовика XVI, созданную Хольдманом. А Hargis Lindsay (Лондон) порадовал коллекционеров двумя серпентами XIX века. Серпент (духовой инструмент, разновидность корнета), изобретенный в конце XVI века, таким названием обязан сходству своей формы со свернувшейся в кольцо змеей. Серпент необыкновенно хорошо сочетается с вокалом, поэтому его очень часто использовали в церковных хорах для сопровождения литургии.

Галерея Meyer-Oceanic Art (Париж), специализирующаяся на искусстве Океании, продемонстрировала различные музыкальные инструменты с островов Тихого океана, в том числе и 65-сантиметровую бамбуковую флейту с архипелага Бисмарка, привезенную в Европу неким бельгийским миссионером накануне Второй мировой войны. Музыкальную тему на выставке продолжали живописные работы Француа Бонвина, Юдит Лейстера и Эваристо Башениса, выставленные в павильоне Lampronti (Рим) стоимостью в 500 000 евро.

### Русский след

Прошлогодний антикварный салон в Маастрихте порадовал и неожиданной многогранностью и полнотой представленного здесь искусства России. Русское искусство на TEFAF, разместившись в многочисленных павильонах, то и дело напоминало о себе то брошкой, то креслом, то картиной. Наряду с галереями, концентрирующими свое внимание исключительно на русском искусстве, некоторые вещи выставили и другие павильоны.

Антикварный дом «A La Vieille Russie, Inc.» (Нью-Йорк), специализирующийся как раз на русском искусстве, на салон привез маленькое ювелирное чудо — вазу с земляничкой работы Фаберже. А в витрине лондонской галереи S.J. Phillips радужным блеском переливались четыре

алмазных пуговицы XVIII века, ведущие свое происхождение из царской сокровищницы. Другие — восьмая, десятая, одиннадцатая и двенадцатая пуговицы датированы 1764 годом. Помимо того что это уникальные ювелирные изделия, интересна и их судьба, запечатлевшая перипетии российской истории. В 1927 году по решению советского правительства они были выставлены на аукцион Christie's, на котором шесть пуговиц приобрела компания



Пара деревянных торшеров с позолотой и декором из слоновой кости. Англия, около 1800-х годов. Высота — 165 см. Происходит из Музея изящных искусств г. Бостона, США. Harris Lindsay.





«Богородица Тихвинская». 78,0x57,5 см. Россия. Концы XVI в.  
Jan Morsink Iconen.

S.J. Phillips, через два года она продала их. Более двух третей века они находились в частной коллекции, а в 2001 году их владелец вынужден был четыре пуговицы продать все той же лондонской галерее S.J. Phillips. На прошлогоднем салоне они оценивались в 750 000 евро.

Еще одну вещицу, побывавшую в царских руках, предлагал магазин Veronique Vamps (Брюссель). Алмазная брошь, выполненная в виде букета лилий, цветы и листья которых усыпаны бриллиантами, была подарена Александром I принцессе Фредерике в 1821 году.

Мебель русского происхождения оказалась в ассортименте павильона Otto von Mitzlaff Kunsthandel. Поистине уникален небольшой столик-гуеридон начала XIX века, красного дерева, с мотивами львиных морд и лап, основание которого поддерживают три лежащие собаки (высота — 77 см, длина — 52,2 см). Он был оценен в 24 000 евро.

Другой замечательный образец русского (немецкого) мебельного искусства — бюро красного дерева эпохи ампира, выполненное Генрихом Гамбсом (1765—1831) в Санкт-Петербурге по заказу князей Демидовых. Оно решено в неогреческом стиле, богато декорировано, стоящие в нишах фигурки нимф, воркующие голуби и типичные для ампира египетские головки составляют основу его орнаментального убранства. Бюро сопровождало аристократическую семью, отправившуюся в Сан-Донатто, где впоследствии и было продано. На салоне его эстимейт составил 86 000 евро.

Магазин Pieter Hoogendijk, Vaarn, специализирующийся на голландской и французской мебели и декоративно-прикладном искусстве XVIII века, предлагал ломберный столик, сделанный в России и датированный последней четвертью XVIII века, который впоследствии и продал русскому коллекционеру.

Кроме предметов декоративно-прикладного искусства некоторые, в основном голландские антикварные магазины, привезли и русские иконы. В этом плане особо стоит отметить павильоны Toth-Ikonen vog и Jan Morsink Ikonen из Амстердама. Иконы в том сезоне продавались достаточно хорошо. Так, в один из первых же дней ярмарки была продана необычайно редкая двухсторонняя икона с изображением Богоматери Владимирской и Св. Николая, выполненная вологодскими мастерами в конце XV века (45,5x34,5 см). Другим не менее интересным экземпляром стал список с иконы «Богородица Тихвинская» конца XVI века (78x57,7 см). На иконе изображена Богородица в пурпурно-малиновом плаще, перстом указывающая на сидящего у нее на коленях младенца Христа. Предание гласит, что оригинальная икона чудесным образом явилась над Ладожским озером в 1383 году. Проплыв по воздуху до маленького городка Тихвина, она приземлилась на берегу реки Тихвинки, где впоследствии, в 1560 году, в честь этого знаменательного события был основан монастырь. Роль этой иконы в российской истории очень велика. По преданию, ее божественная сила помогла монахам при осаде монастыря, предпринятой шведами в 1613 году, а также при увенчавшихся успехом мирных переговорах в Столбово в 1617 году, в результате которых Ингерманландия и Восточная Карелия перешли под юрисдикцию Швеции, а Новгород вернулся в состав России.

Предложение русской живописи более позднего времени было весьма скромным, что во многом объясняется недостаточной известностью за рубежом отечественных мастеров XVIII—XIX столетий. Единственным произведением стала выставленная американской галереей French & Company, New York работа Ивана Шишкина (1832—1898) «Ручей в лесу» (1876г.).

## Старые мастера на TEFAF

С момента основания TEFAF главным его направлением были произведения старых мастеров голландского антикварного салона. Эта тенденция сохраняется до сих пор. И несмотря на то что не было такого грандиозного предложения, как на ярмарке 2002 года, вошедшего в анналы истории тремя Рембрандтами, одновременно появившимися на антикварном рынке, все равно коллекционерам и представителям крупнейших музеев было о чем задуматься. Лучше всего были представлены итальянская и фламандская школы.

Парижский антиквар Giovanni Sarti привез картины «Моление» Мариотто Альбертишелли и «Оплакивание» Брамантино, запросив 4 000 000 евро.

С таким же эстимейтом был вывешен «Портрет молодого человека» Перуджино — одна из ранних работ художника. На антикварном рынке он появился всего несколько лет назад. Примечательно, что в 1997 году его продали из коллекции Хайнемана на аукционе Christie's всего за 155 000 фунтов стерлингов.



Панель «мастера золотого фона» Биччи ди Лоренцо (1370—1427) «Мадонна на троне» продавал павильон Moretti (Флоренция) за 750 000 евро. Отличной сохранности и внушительных размеров, эта картина (171,5x74,8 см) — лучшая из дошедших до нас работ флорентийского живописца. Но по иронии судьбы она осталась не только незамеченной искусствоведами, но даже не была опубликована. Долгое время картина находилась в коллекции Моратиллы в Париже и только двадцать лет назад появилась на аукционе в Лондоне.

Моретти, специализирующийся на живописи итальянского Проторенессанса и Возрождения привез также «Мадонну с младенцем» сиенского мастера середины XV века Сано ди Пьетро. А на стенде Richard Green «At three London Galleries» красовался замечательный образец творчества Петера Брейгеля Младшего, повествующий о семи благих деяниях Христа (Евангелие от Матфея, гл. 25).

Как и в прошлом году, отличными были представлены натюрморт и пейзаж. Великолепное полотно Яна Брейгеля Младшего с изображением букета венская галерея Sanct Lucas оценила в 2 800 000 евро. Кроме того, эта галерея привезла на ярмарку незаурядные работы Гварди, Вувермана, большой холст Филиппа Хакерта «Вид на Казерту», происходящий из собрания короля Неаполя, на сумму 1 300 000 евро.

Стенд Bernheimer-Colnaghi (Лондон—Мюнхен) тоже порадовал заме-



Лоренцо ди Биччи. (1370—1427).  
«Мадонна с младенцем». Панель 171,5x74,8 см.  
Происходит из коллекции Моратиллы  
в Париже. Moretti Galleria d'Arte.

чательным подбором картин нидерландской, французской и немецкой школ. Однако особого внимания публики были удостоены картина «Парис и Афина» Жана-Франсуа де Тройя, написанная на мифологический сюжет (800 000 евро), «Натюрморт с мотивами охоты» Франца Шнейдеса (620 000 евро), парные портреты художника и его жены руки Тишбайна из частной американской коллекции (550 000 евро). Упоминания заслуживает и холст Херрита ван Хонторста «Диана, отдыхающая после охоты с пастушками и борзыми», заказанный страстным любителем изящных искусств Фридрихом Генрихом, принцем Оранским (1598—1647) для своей коллекции.

К той же эпохе относится и жанровое полотно «Интерьер с солдатами, играющими в карты», написанное в стиле римского барокко фламандским живописцем из города Брюгге Якобом ван Оостом в 1634 году. На картине с удивительным психологизмом передана сцена шулерства за карточным столом. Художник акцентирует внимание зрителя на том, что скрыто от глаз проигрывающей пары. На переднем плане он помещает мужчину, прячущего за пояс две козырные карты, делая, таким образом, обман очевидным, но только для постороннего наблюдателя. Якоб ван Оост, так же как и Херрит ван Хонторст, Тедор Ромбутс и другие нидерландские живописцы начала XVI века, находился под сильным влиянием сюжетов Караваджо, а особенно его последователя — Бартоломео Манфреди, с типичными для того темами карточной игры, концертов и развлечений. Идея использования в ночных сценах световых контрастов и эффектов горящей свечи восходит своими истоками к творчеству художников другой итальянской школы, и в первую очередь — к произведениям Джакомо Тинторетто, создавшего первые *notturni*, а также Джакомо Бассано и Эль Греко.

У этой картины ван Ооста, как и у большинства других экспонатов, привезенных на TEFAF, особенная история. Изначально она составляла пару к другой картине, дошедшей до нас на гравюре, которую с нее и с «Интерьера с солдатами...» сделал



Якоб ван Оост (1601—1671). «Интерьер с солдатами, играющими в карты».  
Холст, масло, 58смx97,3см. Происходит из коллекции Teiz (Theys Collection). Johnny van Haefstn Ltd.





Огюст Роден (1840—1917). «Полифем».  
Высота — 24 см. Robert Bowman.

П. де Вламинк. На ней была изображена жанровая сцена с солдатами и женщинами, пьющими вино и играющими в карты. Последний раз оба холста появились вместе на посмертном аукционе бельгийского собирателя ван Гуэрна в 1844 году в Брюгге, а затем на полтора столетия исчезли из поля зрения коллекционеров и искусствоведов. Однако в отличие от «Ингерьеры с солдатами...» дальнейшая судьба и местонахождение второй картины до сих пор не известны.

Наряду с этим на салоне можно было увидеть портрет дочери, написанный Якобом Йордансом; необычный «Громче d'oeil», исполненный придворным живописцем Карла II Петером ван Ростратеном (1630—1700). На наградной медали он изобразил короля, проявив тем самым непослушание, поскольку писать портрет сановной особы было запрещено. Еще назovem полотна «Философ» и «Свадьба в таверне» Яна Ливенса, «Доктор, осматривающий беременную женщину» Яна Стина и др.

Жан-Лук Вагони (Лондон) привез работу Рубенса «Голова африканского юноши». Примечательно, что изображенный на холсте молодой африканец служил художнику моделью царя Балтазара для картины «Поклонение волхвов» (музей Прадо).

Среди особо выдающихся экспонатов XVII—XVIII столетий хотелось бы также отметить два ранних мифологических полотна Николая Пуссена «Аполлон и Дафна» и «Смерть Эвридики», происходящих из коллекции Кассиано дель Поццо (Di Robilant-Voena, Лондон—Милан), а исключительно редкая работа известнейшего итальянского скульптора XVII века Джанлоренцо Бернини — живописный портрет брата Доменико была выставлена от павильона Salander-O'Reilly (Нью-Йорк).

## Художники нового и новейшего времени

Список имен художников Нового времени, включая последователей барбюзонской школы, импрессионистов и постимпрессионистов, группы «Наби», экспрессионистов и других, предлагаемый маастрихской антикварной ярмаркой, составил бы честь любому европейскому музею. Впрочем, многие из них воспользовались этим шансом. Так, свои коллекции пополнили Национальная галерея Люксембурга и один из художественных музеев Кёльна. А Национальная галерея Шотландии приобрела редчайшую гуашь Геррита ван Батгема (David Tunich, New York).

Noortman (Маастрихт) выставил на продажу выполненный пастелью этюд Дега к полотну «Les Repasseuses», хранящемуся в Париже, в Musee d'Orsay, — за 4 800 000 евро; пейзаж кисти Коро — за 3 200 000 евро, а также тут же проданные рисунок Ван Гога «Приходской сад» и акварель Сезанна с мотивом ребенка в соломенной шляпе.

Павильон Galena Cayeau de la Beraudiere (Париж), специализирующийся на искусстве XX века, украшали поздние работы Огюста Ренуара «La source» (1910 г.) за 2 500 000 евро — из частной лондонской коллекции, «Portrait de la femme au col de dentelle» (1913 г.) и «Paysage à Cagnes» (1915 г.); холст Пьера Боннара «Le pont des arts» (1905 г.), первоначально находившийся в коллекции Амбруазы Вуйар; натюрморт Одилона Редона «Coquelicot et Marguerites dans la vase bleu» из собрания сына художника; несколько пейзажей Сислея и портреты Модильяни. Галерея привезла также восхитительное собрание сюрреалистов: две картины Жана Миро, в том числе «Роете» 1968 года (2 500 000 евро); полотна Магритта «Le domain enchanté», Ива Танги «Titre inconnu» 1928 года; Кииса ван Донгена. В 3 500 000 евро было оценено произведение Макса Бекмана «Девочки, играющие с собаками» 1933 года (Marlborough galleries). Зато «Пейзаж с домом» 1928 года Мориса де Вламинка стоил всего 110 000 евро (Galerie Mia Joosten, Амстердам).

Похоже, что ажиотаж, начавшийся в начале того сезона в Palm Beach, продолжался и в Маастрихте. Дилеры секции современного искусства были приятно удивлены столь успешными продажами. Уже на вернисаже была раскуплена заметная часть предложенных произведений искусства. Robert Bowman (Лондон) продал сразу две бронзовые скульптуры Огюста Родена: «Поцелуй» — за 360 000 евро и «Атлет, второй вариант» — за 220 000 евро. Кроме того галерея привезла скульптуру «Полифем», отлитую в начале XX века в ателье парижского литейщика Алексиса Рудье и подписанную Роденом. Тема Полифема была почерпнута скульптором из истории Овидия о циклопе, обнаружившем свою неверную возлюбленную Галатею в пещере с любовником и в ярости убившим его. Как известно, характерной чертой стиля Родена была неоднократная переработка и перемоделировка центральных фигур композиций, которые впоследствии он использовал для других скульптурных групп. Так, фигуру Полифема он позднее повторил в образе Нарцисса. Упомянутая работа Родена происходит из коллекции Жуля Мастобаума (ныне хранится в музее Филадельфии), откуда она перешла во владение собирательницы из Нью-Йорка миссис Патрик Динехарт.

Стенд Timothy Tazlor Gallery (Лондон) похвастался целой серией первоклассных произведений современного искусства, в том числе большим холстом Филиппа Гастона

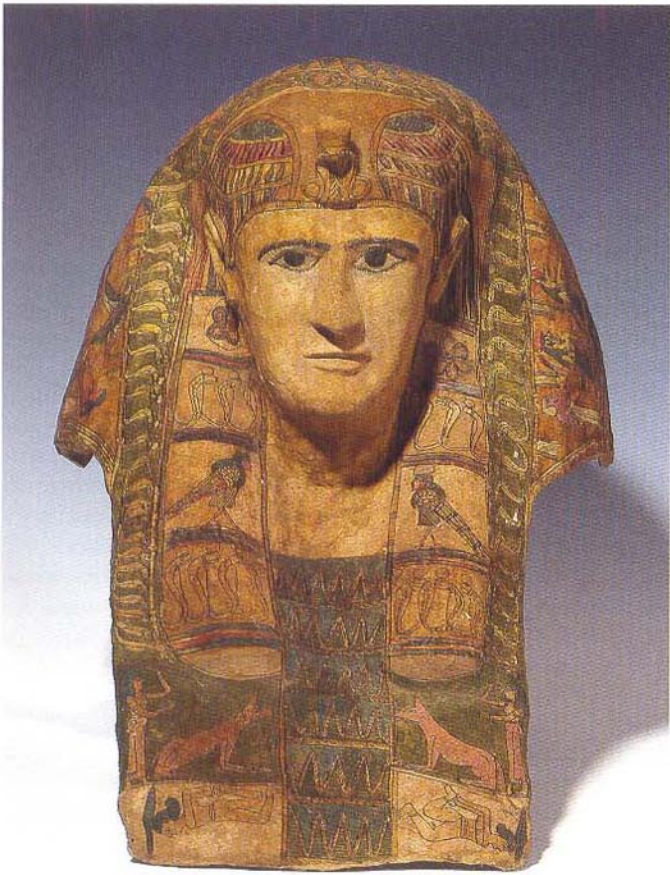


«Пробуждение» 1975 года (3 000 000 евро). Landau Fine Art Montreal предлагал одну из очень редких картин Пауля Кле, написанную под влиянием дивизионизма, 1931 года. Галерея Salis & Vertes (Зальцбург) продемонстрировала полотно Пауля Дюфи «Музыка Тинторетто» («La Musique de Tintoret»), на котором мастер по-своему переосмысливает знаменитую картину Тинторетто, где изображена богиня, наслаждающаяся музыкальным концертом.

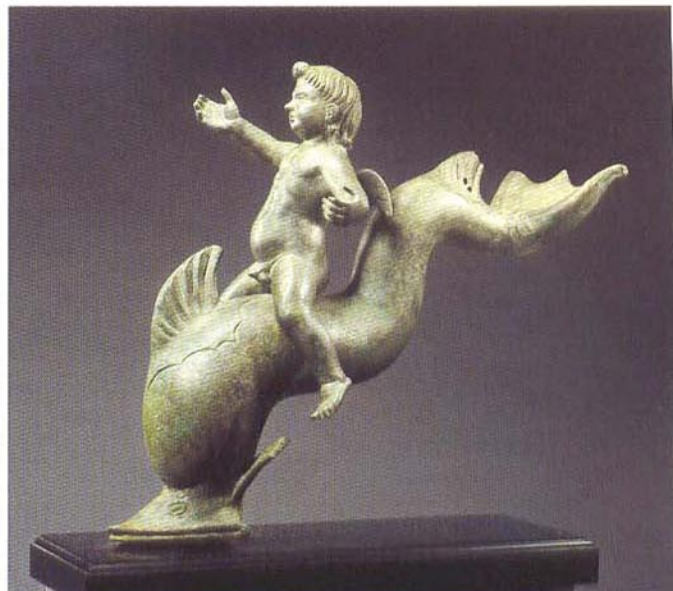
В первые дни ярмарки был продан портрет Ярославы Мухи, дочери художника Альфонса Мухи (Marlborough Galerie), написанный в смешанной технике литографии и гравюры на дереве лист Эдварда Мунка (David Tunick) был приобретен норвежским коллекционером. «Портрет женщины с веером» Кииса ван Донгена 1908 года (Galena Saueau de la Beraudiere), бронзовая скульптура Вильяма Турнбулла «Афродита» 1958 года (Waddington, London) и акварель Давида Хокни «Светофор и дождь» 2004 года тоже ушли в мгновение ока. О работах немецкого художника Даниэля Рихтера и говорить не стоит — его картины раскупаются еще до того, как они написаны.

## Древности

Поклонникам классической античности и египетского искусства тоже скучать не пришлось на TEFAF. Сезон был отмечен появлением на антикварном рынке исключительно ценного экспоната. Павильон Kunsthandel Mieke Silberberg выставил на продажу уникальную маску мумии



Маска мумии. Египет, I—II вв.н.э. Картонаж. 56x40 см. Kunsthandel Mieke Silberberg.



Римская бронзовая скульптура Эроса, катающегося на дельфине. Высота — 35,5 см. I—II вв.н.э. Royal-Athena Galleries.

с росписью по гипсовой птукатурке, созданную во времена римского владычества в Египте I—III веков н.э. В эпохе древнего царства берет свое начало обычай покрывать лицо мумии специальной маской. Самый известный пример этой традиции — золотая маска Тутанхамона. Но более распространенным материалом был так называемый картонаж. Это были слои укрепленного папируса или льна, пропитанного связующим веществом. Изготовленные таким образом маски накладывали на формы, а затем покрывали тонким слоем гипса и раскрашивали. Маски полностью отражали строгие каноны египетского культа. Умерших изображали на них юными и цветущими, а портретное сходство не играло никакой роли. Индивидуальный характер погребенного или погребенной угадывался благодаря титулу, официальной одежде и атрибутам социального статуса, упоминанию семьи и родственных связей. После III века до н.э. под влиянием искусства Древней Греции начал складываться симбиоз между египетской, эллинистической и древнеримской реалистической традициями. Так, предложенная на ярмарке погребальная маска представляла собой редкое сочетание трехмерной классической маски с портретным изображением. Внимание исследователей привлекло также несколько необычное использование на ней египетской символики. Например, мотив кобры, украшающий ее головной убор, традиционно считался защитным знаком египетских фараонов. Его использовали исключительно для декорирования мумии верховных властителей страны Нила, поэтому его присутствие на рассматриваемом предмете вызывает немало вопросов о личности умершего, на которые пока нет ответа. Любопытно и изображение двух пленников в нижней части маски: они олицетворяли Азию — давнего врага Египта, прообраз хаоса и разрушения, а во времена римского владычества — это был синоним зла как такового. Они также выполняли защитную функцию и были призваны оберегать усопшего в царстве Тьмы. Уникальность маски быстро оценили коллекционеры, и она была продана в первые же дни выставки.





Диваны из дома Хьюма в Лондоне. Дизайн Роберта Адама. Высота — 109 см; Ширина — 132 см. Около 1780 г. Pelham Galleries Ltd.

Среди дилеров, специализирующихся на античном искусстве, особо выделялся Royal-Athena Galleries (Нью-Йорк), привезший в Маастрихт великолепную бронзовую скульптуру Эроса, сидящего на дельфине, I—II века н.э. Этот сюжет, берущий свое начало из архаической Греции, часто встречается в искусстве позднего республиканского и раннего императорского Рима и служит своего рода иллюстрацией мифа о божественном происхождении Юлия-Клавдия от Энея и его матери Венеры.

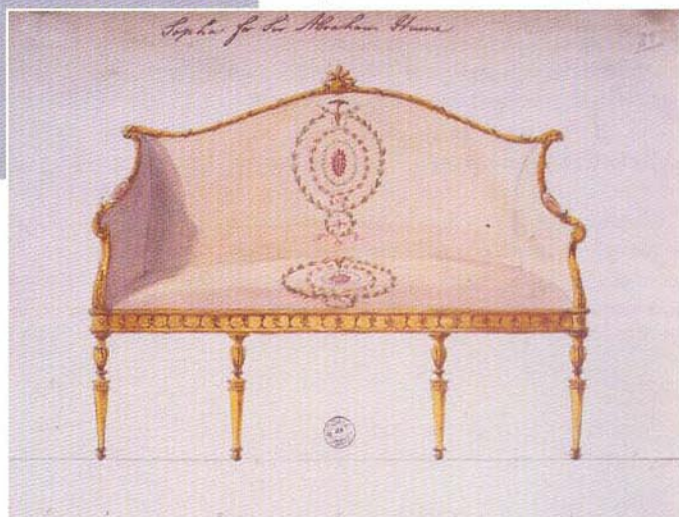
Несомненно, заслуживающие внимания вещи были выставлены и в павильоне Kunsthandel Mieke Zilverberg. Например, чернофигурный килик, датированный 535—530 годами до н.э. По внешней стороне чаши — рисунок, на котором изображен спартанский царь Менелай после падения Трои, увозящий домой неверную Елену. Менелай, покоренный ее красотой, сменяет гнев на милость, а Елена все



Чернофигурный килик, Греция, 535—530-е года до н.э. Высота — 13 см. Происходит из частной голландской коллекции. Kunsthandel Mieke.

еще пребывает в нерешительности и не торопится следовать за суровым супругом. Единственный известный аналог чаши с подобным сюжетом хранится в Археологическом музее в Фессалониках. До недавнего времени килик находился в частной голландской коллекции и неоднократно выставлялся от музея Алларда Пирсона в Амстердаме.

Галереи Mermoz (Париж) и Equiguren Arte de Hispanoamerica (Буэнос-Айрес) привезли обширные коллекции, охватывающие искусство как до-, так и постколумбийской Америки: всевозможные культовые



предметы, жертвенные сосуды, оружие, конскую сбрую. Так, в витрине павильона Меппоз красовались цилиндрические сосуды племени майя: с церемониальной сценой — за 35 000 евро, с и индейцами, играющими в мяч (750—450 гг. до н.э.), — за 28 000 евро, а также многочисленные маски, предлагавшиеся по цене от 24 000 евро.

### Декоративно-прикладное искусство

Среди всего богатства и многообразия декоративно-прикладного искусства, собранного в Маастрихте, особо стоит отметить предложение в области мебельного искусства. На выставке было показано несколько уникальных предметов, созданных по проектам ведущих художников своего времени и происходящих из самых благородных домов Европы.

Одним из таких предметов, несомненно, является уникальный в истории искусств многофункциональный туалетный и письменный стол, выполненный по рисунку Шератона (1751—1806). Он был выставлен от магазина Lopez de Aragon, Madrid. Испанская королева Мария Луиза Пармская заказала его около 1792 года для своего рабочего кабинета. Тот же магазин привез на ярмарку уникальные кастильские двери (370 см x 134 см), сделанные из сосновых панелей, с росписью растительным орнаментом, с мифическими животными за 360 000 евро. Они были созданы в Испании, в городе Виргос в 1514—1525 годах предположительно



но по заказу высокопоставленного церковного прелата семьи Фонсека, архиепископа Сантьяго ди Компостелла.

Нельзя также не отметить уникальное южнонемецкое лаковое бюро в стиле рококо с росписью и позолотой (Pelham Galleries Ltd.), сделанное около 1760 года; оно в идеальном состоянии. Украшающий его флоральный орнамент несет на себе отпечаток сильного влияния натюрмортов второй половины XVIII века. А цветочные композиции на боковых панелях представляют собой независимые живописные картины.

Otto von Mitzlaff, признанный знаток в области творчества Давида Ренгена из Нойвида, привез в нынешнем сезоне напольные часы, выполненные в 1787 году по заказу некоего русского аристократа, запросив за них 780 000 евро. Другая работа Давида Ренгена — классический секретер — была предложена павильоном Frank Мюллер. С 1998 года, когда он впервые был выставлен на продажу в Маастрихте за 3 000 000 марок, секретер несколько подешевел и продается сейчас за 900 000 евро. Моллер и в этом году подтвердил свою репутацию страстного собирателя работ Шинкеля и выставил на продажу около десяти различных предметов, изготовленных по его моделям, в том числе отлитое из чугуна кресло за 26 000 евро, люстру на двенадцать свечей за 110 000 евро и салонный столик на трех ножках позолоченной бронзы за 75 000 евро. Примечательно, что точно такой же столик находится в замке Глински.

Другие чрезвычайно важные для истории мебельного искусства экспонаты — парные позолоченные диванчики, сделанные по проекту Роберта Адама в Лондоне в 1780 году (Pelham Galleries Ltd.).

Роберт Адам — один из величайших английских архитекторов XVIII века. В его проектах явно ощущается влияние неоклассицизма, заимствованного с континента. Европейская неоклассика получила в его работах чисто английское звучание, во многом превосхитив более поздний стиль эпохи регентства. В послужном списке Роберта Адама числятся такие проекты, как Кедлстон-холл, Сайон-хауз, Остерли-парк и Кенвуд-хауз. Однако, несмотря на то, что Адам был чрезвычайно плодовитым и изобретательным архитектором, эскизы внутреннего убранства для своих домов он делал исключительно редко. Известно только два таких случая — Остерли-парк в Миддлсексе и Дерби-хауз. В связи с этим предметы, которые с точностью могут быть определены как произведения Роберта Адама появляются на антикварном рынке не очень часто. В случае с диванчиками, авторство Адама не оставляет сомнений, так как сохранился выполненный им их эскиз. Изысканная же резьба с мотивами листьев лавра, аканта и гирлянд из цветов анемона, очевидно, была выполнена Сеффеорином Нельсоном. Оба диванчика предназначались для дома сэра Абрахама Хьюма в квартале Maufair в Лондоне.

По завещанию они перешли к тестю заказчика графу Браунлоу Первому, в чей семье хранились вплоть до 1923 года, когда были проданы с аукциона Christie's. С 1923-го по 1956 год они находились во владении герцога Роксборо, а затем были куплены миссис Генри Форд.

Говоря о фарфоре, следует отметить павильон Angela von Wallwitz, которая привезла в Маастрихт отличную коллекцию мейсенского фарфора, включая вазы, посуду, мелкую пластику и пр. Четыре подсвечника балясевидной фор-



Бюро. Германия, около 1760-го года. Высота — 212 см. Pelham Galleries Ltd.

мы знаменитого немецкого художника Иоганна Иохима Кэндлера можно было увидеть на стенде Rubbig München. По стилистике подсвечники (высота — 36 см) чрезвычайно близки группе культовых предметов, созданных Кэндлером в 1737 году по поручению польского короля Августа Второго и предназначенных для подарка римскому кардиналу Аннибале Албани.

Специалист по серебру F.Payer Kunsthandel (Цюрих) порадовал посетителей редким серебряным кубком, из которого пил барон фон Ротшильд. Кубок был сделан в Вене в 1689 году Хансом Кристофом Морбоком. Наряду с выставленным на ярмарке, известно еще три предмета подобного типа, один из которых хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.

Охватывая взглядом крупнейшие европейские антикварные салоны, можно не задумываясь сказать, что хотя Биеннале во Флоренции и является самым красочным и традиционным, а Париж, как всегда, символизирует собой само изящество и элегантность, но TEFAP в Маастрихте без труда завоевывает пальму первенства по широте и полноте предложения, по количеству и по уровню экспонатов, развешанных на улицах и площадях этого города Искусства и Музыки.

**Ольга КИСЕЛЕВА-ЗОННТАГ**  
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.**  
**Нагрудные 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 нагрудных 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.



**Нагрудные 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. российским ордена отличия Военного ордена для ветеранов прусской армии, воевавших против Наполеона в 1813—1815 гг.



**Нагрудные знаки императорской России.**  
2004 г., 216 с., илл.  
900 руб.

В предлагаемой читателю редакции книги были ликвидированы замеченные в переводе 1994 года справочника «Нагрудные знаки Императорской России» Р. Верлиха и С. Андоленко (Нью-Йорк, 1976 год) недостатки.



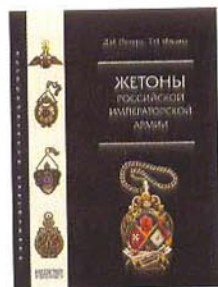
**В. А. Дуров.** Орден Ленина. Орден Сталина.  
2005 г., 144 с., цв. илл.  
1400 руб.

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.



**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.



**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. Книга значительно дополнена и переработана (по сравнению с изданием 1998 г.) вновь выявленными архивными документами и материалами, а также сведениями, почерпнутыми из музейных и частных собраний России и зарубежья.



**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.





**С.С.Шишков.**  
**Награды СССР.**  
**Медали СССР.**  
**(1918—1991).**  
2005 г., 496 с., цв. илл.  
На рус. и англ. яз.  
3000 руб.

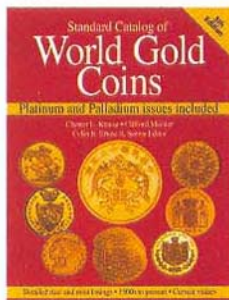
Пятая книга серии «Награды России». Издание посвящено медалям советского государства.

Этот труд является первой попыткой обобщить и систематизировать все, что опубликовано до сегодняшнего дня об отечественной наградной системе в целом, а также о медалях российского государства в советский период истории (1918—1991 гг.).



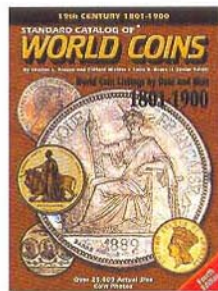
**С.С.Шишков.**  
**Награды СССР.**  
**Ордена СССР.**  
**(1918—1991).**  
2005 г., 492 с., цв. илл.  
На рус. и англ. яз.  
3000 руб.

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.



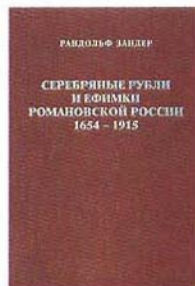
**Standard Catalog of World Gold Coins. 5th edition**  
**Стандартный каталог золотых монет мира.**  
Издательство Краузе.  
2005 г., 1218 с.  
На англ. яз.  
3200 руб.

Пятое издание, переработанное и дополненное, содержит обновленные цены для 5 состояний по каждой монете. Самый полный справочник для тех, кто интересуется золотыми монетами, датируемыми начиная с XVI в. по настоящее время. В каталоге представлено более 18 тыс. фото монет.



**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 цифры по курсам обмена валют и стоимости драгоценных металлов.



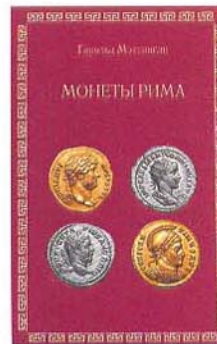
**Рандольф Зандер.**  
**Серебряные рубли и ефимки романовской России 1654—1915 гг.**  
1998 г., 207 с.  
200 руб.

Исторический обзор и заметки о характерных разновидностях рублевых монет. Метрические характеристики, исторический фон, современные искусствоведческие взгляды на конкретные типы монет.



**В.В.Узденников.**  
**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.



**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.



**В.В.Казаков.**  
**Монеты царствования императора Николая II.**  
**Coins of Nikolai 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.



**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.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве.  
Тел.: (095) 248-2190,  
248-6819,  
а также на нашем сайте  
[www.uuu.ru](http://www.uuu.ru)





**В.Д.Кривцов. Аверс N7.**  
Энциклопедический справочник для нумизматов.  
2005 г., 590 с. + 240 с. (приложения).  
2000 руб.

Полный обзор российских и зарубежных монет. В кратких статьях, посвященных определенным монетам, приводятся подробные описания, цветные фотографии, исторические факты, справки и рыночные цены в долларах.



**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.

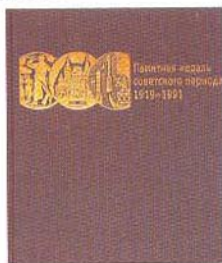
Настоящее издание представляет собой полное, без каких-либо купюр, факсимильное воспроизведение оригинального собрания. Тома 1 и 2-й, а также том «Монеты царствования императора Александра II» и том «Русские монеты 1881—1890 гг.» объединены для более связного изложения материала. Из каждой указанной 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.



**Detlev Niemann. Bewertung-Katalog. Orden und Ehrenzeichen, Deutschland 1871—1945. Price Guide. Orders and Decorations, Germany 1871—1945.**

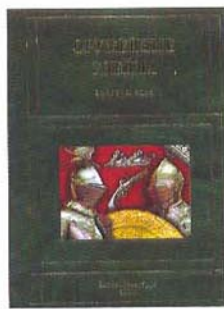
Издание 2. 2004 г, 817 с.  
На англ. и нем. яз.  
3000 руб.

Новейшее издание каталога-ценника наград и знаков отличия Германии периода с 1871 по 1945 год, составленного ведущим экспертом в данной области. По сравнению с первым изданием, во втором представлено больше предметов; оно вышло книгой большого формата, в твердой обложке, на мелованной бумаге и на двух языках. Каждая статья содержит название предмета, ч/б фото и списки цен (в евро) на разновидности, степени, награжденные документы, снабженные краткими описаниями и дополнительными фото. Издание иллюстрировано архивными фотографиями.



**Памятная медаль советского периода 1919—1991.**  
2005 г., 404 с.  
1500 руб.

Каталог представляет все медали, выпущенные Петроградским, Ленинградским и Московским монетными дворами в советское время. Дан не просто список медалей, их систематизация, описание и фотографии, но и отражены пути становления медальерного искусства, его место среди других видов изобразительного искусства, показано значение медали как исторического памятника.



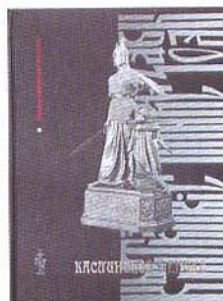
**Б.Г.Трубников. Оружейные клейма. Энциклопедия.**  
2004 г., 480 с.  
1200 руб.

Полный свод клейм, ставящихся на оружии и защитном вооружении.



**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.



**О.П.Губкин. Каслинский феникс.**  
2004 г., 176 с.  
1500 руб.

Книга об истории Каслинского завода, творчестве его мастеров, о шедеврах чугунного литья. Содержит справочник по авторам моделей художественного литья Урала.



**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.



**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.



**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, защищавших взятые на себя Россией союзнические обязательства в Первой мировой войне.





**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.



**Н.Г.Тропольская.**  
**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.



**Вербилки. История фарфорового завода Ф.Я.Гарднера.**  
2005 г., 504 с.  
700 руб.

Перед вами — итоги кропотливого труда по созданию истории фарфорового завода Ф.Я.Гарднера в Вербилках. Собственно историю завода предваряют статьи по смежным областям: прошлое Вербилки, история керамики, Гарднер в России. Издание иллюстрировано многочисленными фотографиями, в том числе цветными фото произведений мастеров завода.



**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 Аламовича, Данько и Шекотихиной-Потоцкой не только вывели их за рамки «советского агитпропа», но и позволили стать явлением мировой культуры. Наравне с изделиями Фаберже и русской авангарной живописью агитационный фарфор — визитная карточка российского искусства на всех крупнейших аукционах мира, предмет гордости музеев и частных коллекций.



**Элизабет Нэш, Ричард Фокс. Радости любви.**  
1995 г., 192 с.  
550 руб.

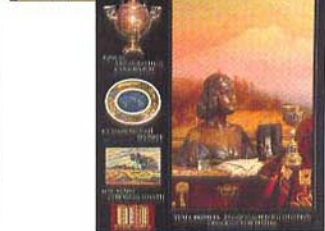
Этот альбом является уникальным собранием иллюстраций и текстов, относящихся к различным эпохам и культурам: от эротических японских гравюр до современной куртуазной живописи. Воспроизведены как классические работы, хранящиеся в лучших музеях мира, так и живопись, графика, скульптура малоизвестных авторов. Многие работы воспроизводятся впервые.

Читатели многих стран справедливо сравнивают эту книгу со всемирно известной работой Фукса «Энциклопедия эротического искусства». Незаменимое пособие для коллекционеров эротического искусства.



**Э.Самецкая. Советский фарфор 1920—1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга.**  
2005 г., 368 с.  
3900 руб.

В каталоге представлены предметы советского фарфора из частных собраний Санкт-Петербурга. Отличительная особенность этих коллекций — они включают в себя только изделия Государственного фарфорового завода в Петрограде (бывшего Императорского фарфорового завода) — Ленинградского фарфорового завода имени М.В.Ломоносова (с 1924 года), выполненные с 1918 по 1941 год.



**Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования».**  
Ранее вышедшие номера за 2003—2005 гг.  
210 руб./экз.



**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](http://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.



# Знаки отличия и различия эпохи Гражданской войны

## III. Кубанское казачье войско

Кубанский партизанский отряд капитана В.А.Покровского был сформирован 2 января 1918 года из молодых офицеров чином не старше капитана регулярных и казачьих частей. К 22 января 1918 года отряд насчитывал 160 человек, затем — 350 человек при 4 орудиях и 4 пулеметах. В конце января 1918 года он был объединен с отрядом войскового старшины Гагаева. Сражался на Тихорецком направлении. В конце февраля вошел в Кубанский отряд. 14 февраля 1918 года В.А.Покровский был произведен в полковники и назначен командующим войсками Кубанской области. 14 марта 1918 года, во время Первого Кубанского похода Кубанские части соединились с Добровольческой армией.

75. Знак Кубанского партизанского отряда капитана В.А.Покровского, в виде ополченного креста зеленого



цвета, со скрещенными казачьей и офицерской пашками, накладной мертвой головой с терновым венком и скрещенными кистями. На нижнем луче — дата «1918». Бронза, эмаль, 41x41 мм. Изготовлен в Югославии.

### Крест «Спасения Кубани»

Законодательная Рада Кубанского края на заседании 23 июня 1919 года приняла, а войсковой атаман генерал-лейтенант А.П.Филимонов, на основании 42-й статьи Временного Положения об управлении Кубанским краем, утвердил постановление «Об утверждении ордена Креста «Спасения Кубани» и медали «За освобождение Кубани».

Крест имеет две степени — I и II. Медаль — тоже двух степеней.

Крест и медаль I степени носят на двойной георгиевской — национальной кубанской (так указано в Положении.— М.С.) (зелено-красно-синей) ленте. Крест и медаль II степени носят на двойной владимирской — национальной кубанской (зелено-красно-синей) ленте.

76. Крест «Спасения Кубани» II степени — георгиевского типа, железный оксидированный, № 17, 34x34 мм. Изготовлен на Кубани в 1919 году.

76 а. Крест «Спасения Кубани» I степени — георгиевского типа, в центре — медальон белой эмали с изображением герба Кубанского края и надписью «За освобождение Кубани 1918». На оборотной стороне — медальон черной эмали и надпись «1 ст.». Бронза посеребренная, 35x35 мм. Изготовлен в Белграде в начале 1920-х годов.







77.



78.



#### IV. Донское казачье войско

Знак отличия «За Степной поход», дивившийся с 12 февраля по 5 мая 1918 года, утвержден приказом Донского атамана № 696 от 26 апреля 1918 года. Носится на георгиевской ленте. Имеет типовые отличия в изготовлении.

##### Тип 1.

77. Знак отличия «За Степной поход». Серебро оксидированное, 32,5x28 мм, № 51. Изготовлен в Новочеркасске.

78. Знак отличия «За Степной поход». Серебро оксидированное, 32,5x27,5 мм, № 59. Изготовлен в Новочеркасске.

##### Тип 2.

79. Знак отличия «За Степной поход». Бронза посеребренная, оксидированная, 33,5x30 мм, номер стерт. Изготовлен в Новочеркасске.



79.



80.



81.



82.



83.







84.



86.



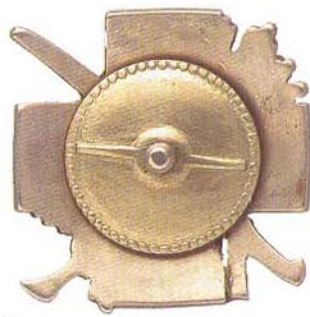
87.



99.



100.



**Тип 3.**

80. Знак отличия «За Степной поход». Серебро оксидированное, 35x32 мм, № 191. Изготовлен в Новочеркаске.

81. Знак отличия «За Степной поход». Серебро оксидированное, 35x32 мм, № 241. Изготовлен в Новочеркаске.

82. Знак отличия «За Степной поход». Серебро оксидированное, 36x33 мм, № 711. Изготовлен в Новочеркаске.

**Тип 4.**

83. Знак отличия «За Степной поход». Серебро, 37x33,5 мм, № 376. С клеймом фирмы М.Евгеньева. Берлин.

84. Знак отличия «За Степной поход». Бронза посеребренная, 37x33 мм, № 376. С клеймом фирмы М.Евгеньева. Берлин, Германия.

**Тип 5.**

86. Знак отличия «За Степной поход». Серебро, эмаль, 38,5x34 мм, № 31. Красивая ювелирная работа, надписи выполнены синей эмалью. Изготовлен в Югославии.

**Тип 6.**

87. Миниатюрный знак отличия «За Степной поход». Серебро оксидированное, 17x11,5 мм, № 241. Изготовлен в Новочеркаске.

**88—97. Георгиевские кресты и медали Всевеликого войска Донского**

(опубликованы в журнале «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», № 3 (25) 2005, с. 126—131).

**Знак партизанского отряда полковника В.Чернецова**

Утвержден приказом Донского атамана П.Н.Краснова в 1918 году. Носился на розетке из георгиевской ленты. Есть типовые отличия в изготовлении.

98. Знак отряда Чернецова. Серебро, 40x40 мм. Изготовлен в Новочеркаске.

99. Знак отряда Чернецова. Белый металл, 40x40 мм. Изготовлен в Париже.

100. Знак отряда Чернецова. Бронза посеребренная плакированная, 40x40 мм. Изготовлен в Белграде.

100 а. Знак отряда Чернецова. Серебро, 36x36 мм. Изображение дубовых веток выполнено иначе. Неизвестная мастерская.





100 а.



101.



**Крест и медаль «Спасения Дона»**  
 Утверждены приказом № 1 Круга Спасения Дона (1.05 — 14.05.1918 г.). Носили их на ленте алой-голубой-желтой с бантом из георгиевской ленты и розетки бело-сине-красного цвета. В коллекции Новочеркасского музея истории Донского казачества есть образцовые экземпляры креста и медали «Спасения Дона», изготовленные из серебра.

101. Крест «Спасения Дона». Серебро оксидированное, 24x24 мм. Изготовлен в Югославии в 1920-х годах.



101 а.

**Медаль Союза Донских артиллеристов**

Учреждена в честь 10-летия взятия города Ростов атаманом А.М.Калединым, с участием сводной батареи Запасного артиллерийского дивизиона под командованием войскового старшины А.Н.Шульгина. Носилась на соединенной ленте из равных полос: двух красных, разделенных черной линией, и голубыми по краям, окаймленными белой линией.

102. Медаль Союза Донских артиллеристов. Бронза, 35x31 мм. Изготовлена в Париже.



102.



**Донской Георгиевский Гундоровский казачий полк**

Был сформирован в составе Донского корпуса уже после эвакуации Русской армии из Крыма. Командир — генерал-майор И.Н.Коноводов. Знак полка утвержден распоряжением от 23 августа 1936 года Донским атаманом графом М.Н.Граббе. Первые полковые знаки были поднесены в день полкового праздника начальнику Донской артиллерии генералу Полякову и начальнику штаба корпуса полковнику Ясевичу.

103. Знак Донского Гундоровского казачьего полка. Крест, в центре которого изображена «мертвая голова» анфас со скрепленными костями. На верхнем луче — надпись в две строки: «Гунд. Каз.», на нижнем луче — «Полкъ» и дата «1920». Серебро, 38x30 мм. Изготовлен в Югославии.



103.



104. Знак Донского Гундоровского казачьего полка. Белый металл, 20x15 мм. Изготовлен в Германии, предположительно фирмой М.Евгеньева. Без клейм.



104.



**V. Северо-Западная армия генерала Н.Н.Юденича**

**Нарукавный знак Северного корпуса и Северо-Западной армии**

Утвержден приказом по Северному корпусу № 66 от 18 марта 1919 года.



105. Трехцветный матерчатый бело-сине-красный шеврон углом вверх с белым матерчатым крестом в нижней части. Размер — 115x70 мм.

**Крест «13 мая 1919» в память наступления на Петроград**

Утвержден приказом по отдельному корпусу Северной армии № 156 от 10 июля 1919 года, предназначался для всех участников наступления на Петроград 13 мая 1919 года войскам Северного корпуса под командованием генерал-майора А.П.Родзянко. Носили его на розетке бело-сине-красного цвета. Есть типовые отличия в изготовлении.

106. Крест «13 мая 1919». Серебро, 38x38 мм. Изготовлен в Петрограде в 1919 году.

107. Крест «13 мая 1919». Бронза позолоченная, 40x40 мм. Изготовлен в Петрограде в 1919 году.

108. Крест «13 мая 1919», уменьшенный. Бронза позолоченная, 22,5x22,5 мм. Изготовлен в Петрограде в 1919 году в той же мастерской, что и № 107.

109. Крест «13 мая 1919». Бронза, 39x39 мм. Изготовлен в 1920 году в мастерской лагеря для интернированных русских военнослужащих в Альтенграбене, Германия. Кустарное производство.

110. Крест «13 мая 1919». Бронза, 40x40 мм. С клеймом фирмы М.Евгеньева. Берлин.



105.



106.



108.



109.



107.



110.



**Знак отличия Северо-Западной армии  
(особый тип)**

Учрежден в конце 1919 года для войск Северо-Западной армии командующим генерал-лейтенантом П.В.Глазенапом, заменившим на этом посту генерала от инфантерии Н.Н.Юденича. Знак носили на бело-сине-красной ленте. Ошибочно считается знаком «За второй поход на Петроград».

111. Знак отличия Северо-Западной армии георгиевского типа со скрещенными мечами. В центре — медальон, покрытый белой эмалью, с изображением двуглавого орла, увенчанного прямоугольным крестом. На оборотной стороне — дата «1919». Серебро позолоченное, 36x36 мм. Изготовлен в Германии в конце 1919 — начале 1920 года.

**Ливенский отряд**

Русский добровольческий отряд в Прибалтике начал формировать 6 января 1919 года ротмистр гвардии, светлейший князь А.П.Ливен. Отряд сражался с Красной Армией в Курляндии. В июле 1919 года перебазировался в Эстляндию и вошел в состав Северо-Западной армии как Ливенская пехотная дивизия. В эмиграции чины отряда создали «Объединение Ливенцев».

**Знак «Объединения Ливенцев»**

Утвержден в 1929 году командиром отряда полковником св. князем А.П.Ливеном.

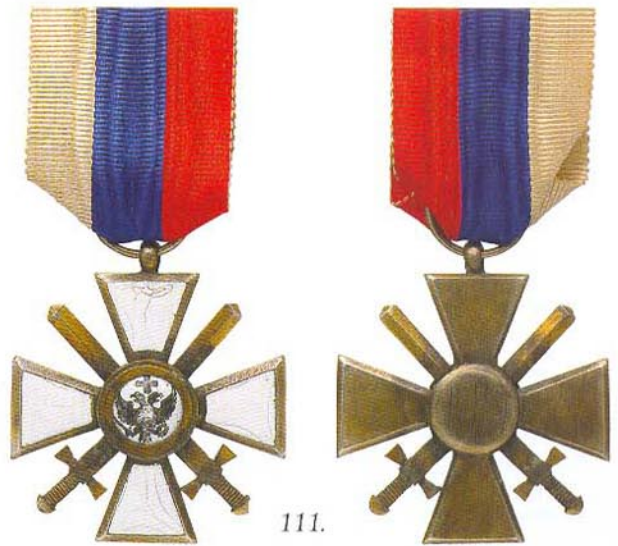
112. Знак «Объединения Ливенцев». Серебро, 21x21 мм. Изготовлен в Латвии.

113. Офицерский жетон в память 10-летия Ливенского отряда. Бронза позолоченная, 42x21 мм. Принадлежал начальнику пулеметной команды стрелкового дивизиона 2-го полка (18-го Рижского полка) Ливенской дивизии полковнику М.С.Долгову. Изготовлен в Латвии.

**Знак 19-го Полтавского полка (1-го полка) 5-й  
Ливенской пехотной дивизии**

Полк был сформирован к июню 1919 года, ядро составили чины бывшего Полтавского добровольческого батальона. Вошел в состав 5-й Ливенской пехотной дивизии Северо-Западной армии. К началу октября 1919 года полк имел 350 штыков, в декабре в нем служили 83 офицера. Командиры — полковник М.Я.Соболевский (июнь—октябрь 1919), полковник А.А.Бобошко (октябрь—ноябрь 1919).

114. Знак 19-го Полтавского полка в виде георгиевского креста, в сиянии четырехлучевой звезды, в центре — медальон с изображением Св.Георгия. На верхнем луче — «всевидящее око», на остальных — надписи «19», «Пол», «П.» (19-й Полтавский полк). На оборотной стороне — надпись: «Съ нами Богъ и Россія». Красная патинированная медь, 25x25 мм. Изготовлен в Афинах по заказу представителя «Объединения Ливенцев» капитана 19-го Полтавского полка В.В.Дейтрих-Белуха-Кохановского (он же был председателем Союза русских военных инвалидов в Греции, где в 1920-х годах находилась большая группа военнослужащих 19-го Полтавского полка).



111.



112.



113.



114.

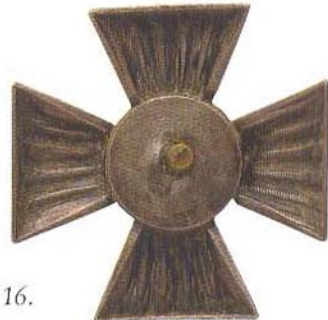




115.



116.



117.



118.



### Знак 13-го Нарвского (1-го партизанского) полка Северо-Западной армии

13-й Нарвский полк был сформирован в Северо-Западной армии и входил в состав 4-й пехотной дивизии. В полку было 60 офицеров, 800 штыков. Командир — полковник В.Ф.Григорьев.

115. Знак 13-го Нарвского полка в виде ополченско-го креста, с двумя накрест лежащими мечами. В центре — медальон с гербом г. Нарвы. Серебро с клеймом мастерской «ВР», 29х29 мм. Изготовлен в Латвии в 1919 го-ду.

### Знак отдельного батальона танков Северо-Западной армии

Танковый ударный батальон был создан в сентябре 1919 года для сопровождения танков в бою, состоял из двух рот по 200 человек. Командир батальона — полковник Хомутов. Командир танкового дивизиона, куда входило 6 тяжелых английских танков МК.V, — капитан 1-го ранга П.О.Шипко. Знаки имеют типовые отличия в изготовлении, заказаны были в одной и той же фирме, но в разное время — из-за отсутствия у заказчиков-офицеров средств на приобретение корпоративного знака.

Тип 1.

116. Знак отдельного батальона танков в виде георгиевского креста, с объемными лучами, закругленным профилем и чередующимися на лучах горизонтальными прорезями. В центре — изображение танка, движущегося влево. Бронза посеребренная, 47х47 мм. Изготовлен в Латвии.



119.



Тип 2.

117. Знак отдельного батальона танков тот же, но отличается деталями изготовления центрального медальона. Бронза посеребренная, 47х47 мм. Изготовлен в Латвии.

### Знак военно-автомобильно-броневой школы Северо-Западной армии

Школа была создана в 1919 году в Ревеле при содействии английских инструкторов для обучения русских офицеров управлению танком.

118. Знак военно-автомобильно-броневой школы в виде колеса, на которое наложено изображение тяжелого английского танка МК.V с двумя накрест лежащими пулеметами. На оборотной стороне — гравированная надпись: «ВАБШ» и дата «1920». Бронза, 35х28 мм. Изготовлен в Латвии, использовался русским офицером-танкистом, служившим в Латвийской армии, как знак выпускника военно-автомобильно-броневой школы. (Известен такой же знак с фамилией «Гусевъ».)

### Общество помощи бывшим русским военнослужащим в Эстонии (в том числе чинам Северо-Западной армии)

Общество было зарегистрировано в Эстонии 24 августа 1931 года, входило в РОВС. Его целью было объединение русских офицеров для борьбы с большевиками. Председатель общества — генерал-лейтенант А.К.Баиов.

119. Знак общества помощи бывшим русским военнослужащим в Эстонии в виде георгиевского креста, с заостренными лучами, покрытого голубой эмалью с белым кантом. В центре —



изображение Св.Георгия. Бронза позолоченная, 17х17 мм. Изготовлен в Эстонии.

**Знак объединения Северо-Западников**

Утвержден приказом председателя РОВС генерал-лейтенанта Е.К.Миллера 31 августа 1931 года.

120. Знак объединения Северо-Западников в виде треугольного позолоченного шеврона бело-синего цвета, на котором — изображение белого креста, по бокам — буквы золотого цвета «С.З» и дата «1919». Бронза, 20х23 мм. Изготовлен в Париже.

**VI. Западная Добровольческая армия Бермондт-Авалова**

**Крест генерала Келлера**

Крест установлен полковником П.Р.Бермондтом, предположительно в апреле 1919 года, для военнослужащих отдельного добровольческого партизанского отряда имени генерала от кавалерии графа Ф.А.Келлера, участвовавших в вооруженной борьбе с большевиками в Прибалтике. Знаки имеют типовые отличия.

121. Крест генерала Келлера, мальтийской формы, белой эмали. Бронза, 45х45 мм. Изготовлен в России.

122. Крест генерала Келлера. Бронза, 49х49 мм. Изготовлен в 1920 году в мастерской лагеря для интернированных русских военнослужащих в Альтенграбене, Германия. Кустарное производство.

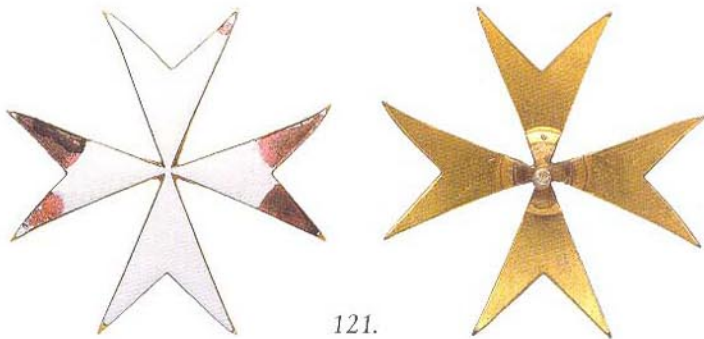
123. Крест генерала Келлера. Бронза, 55х55 мм. Изготовлен в Париже.

124. Крест генерала Келлера. Серебро, 11х11 мм. Изготовлен в Германии.

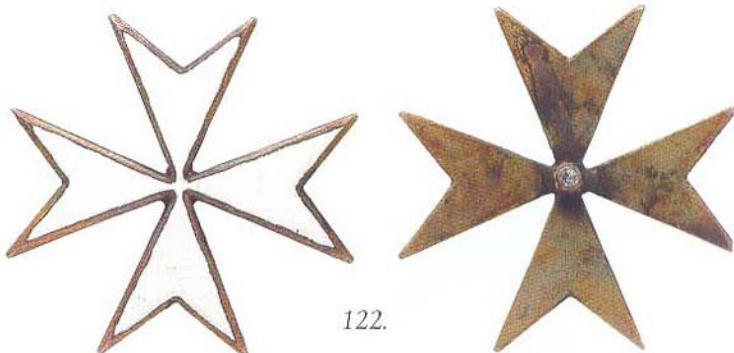
**Крест Западной Добровольческой армии Бермондт-Авалова**

Крест был утвержден приказом № 24 от 4 марта 1919 года для добровольцев, бывших русских военнопленных, из Зальцведельской отдельной конно-пулемет-

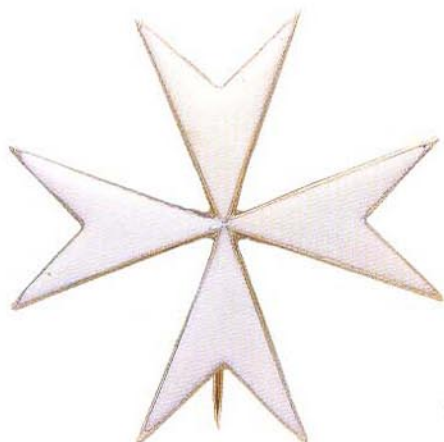
ной команды. 6 сентября 1919 года приказом по войскам Западной Добровольческой армии лицам, находившимся на службе не менее одного месяца, предоставлялось право на ношение на груди мальтийского черного креста. Приказом № 60 от 29 октября 1919 года: «Чинам частей Железной дивизии и Немецкого легиона за мужество, стойкость в боях под Ригой с 8 по 10 октября предоставлено право на ношение мальтийского черного креста» (по 10 человек в каждой роте, батарее и эскадроне). Крест носили на банте из черной ленты, окаймленной с одной стороны лентой русских цветов — бело-синего-красного, с другой — германских — черно-бело-красного. Имеются многочисленные типовые отличия. Для русских чинов знаки изготовляли во Франции и в Германии (фирма М.Евгеньева), для чинов частей Железной дивизии и Немецкого легиона — в Германии.



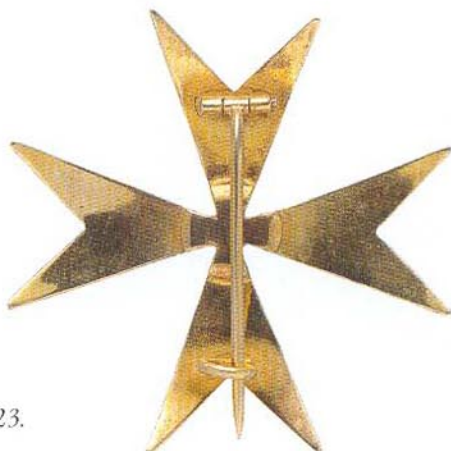
121.



122.



123.

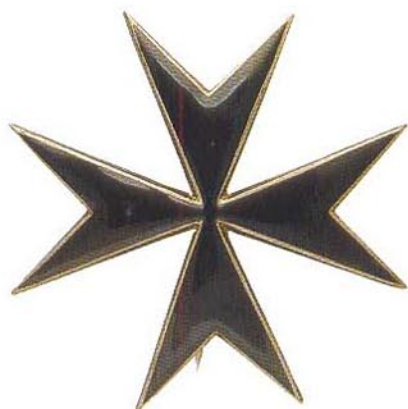


124.





125.



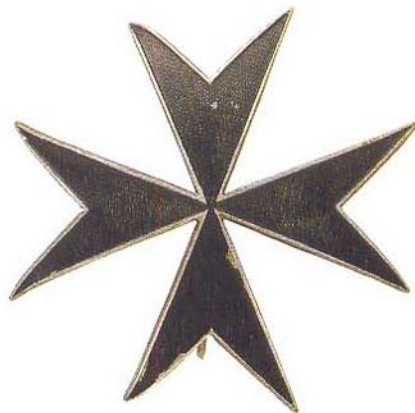
125a.



126.



127.



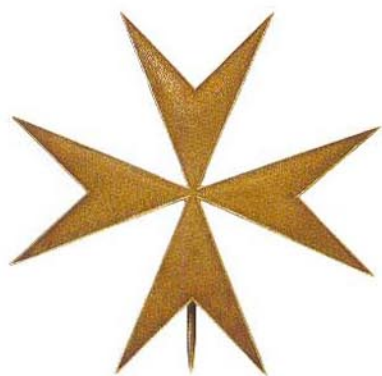
128.



129.







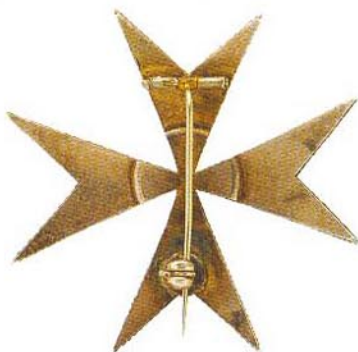
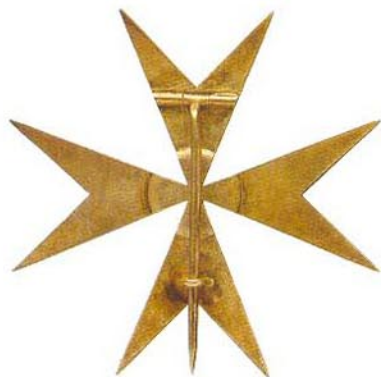
130.



131.



132.



125. Крест Бермондт-Авалова. Серебро, 50x50 мм, на винте. Изготовлен в Париже.

126. Крест Бермондт-Авалова. Серебро, 50x50 мм, на заколке. Изготовлен в Париже.

127. Крест Бермондт-Авалова. Серебро с клеймом фирмы М.Евгеньева, 42x42 мм, на винте. Изготовлен в Берлине.

128. Крест Бермондт-Авалова, покрыт черной краской. Серебро, 50x50 мм, на заколке. Изготовлен в Германии.

129. Крест Бермондт-Авалова, покрыт черной эмалью. Серебро, 48x48 мм, на винте. Изготовлен в Германии.

130. Крест Бермондт-Авалова, без краски и эмали. Серебро, 48x48 мм, на заколке. Изготовлен в Германии.

131. Крест Бермондт-Авалова. Серебро оксидированное, 47x47 мм, на заколке. Изготовлен в Германии.

132. Крест Бермондт-Авалова. Серебро оксидированное, 46x46 мм, на заколке. Изготовлен в Германии.

Знаки №№ 128—132 изготовлены для чинов германских подразделений.

#### Знак отличия Западной Добровольческой армии Бермондт-Авалова

Знак отличия в двух степенях учрежден в 1920 году генерал-майором князем П.Р.Бермондт-Аваловым для чинов армии. Представляет собой черный эмалевый мальтийский крест с серебряной мертвой головой над двумя скрещенными крестами. Обратная сторона — гладкая. Носили его на черной муаровой ленте, окаймленной с одной стороны — лентой в русских национальных цветах (бело-сине-красном), с другой — германских (черно-бело-красном). Для русских чинов знаки отличия изготавливали в лагере для русских интернированных военнослужащих в Альтенграбене и фирме М.Евгеньева в Берлине. Для германских военнослужащих — в Германии, в разных мастерских и фирмах.

133. Крест I степени, с мечами. Серебро, 55x55 мм. Изготовлен в лагере в Альтенграбене, Германия (для русских).



133.







134.



134. Крест II степени, без мечей. Серебро, 40x40 мм. Изготовлен в лагере в Альтенграбене, Германия (для русских).

135. Крест I степени, с мечами. Серебро, 55x55 мм. Изготовлен в Германии.

136. Крест II степени, без мечей. Серебро, 40x40 мм. Изготовлен в Германии.

137. Крест II степени, без мечей. Серебро, 38x38 мм. Изготовлен в Германии.

138. Крест I степени, с мечами, уменьшенного размера. Серебро, 24x24 мм, на винте. Изготовлен в Париже (для русских).

С 1920 года крест Бермондт-Авалова, утвержденный приказом № 24 от 24 марта 1919 года и носившийся на винте или заколке, мог носиться и на ленте на колодке, как крест III степени.



135.



136.



137.



138.







139. Крест III степени. Серебро, клеймо фирмы М.Евгеньева, 40x40 мм. Изготовлен в Берлине (для русских).

140. Крест III степени. Бронза, 46x46 мм. Изготовлен в Париже (для русских).

**Кресты для частей смерти и партизанских частей Западной Добровольческой армии (особый тип)**

В 1920-е годы фирма М.Евгеньева в Берлине изготовила некоторое количество мальтийских крестов с разными вариантами размещения мертвой головы с мечами или без мечей

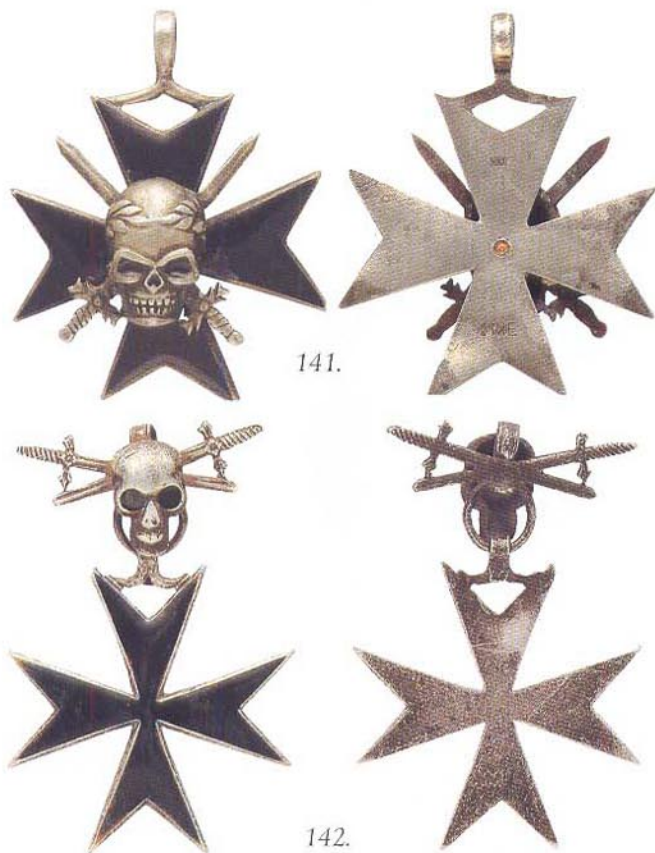
— для частей смерти и партизанских частей Западной Добровольческой армии Бермондт-Авалова. Носили их на ленте.

141. Мальтийский крест черной эмали, в центре — накладная мертвая голова в терновом венке, лежащая на скрепленных мечах. Серебро с клеймом фирмы М.Евгеньева, 43x43 мм. Изготовлен в Берлине (для частей смерти).

142. Мальтийский крест черной эмали, на верхнем луче — мертвая голова, наложенная на скрепленные мечи, расположенные рукоятями вверх. Серебро, с клеймом фирмы М.Евгеньева, 38x38 мм. Изготовлен в Берлине (для частей смерти).

143. Мальтийский крест черной эмали, на верхнем луче — накладная мертвая голова. Серебро, клеймо фирмы М.Евгеньева, 38x38 мм. Изготовлен в Берлине (для партизанских отрядов).

144. Знак на головной убор для офицеров частей смерти Бермондт-Авалова, накладная мертвая голова в терновом венке, лежащая на скрепленных мечах. Серебро, 23x25 мм. Изготовлен фирмой М.Евгеньева, Берлин.







145



**Памятная медаль 1919 года Западной Добровольческой армии Бермондт-Авалова**

Учреждена в 1920 году генерал-майором князем Бермондт-Аваловым. Носили ее на черно-оранжевой ленте с каймой по краям оборотного цвета, шириной 25 мм. Имеет типовые отличия.

145. Медаль 1919 года. Светлая бронза, 32 мм, с плохо прочеканенным изображением Св.Георгия. Изготовлена в Берлине.

146. Медаль 1919 года. Золоченая красная медь, 32 мм. Изготовлена в Париже.

**Памятная медаль 1919 года Железной дивизии**

Железная дивизия, командир — майор Бишоф, входила в Западную Добровольческую армию генерал-майора князя П.Р.Бермондт-Авалова и на Северо-Западе участвовала в вооруженной борьбе против латышских войск и Красной Армии.

147. Медаль 1919 года Железной дивизии. Серебро, 33 мм, носили ее на черной ленте. Изготовлена в Германии.



147.



146.



**Памятная медаль Немецкого легиона**

Установлена в 1920 году для чинов Немецкого легиона, входившего в Западную Добровольческую армию генерал-майора князя Бермондт-Авалова. Носили на желто-черной ленте шириной 25 мм.

148. Медаль Немецкого легиона. Красная медь, 33 мм. Изготовлена в Германии.

**Добровольческий корпус О. фон Дибича**

Входил в Западную Добровольческую армию генерал-майора князя Бермондт-Авалова, в его составе было около 3 тысяч человек. Отличился 20 октября 1919 года под Радзивилишками при разгроме трех литовских батальонов, наступавших на железнодорожную ветку Шауле — Мемель.



148.







149.



149a.

149. Знак Дибича 1-го класса, мальтийский крест с мечами и баронской короной. В центре на лицевой стороне — герб Дибича, на оборотной — дата «1919». Бронза, 65x50 мм. Изготовлен в Германии.

**Нарукавный знак ударных частей Западной Добровольческой армии Бермондт-Авалова**

Нарукавные знаки из ткани зеленого цвета (пинельной), с изображением черной мертвой головы с перекрещенными костями черного цвета.



151.

150. Нарукавный знак ударных частей, знак командира отделения, с красно-черной нашпивкой. Ткань, 105x105 мм. Изготовлен в России.

150 а. Нарукавный знак ударных частей, знак рядового ударных частей. Ткань, 100x110 мм. Изготовлен в России.

151. Нарукавный знак ударных частей, офицерский. Ткань, 80x60 мм.

**Балтийский крест**

Установлен в 1919 году для всех участников антибольшевистских формирований (русских и немецких) в Прибалтике, участвовавших в вооруженной борьбе в 1918—1919 годах.

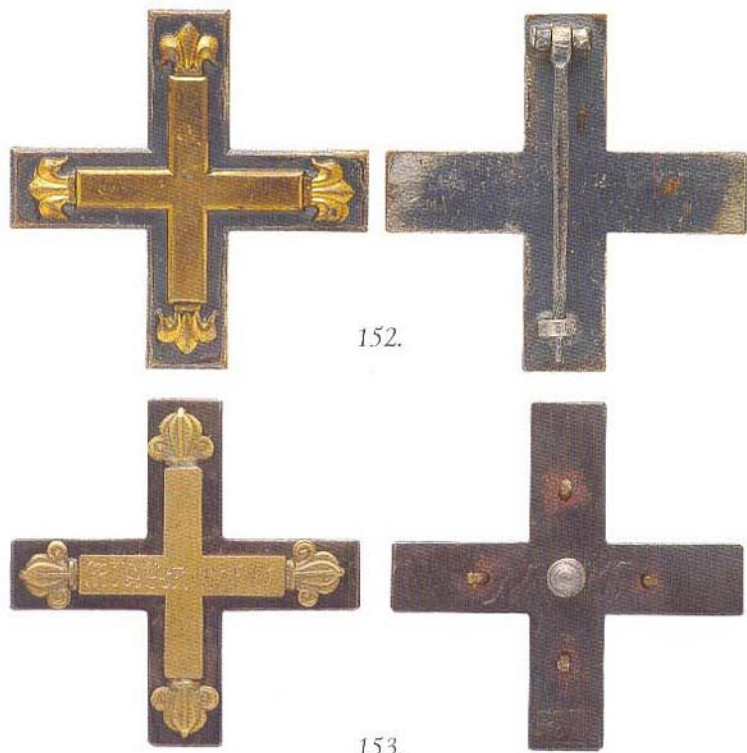


150.



150a.





152.

153.

152. Балтийский крест, прямоугольный, с накладным позолоченным крестом с лилиями (заимствован у герба Верховного магистра Тевтонского ордена). Железо, бронза, 47x47 мм. Изготовлен в Германии.

153. Балтийский крест. Железо, бронза, 45x45 мм, с гравировкой на лицевой стороне — «RIGA 1 ANV. 1919». Изготовлен в Германии.

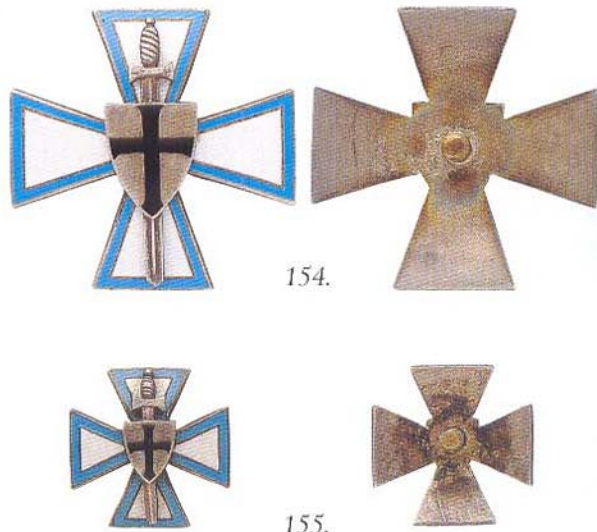
Встречаются многочисленные варианты изготовления.

### Крест Балтийского ландесвера

Установлен для чинов Рижского отряда охраны Балтийского края, укомплектованного русскими, латышами, остзейскими немцами и солдатами Германской армии. Большинство офицерских должностей в отряде занимали русские офицеры остзейского (немецкого) происхождения. В июле 1919 года был преобразован в латышский полк.

154. Крест Балтийского ландесвера, георгиевского типа белой эмали с узкой голубой каймой, накладным мечом германского типа (острием вниз) и щитом с изображением черного креста ливонских рыцарей. Серебро, 36x36 мм. Изготовлен в Германии.

155. Крест Балтийского ландесвера. Серебро, 18x18 мм. Изготовлен в Германии.



154.

155.

## VII. Гражданская война на территории Белоруссии

### 7-й железнодорожный батальон Русской армии

В сентябре 1917 года 7-й железнодорожный батальон Русской армии вошел в состав формирующегося национального подразделения — 1-го Польского корпуса Русской армии — для участия в Первой мировой войне.

Батальон дислоцировался в Белоруссии, в районе Рогачева-Бобруйска. Командиром корпуса был назначен генерал-лейтенант Довбор-Мусницкий (1867—1937), в дальнейшем, с конца 1918 года, — Главнокомандующий армией Польской республики. Командование и личный состав корпуса отрицательно отнеслись к большевистскому перевороту в Петрограде, поэтому в середине января 1918 года оказали большевикам ожесточенное вооруженное сопротивление. В составе Российской армии 1-й Польский корпус просуществовал до 12 апреля 1918 года, когда под давлением германских войск был вынужден сложить оружие. Тогда же 7-й железнодорожный батальон расформировали.

Таким образом, он был подразделением Российской армии, временно включенным в национальное формирование, и одним из первых подразделений принял участие в Гражданской войне.

156. Знак железнодорожного батальона в виде зеленого креста с закругленными концами, между лучами креста — эмблема железнодорожных войск «якорь и топор». В центре, на медальоне из желто-черных полос — номер батальона «7», на горизонтальных лучах — надпись: «ГОЛОВН», «ПОЕЗДЪ», «1914», «1918». На верхнем луче, в треугольнике из трех полос бело-сине-красного цвета — обозначение флага России, на нижнем луче, в треугольнике — две бело-красные полосы, обозначающие флаг Польши, входившей в состав Российской империи. Серебро, 37x42 мм. Изготовлен в 1918 году в мастерской Ивана Васильева — «ИВ» — в Москве. На знаке — пробирное клеймо Московского пробирного управления после 1908 года.

### Польский уланский полк Русской армии

Входил в состав 1-го Польского корпуса Русской армии. В январе 1918 года участвовал в антибольшевистской борьбе на территории Белоруссии. Приказом № 47 от 8 октября 1917 года по Польскому корпусу Русской армии был утвержден





156.



156a.



полковой знак Польского уланского полка, по форме польского ордена Виртути-Милитари, русского образца времен царствования императора Николая I (1831 года).

Знак Польского уланского полка по смыслу аналогичен знаку Латвийского стрелкового полка Русской армии как знак национального формирования Русской армии.

156 а. Знак Польского уланского полка в виде польского ордена Виртути-Милитари русского образца 1831 года. Серебро, клейма «Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года и 84» и мастерской «НП». Изготовлен в Петрограде в 1917—начале 1918 года. Размер — 32х32 мм.

#### Русская Народная Добровольческая армия генерал-майора С.Н.Булак-Булаховича

Булак-Булахович вступил в Красную Армию в феврале 1918 года, сформировал Лужский конный партизанский полк и вместе с ним 24 ноября 1918 года перешел на сторону Белой армии. 30 мая 1919 года был назначен коммен-

дантом Пскова, который подверг разграблению, а население — террору. 24 августа 1919 года генерал Юденич издал приказ «исключить из списка армии генерала Булак-Булаховича за творимые его частями бесчинства». После этого Булак-Булахович перешел в эстонскую армию, а в период советско-польской войны 1920 года сформировал Русскую Народную Добровольческую армию, которая под его командованием вместе с петлюровскими отрядами вторглась в Белоруссию. Однако они были окружены и разгромлены Красной Армией.

Для награждения своих военнослужащих, участников Гражданской войны, Булак-Булахович учредил Крест храбрых и звезду Креста храбрых двух степеней. Крест надлежало носить на черной ленте с двумя золотыми каймами по краям. Награды изготавливали в основном в Варшаве разные мастерские и фирмы.

157. Звезда Креста храбрых I степени с мечами Булак-Булаховича. Бронза позолоченная, эмаль, на винте, 100х100 мм. На оборотной стороне — клеймо D.O.A.S. (командующий Добровольческой Народной армией) и № 32.



157.







158.



159.



158. Звезда Креста храбрых II степени с мечами. Бронза позолоченная, эмаль, на винте, 85x85 мм. На оборотной стороне — клеймо D.O.A.S. и № 127.

159. Крест храбрых. Черная эмаль, бронза позолоченная, 37x37 мм. На оборотной стороне — № 1022 (предположительно для награжденных посмертно).

160. Крест храбрых. Белая эмаль, бронза посеребренная, 37x37 мм. На оборотной стороне — клеймо мастерской «Zygadlewicz S», Варшава.

161. Крест храбрых. Белая эмаль, серебро, 37x37 мм. На оборотной стороне — клеймо мастерской «KM» (Корнер М.), Львов и № 3874.

162. Крест храбрых. Белая эмаль, бронза посеребренная, 37x37 мм, без клейм.

163. Крест храбрых. Белая эмаль, белый металл, 35x35 мм, на винте. На оборотной стороне — № 472.

164. Крест храбрых. Белая эмаль, серебро, 14x14 мм. На эмалированной ленте, на оборотной стороне — клеймо мастерской «KG» (Казимир Гаевский), Варшава.



160.



161.



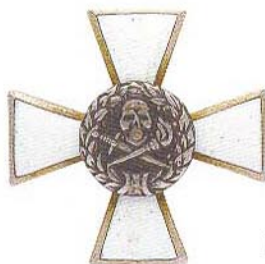
162.





Польские знаки, имеющие отношение к вооруженной борьбе на территории Белоруссии и Литвы в 1919—1920-х годах

В 1919—1920-х годах на территории Белоруссии и Литвы происходил захват и экспансия Польской армией земель бывшей Российской империи для включения их в состав Польши. Некоторые польские знаки имеют прямое отношение к этим событиям.



163.



164.

165. Офицерский знак литовско-белорусской дивизии 1919 года. Серебро, с красной эмалью, 47x47 мм. Изготовлен мастерской «W. GONTARCZYK», Варшава.

166. Солдатский знак литовско-белорусского фронта 1919—1920-х годов. Бронза, 40x40 мм. Изготовлен в Варшаве.

166 а. Знак литовско-белорусского фронта 1919—1920 годов. Серебро, эмаль, 40x40 мм. Офицерский.



165.



**VIII. Украинские воинские формирования и их участие в Гражданской войне на территории России**

**Центральная Рада (май—октябрь 1917 года)**

Создана 4 марта 1917 года в Киеве как объединенный орган украинских партий и организаций. Выступала за автономию Украины в составе Российской Федеративной Республики.

167. Знак 4-й киевской школы прапорщиков, эмалевый крест белого цвета с мечами, в центре — герб Временного правительства, с красным эмалевым щитком и надписью «4 КШ». На верхнем луче — лента, покрытая голубой и желтой эмалью. Серебро, 37x37 мм.

168. Серебряный перстень с изображением Архистратига Михаила и герба Галиции (стоящий лев) — в память III Всеукраинского военного съезда, состоявшегося в октябре 1918 года в Киеве.



166.



166а.



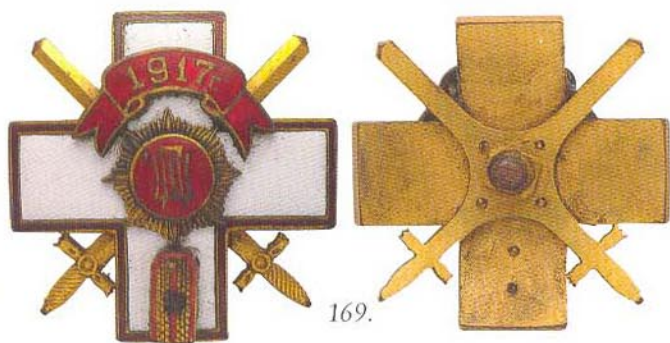
168.



167.







169.

169. Знак Киевской школы прапорщиков, эмалевый крест белого цвета с мечами. В центре — «солнце свободы» в виде звезды. На щитке красной эмали — в виде трезуба (герб Украины) буквы «ШП» — школа прапорщиков. На верхнем луче — красная лента с датой «1917». Бронза, 40x40 мм.

Украинская держава. Гетман П.П.Скоропадский.  
28 апреля — 14 декабря 1918 года

170. Знак инструкторской школы старшин. Серебро, эмаль, 57x40 мм.

Украинская Народная Республика. С.Петлюра

Орден железного креста армии Украинской Народной Республики

был утвержден 19 октября 1920 года Главным Атаманом войск УНР С.Петлюрой, предназначался для всех участников Первого Зимнего похода 6.12.1919 — 6.05.1920 года под командованием генерала М.Е.Омельяновича-Павленко (6400 штыков и сабель, 14 пушек, 144 пулемета). Эта армия прошла 2500 км по тылам «белых» и «красных» за 180



173.

172. То же, но с другим вариантом исполнения перекрещенных булав. Железо, 43x43 мм.  
173. Перстень в память Первого Зимнего похода, бронзовый, с золотом, полированным внутри кольцом, штампованным изображением трезуба в венке из дубовых листьев, с перекрещенными казацкими пашками и надписями по краю — «УНР» и «1920».



170.

дней. 6 мая 1920 года она прорвала фронт в районе Ямполья и присоединилась к 3-й Украинской железной дивизии, которая в составе 6-й Польской армии воевала против Красной Армии во время Советско-Польской войны.

171. Орден в виде прямого креста черного цвета. В центре на голубом фоне помещен трезуб в гладкой четырехугольной звезде желтого цвета и с перекрещенными булавами над крестом. На оборотной стороне — надпись: «19 6/ХІІ 1919», «За Зимовий похід І бої», «19 6/V 1920» и номер знака. Железо, бронза, эмаль, 43x43 мм. На ленте шириной 30 мм, с тремя чередующимися синими и желтыми полосками.



171.

172.





174.



175.



175а.



### Украинская Галицкая армия

Создана 1 ноября 1918 года во Львове во время вооруженного восстания украинских частей против австро-венгерского гарнизона. УГА являлась армией Западно-Украинской Народной Республики (ЗУНР). Участвовала в Гражданской войне на территории России.

174. Галицкий крест, военное отличие УГА, учрежден в августе 1928 года коллегией старшин для всех бойцов армии. Бронза, эмаль, 34x35 мм. С номером на оборотной стороне. Носили его на голубой ленте с двумя желтыми полосками по краям.

175. Гуцульский крест, крест легиона украинских сечевых стрельцов, был учрежден в 1918 году в Видине для всех бойцов легиона. Бронза, эмаль, 42x44 мм. На ленте голубого цвета с центральной желтой полосой.

### Советско-Польская война 1920 года

175а. Знак за взятие г. Киева польскими войсками 6 мая 1920 года, с изображением железнодорожного моста через Днепр и гербами Польши (одноглавый орел в щитке) и Украины (трезуб в щитке). Бронза позолоченная, 44x44 мм с «14» на оборотной стороне. Изготовлен в Варшаве.

**Михаил СЕЛИВАНОВ**

(Продолжение следует.)

### РЕКЛАМА, ОБЪЯВЛЕНИЯ

## ПРИБРЕТУ

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



Тел. 7 (095)  
782-59-60

Приобрету книги издательства ACADEMIA 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](mailto:inform@mail.eunet.lv)

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

Приобрету любые документы, фотографии, знаки, награды и др. предметы, связанные с историей Елисаветградского кавалерийского училища.  
Тел. 8-(903)-7494448

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



# Гибридные монеты

*В российской нумизматике императорского периода есть категория монет, занимающая особое, промежуточное положение среди основных, резко отличающихся между собой, соседствующих «чистых» монетных типов (или подтипов).*

**Г**ибридными (далее — просто гибридами) называют те монеты, аверс которых отчеканен лицевым штемпелем одной монеты, а реверс — оборотным штемпелем другой, зачастую достаточно сходной по композиционному построению изображения, то есть либо  $Av_1/Rv_2$ , либо  $Av_2/Rv_1$ .

Все известные не пробные гибридные монеты были абсолютно законными средствами денежного обращения, независимо от причин, вызвавших их появление. Нередко складывалась ситуация, когда один из штемпелей (а особенно важно, если это была весьма дорогой в изготовлении портретный штемпель) в штемпельной паре прежних лет сохранился лучше другого, который подлежал замене.

По технологии своего возникновения гибриды подразделяются на три категории.

I. Обычные гибриды (нормальные, классические). Используя первоначальную штемпельную пару, чеканят монету  $Av_1/Rv_1$ . Через некоторое время, практически тогда же, делают новые штемпеля лицевой и оборотной сторон и уже новой штемпельной парой чеканят монету  $Av_2/Rv_2$ . Но поскольку все штемпеля, предназначенные для массовой чеканки, во-первых, равноправны, во-вторых, хранятся рядом (в одном помещении монетного двора), в-третьих, должны использоваться пока не придут в негодность, то монету одновременно чеканят и комбинированными штемпельными парами, то есть сочетаниями штемпелей  $Av_1/Rv_2$  и  $Av_2/Rv_1$ .



5 копеек 1781 EM ( $Av_1/Rv_1$ ).



5 копеек 1795 EM ( $Av_2/Rv_2$ ).



Гибридный 5-копеечник 1788 EM ( $Av_2/Rv_1$ ).



Гибридный 5-копеечник 1788 EM ( $Av_1/Rv_2$ ).





5 копеек 1802 EM ( $Av_1/Rv_1$ ).



5 копеек 1804 EM ( $Av_2/Rv_2$ ).



Гибридный 5-копеечник 1803 EM ( $Av_2/Rv_1$ ).



Гибридный 5-копеечник 1803 EM ( $Av_1/Rv_2$ ).

Примеры.

1. В 1788 году на Екатеринбургском монетном дворе завершается чеканка 5-копеечников образца 1780 года  $Av_1/Rv_1$  и начинается чеканка пятак нового образца  $Av_2/Rv_2$ . Попутно чеканят гибриды  $Av_1/Rv_2$  и  $Av_2/Rv_1$ . Обе эти гибридные монеты сегодня — достаточно редки. (Замечу, что подготовка к смене монетного типа началась еще в 1787 году: известен единственный на сегодня экземпляр пятака нового образца ( $Av_2/Rv_2$  с этой датой, а у некоторых гибридов дата 1788 перебита из 1787.)

2. В Екатеринбурге и после воцарения Александра I шла одновременная чеканка пятак как штемпельными парами, где либо оба штемпеля были старого образца, либо оба — нового, так и двумя различными гибридными штемпельными парами,  $Av_{1802}/Rv_{1806}$  либо  $Av_{1806}/Rv_{1802}$ . Рисунок орла у более поздней монеты — совсем иной, изменения на реверсе не менее заметны: вместо пяти окантованных «бусинок» — пять точек с двумя концентрическими колечками каждая, после цифры номинала «5» и последней цифры даты, а также после букв «Е» и «М» — окантованные точки, линейный знак — иной формы. В итоге в 1803 году появилось максимально возможное число сочетаний — четыре. Правда, в 1804 и 1805 годах было лишь по два — обычное и одно из гибридных.

II. Переходные гибриды (эволюционные, гибриды штемпельных связей). У одной из монет ( $Av_1/Rv_1$ ) аверс впоследствии сохраняется, а реверс меняется ( $Av_1/Rv_2$ ). Если затем поменяется и аверс ( $Av_2/Rv_2$ ), то монета  $Av_1/Rv_2$  ретроспективно оказывается переходной. Если же реверс сменился ( $Av_1/Rv_1 \rightarrow Av_1/Rv_2$ ), а аверс остался неизменным до конца чеканки монет данного типа, то гибрид «не состоялся». И наоборот, если аверс и реверс

последовательно менялись и возникала цепочка штемпельных связей, то уже нелегко выделить ни «чистый» монетный тип, ни гибрид.

Примеры.

1. Гривны 1704, 1705 и 1709 годов ( $Av_1/Rv_2$ ). У этих монет лицевая сторона отчеканена штемпелем аверса ранней гривны 1704 года ( $Av_1/Rv_1$ ), а оборотная — штемпелем реверса поздней гривны 1709 года ( $Av_2/Rv_2$ ).



Гривна 1704 г. ( $Av_1/Rv_1$ ).



Гибридная гривна 1705 г. ( $Av_1/Rv_2$ ).



Гривна 1709 г. ( $Av_2/Rv_2$ ).





Рубль 1757 г. Портрет работы Б. Скотта (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>1</sub>).



Полтина 1763 г. (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>1</sub>).



Рубль 1757 г. Портрет работы Ж.А. Дасье (Av<sub>2</sub>/Rv<sub>2</sub>).



Гибридная полтина 1764 г. (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>2</sub>).



Гибридный рубль 1757 г. Портрет работы Б. Скотта (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>2</sub>).



Полтина 1773 г. (Av<sub>2</sub>/Rv<sub>2</sub>).

2. Рублевик 1710 года (разг. «ДЕСЯТЫЙ — ТИП СЕДЬМОГО»; Av<sub>1</sub>/Rv<sub>2</sub>) отчеканен лицевым штемпелем одного из рублевиков 1707 года (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>1</sub>) и оборотным штемпелем рублевика 1710 года.

3. В 1757 году «конкурс портретов» Елизаветы собрал не менее четырех медальеров (в том числе С.Ю.Юдина, который создал портрет, появившийся на пробном рублевике, датированном уже 1758 годом). Императрица предпочла портрет, созданный Т.И.Ивановым, а не Б.Скоттом и Ж.А.Дасье. Из рисунков же орла ей больше (в сравнении с тем, что был ранее) понравился тот, что создал Дасье. Видимо, в 1757 году рублевики чеканили любыми оказавшимися в наличии годными лицевыми и оборотными штемпелями. И в том числе: аверс — малоизношенными штемпелями работы Скотта, реверс — новоизготовленными штемпелями работы Дасье (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>2</sub>).

4. В 1764 году у полтины сменился рисунок орла, а в 1766 году — портрет императрицы. Поэтому полтины 1764—1765 годов (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>2</sub>) представляют, ретроспективно, гибридный тип между предыдущим Av<sub>1</sub>/Rv<sub>1</sub> и последующим Av<sub>2</sub>/Rv<sub>2</sub>.

5. В 1817 году некоторые 5-златовики (Av<sub>2</sub>/Rv<sub>1</sub>) чеканили лицевым штемпелем монеты 1817—1818 годов (Av<sub>2</sub>/Rv<sub>2</sub>) и оборотным штемпелем монеты 1816 года (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>1</sub>).

III. Случайные гибриды (гибриды чрезвычайных обстоятельств, форс-мажорные). Возникали в результате нестандартных ситуаций — нарушения технологического цикла, влияния человеческого фактора.

Примеры.

1. В 1718 году двухрублевик одного из монетных типов (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>2</sub>) был отчеканен (видимо, по невнимательности монетчиков) при сочетании лицевого штемпеля червонца 1716 года с латинской надписью, предназначавшегося для зарубежных платежей, Av<sub>1</sub>/Rv<sub>1</sub>, и оборотного штемпеля одного из андреевских двухрублевиков Петра I (Av<sub>2</sub>/Rv<sub>2</sub>).

2. В 1778 году, подготавливая оборудование к началу чеканки 20- и 15-копеечников, монетчики, видимо, спутали очень похожие лицевые штемпеля этих монет: разницу в портретах двух соседних номиналов заметить совсем не просто. Единственное четкое отличие: у всех



Номинал	Год	Степень редкости	Цена в зависимости от состояния		Примечания
			F	VF	
гривна	1704, 1705, 1709		150	400	Av <sub>1704</sub> /Rv <sub>1709</sub>
рубль	1710	R2	3 000	8 000	Av <sub>1707</sub> /Rv <sub>1710</sub> («десятый — тип седьмого»)
2 рубля	1718	R4	12 000	25 000	Av <sub>1716</sub> /Rv <sub>1718</sub> (вокруг портрета латинская надпись)
рубль	1757	R1	400	1 000	Av <sub>1754</sub> /Rv <sub>1757</sub> (портрет работы Скотта — орел типа Дасье)
полтина	1764, 1765		250	500	Av <sub>1762</sub> /Rv <sub>1766</sub>
20 копеек	1778	R3	300	1 000	Av от 15 копеек
15 копеек	1778	R1	100	300	Av от 20 копеек
20 копеек	1781	R1	100	300	Av от 15 копеек
5 копеек	1788	R2	200	400	Av <sub>1780</sub> /Rv <sub>1789</sub>
5 копеек	1788	R2	400	800	Av <sub>1789</sub> /Rv <sub>1763</sub>
5 копеек	1803	R	80	200	Av <sub>1802</sub> /Rv <sub>1806</sub> , Av <sub>1806</sub> /Rv <sub>1802</sub>
5 копеек	1804	R1	100	300	Av <sub>1802</sub> /Rv <sub>1806</sub>
5 копеек	1805	R3	400?	?	Av <sub>1802</sub> /Rv <sub>1806</sub>
5 золотых	1817	R	300	1 000	Av <sub>1818</sub> /Rv <sub>1816</sub>

обычных 20-копеечников в легенде — ВСЕРОСС., а у всех обычных 15-копеечников — ВСЕРОС.; меньше и монетный кружок, и длина окружности, и места для букв. Да, не очень легко разглядеть лишнюю букровку либо, наоборот, ее отсутствие в легенде при заглубленном и зеркально отраженном изображении на штемпеле. Эти несоответствующие штемпеля были в работе, пока промах не выявили. Нечто похожее случилось и в 1781

году. Конечно, могло быть и так, что лицевой штемпель 20-копеечника стал негодным, а нового почему-то не оказалось, поэтому вместо него использовали лицевой штемпель 15-копеечника. (Впрочем, для руководства Монетного двора гораздо важнее было то, что и в 1778, и в 1781 годах нормативная масса монет-гибридов не нарушалась.)

Я упомянул здесь лишь о некоторых, возможно, наиболее известных большинству коллекционеров гибридных монетах. Но немало и других, особенно среди монет XVIII века, — это полтины и медные монеты Петра I, полтины Екатерины I и т.д.

Какие-либо специальные публикации о гибридных монетах не известны. Мнения коллекционеров о значимости их различны. Одни включают гибриды в типовые коллекции, другие отказываются это делать, не признавая гибридные монеты «чистыми типами». Так или иначе, российский нумизматический корпус обогатился еще несколькими десятками монет, а изучение условий их появления способствует пониманию особенностей монетного производства XVIII и первой половины XIX века.

Напомню, что за полтора века по индивидуальным заказам торговцев монетами и самих собирателей было немало изготовлено и гибридных (фантастических) новоделов, чаще — серебряных, реже — золотых и медных монет. И если новоделы в целом, за малым исключением, — дальняя обочина магистрального, перспективного пути нумизматических исследований, то гибридные новоделы («мутанты»), несомненно, — дорога боковая, непроезжая, к тому же ведущая «в никуда». Возможно, они представляют лишь некоторый научный, узкоспециальный, интерес да привлекают немногих богатых коллекционеров. Едва ли не единственный заслуживающий внимания новодел — гибридный двух редчайших пробных вензельных копеек 1810 года. А вот гибридный «коронационный рубль» 1883 года — всего лишь курьез: ведь аверс коронационно-рублевика сочетается с аверсом рублевика образца 1859 года, поэтому номинал у гибрида отсутствует.

**Владимир РЗАЕВ**

Иллюстрации предоставлены автором.



5 золотых 1816 г. (Av<sub>1</sub>/Rv<sub>1</sub>).



Гибридный 5-злотовик 1817 г. (Av<sub>2</sub>/Rv<sub>1</sub>).



5 золотых 1817 г. (Av<sub>2</sub>/Rv<sub>2</sub>).



# Приборы — измерители магнитной силы эпохи Просвещения



*В искусстве художественной обработки меди существует видовое множество предметов, предназначенных для камерного коллекционирования. Особенный интерес представляют отечественные изделия XVIII века, появление которых связано с процветавшим с 1740-х годов на Урале медным промыслом.*

**Р**усская культура нового времени обогатилась европейскими технологиями, расширился круг изделий из меди, среди цветных металлов популярной стала латунь — материал с широкими возможностями для экспериментирования с приемами художественной обработки. Благодаря пластическим свойствам и широкому цветовому спектру, он пользовался особой любовью у мастеров-медников, создававших красивые и долговечные бытовые предметы и вещи-«загадки», не всегда понятного современному человеку назначения. Особенности медных изделий, в том числе их художественные достоинства, играли не последнюю роль в том, что они стали привлекательным объектом коллекционирования. Однако цветной металл оставался малоизученным, в чем отражалась общая тенденция отношения к изделиям из неблагородных металлов в отличие от изделий из серебра. В последние годы возрос исследовательский интерес к предметам из меди и латуни. На антикварном рынке они обычно остаются вне поля зрения, порой из-за неосведомленности относительно историко-бытовой и художественной значимости, а чаще — из-за невозможности использовать их в обиходе, поскольку у покупателей преобладает потребительский подход к предмету.

К числу предметов-«загадок» относятся постоянные

магниты — магнитные камни в виде брусков разной величины в декоративно оформленных медных /латунных/ оправах. Завораживающее свойство магнита притягивать металлические предметы, которые весят гораздо больше собственного веса, сделало его объектом самостоятельного коллекционирования в России еще в XVIII веке. Самое крупное собрание престижных «вещиц» (около 80 магнитов) принадлежало уральским горнозаводчикам — Никите Демидовичу и Акинфию Никитичу Демидовым, приобретавшим их для домашней кунсткамеры. В грандиозной коллекции Петра Ивановича Щукина предметы из меди и ее сплавов входили в состав многих отделов частного общедоступного музея российских древностей, пожертвованных в 1905 году Императорскому Российскому Историческому музею. Среди замечательных предметов отечественной старины известного собирателя была дюжина магнитов в художественно исполненных оправах («рубашках»). Они составили основу коллекции постоянных магнитов ГИМ, которая пополнялась поступлениями антикварного рынка в 1890—1900-е годы и позднее. Интересные экземпляры были в собрании

*Магнит постоянный с дужкой для подвески и якорем, замыкающим стальные полюса. Урал. Середина XVIII в.*



Сергея Григорьевича Строганова, часть коллекции которого перешла в 1921 году в ГИМ.

О таинственной «силе» природных магнитов (магнитного камня, железняка, руды) было известно с древнейших времен. Ученые античности знали о явлениях магнетизма — способности магнита притягивать железо, но научного объяснения этому его свойству дать не могли. «Гераклеийский камень», по определению Платона, или «лидийский камень», как называл его Софокл, исходя из наименования исторической области Малой Азии с огромными залежами магнитного железняка, долгое время оставалась загадкой, магния свойств которого находила отражение в легендах и сказаниях. Издавна явления магнитных взаимодействий металлических предметов с естественными, природными магнитами наблюдали в Европе. Арабы познакомили европейцев с искусственным стальным магнитом. Намагниченная стальная пластина, используемая в путешествиях в качестве указателя стороны света, размещенная с помощью поплавка на поверхности воды, одним из концов всегда разворачивалась к северу. Начало научному изучению магнетизма положила идея о земном шаре как большом магните, действующем на магниты на его поверхности, высказанная в 1600 году Уильямом Гильбертом (Джилбертом) в его работе «О магните, магнитных телах и о большом магните — Земле».

В эпоху Просвещения интерес ученых к природе магнетизма заметно возрос, ширился круг гипотез для ее «описания». В России импульс к изучению свойств магнита был дан разработкой месторождений магнитного железняка на Урале — Высокогорского рудника — в 1721 году и главным образом открытием в 1735 году горы Благодать. Здесь, на крупнейшем месторождении магнитного камня, многие современники стали очевидцами удивительных опытов по магнетизму, которые они оставили в своих свидетельствах. Научному исследованию природы магнетизма содействовало основание в 1725 году Академии наук. Открытие месторождения совпало со становлением центра русской науки в северной столице: на базе Петровской токарни создавалась лаборатория механических и инструментальных исследований, руководство которой в 1735 году было поручено советнику канцелярии Петербургской Академии наук А.К.Нартову. Русская наука середины XVIII века получала приборы для разного рода исследований из мастерских Нартова. В инструментальной палате Академии наук среди приборов физического кабинета, который с 1740-х годов возглавил выдающийся русский ученый М.В.Ломоносов, в отделе «Магнетизм» были собраны постоянные магниты различных размеров, форм и силы из уральского камня. Между Академией наук и Уралом существовали налаженные связи — под руководством обучавшихся у А.К.Нартова уральских инструментальных учеников и подмастерьев на Екатеринбургском заводе была создана первая в регионе инструментальная «фабрика», действовавшая до 1786 года. В преобразовании кусков магнитного штуфа в прибор не исключено и участие ее мастеров.

Магнитные камни в декоративных медных оправках, обладающие постоянной силой притяжения, составляют самостоятельную группу среди памятников по истории естествознания как своеобразные измерители магнитной силы. Принадлежность магнитов к категории «приборов» отвечает экспериментальному духу отечественной науки в век

Просвещения. Облик магнита аккумулирует понятие «художество», имевшее для XVIII столетия более широкое, чем сейчас, значение, включающее и наличие свойств действующего механизма. Для преобразования магнитного камня в «прибор», ему придавали форму бруска, с торцевых сторон снабженного пластинами из мягкого железа, увеличивающими силу притяжения стальных полюсов, медный убор с художественно разработанной поверхностью служил оправой. Обычно просечной футляр из меди или латуни не только украшал магнит, но и играл роль функциональной арматуры. На верхней пластине оправы отводилось место приспособлению для подвески — дужке или кольцу (либо их комбинированным вариантам) и крепежным элементам для фиксации боковых полюсных пластин, технологически решенных по-разному. Иногда их удерживает шарнир, соединяющий петли боковых пластин и фигурной дужки для подвески или гайки по сторонам верхней пластины.

Роль соединительного шарнира выполняют также пластические фигурки львов или дельфинов, удерживающие



*Верхняя плоскость оправы постоянного магнита. Урал. Третья четверть XVIII в.*

еще и цепи с якорем. Металлические фигурки лежащих львов с кольцом на спине служили гириями у ассирийцев. Эта деталь на оправках постоянных магнитов, вероятно, стала результатом заимствования опыта древних культур для предметов, относящихся к общей группе — «приборам». Якорь в виде железной перемычки с отшлифованной поверхностью, с фигурной дужкой и крючком — важная функциональная деталь постоянного магнита. Перемычка притягивается к стальным полюсам и удерживает груз на крючке. Эта необходимая часть в составе магнита изготавливалась отдельно и иногда утрачивалась. Наиболее цельный художественный облик имеют оправы магнитов с цепями — постоянным связующим звеном между магнитом и якорем, что делало удобным использование прибора во время опытов. В перерывах между опытами перемычка должна замыкать стальные полюса, предохраняя магнитный штуф от размагничивания. Так же следует хранить магниты в музейных собраниях.

Скульптурные изображения лежащих львов известны в трех вариантах. Лев с гривой и S-видным хвостом, с кистью над спиной применялся чаще других. Лев «с оскалом», отлитый без хвоста, с едва намеченной гривой, встречается в декоре уральских шкатулок в виде ножек-опор





*Магнит постоянный с якорем на цепях.  
Урал. Вторая половина XVIII в.*

(как в европейской традиции). Вариантность льва с «огонной» головой и гривой, опускающейся из-под обода на шею, и хвостом, пропущенным под левой задней лапой, встречается на рубеже XVIII — XIX веков в виде фигурок, несущих подсвечник. Магниты с цепями и фигурками львов первого варианта имеют много общего в декоративных приемах отделки, но различаются величиной и формой. Оправа выделяется плоским прорезным симметрично составленным орнаментом с гравировкой на темном фоне магнитного камня. Гладкая полированная поверхность верхней пластины оправы, пайба, укрепленная по ее центру, и форма фигурных дужек, стойки-львы, удерживающие цепи с якорем, — отличительные черты декора этих магнитов. Львы у всех образцов — разной величины, но выполнены в одной манере — с пышной гривой и обращен-

ным к голове S-видным хвостом с кистью. Композиционная схема прорезного орнамента всегда симметрична, независимо от формы магнита. Побегов с гравировкой, расходящихся от центральной одной или группы цветочных розеток, отличаются вариативностью сплетений. Среди них встречаются миниатюрные магниты, задуманные, по-видимому, как сувениры. Оправы магнитов этой группы отличаются художественным уровнем исполнения.

Медное дело, развивавшееся в традициях народного ремесла, испытывало в тот период влияние складывавшейся академической школы. Судя по мастерскому владению граверным искусством, в изготовлении отдельных оправ могли участвовать мастера, обучившиеся в Инструментальной палате Академии наук. В технологических приемах отделки силуэтных плоскостей латунных «рубашек» магнитов, подчеркнутых штрихованным орнаментом, много общего с приборами и инструментами, изготавливавшимися в Инструментальной палате. Прием просечного силуэтного орнамента стенок с гравировкой, применявшийся в отделке оправ постоянных магнитов, встречается в лихтенхайнских кружках 1740—1750-х годов. Особой художественностью отличаются образцы с силуэтной прорезью по центру плоских прямоугольных поверхностей. Такие изображения, дополненные гравированной прорисовкой, выглядят как картинки на темном фоне магнитного камня. Подобные композиции созвучны жанровым изображениям в обрамлении орнамента в центре свободного поля на соликамских изразцах XVII века. В декоре медных оправ прослеживается участие мастеров с самыми разными художественными традициями. Изобразительные традиции русского Севера, привнесенные мастерами этого региона в декор оправ, просматриваются в акцентирующем мотиве спиралевидно выходящего стебля аканта, имеющего сходство с барочной резьбой вологодских мастеров. Орнамен-



*Магнит постоянный с надписью «КА. ВЪ. ФУ./ ПО. 16 ФУ».  
Урал. Третья четверть XVIII в. Из собрания П.И.Шукина.*



тальный мотив «крина», преобладающий в оловянных накладках конца XVII — начала XVIII века, пояски трилистников в сочетании с «крином», встречающиеся в сканых серебряных изделиях ремесленных центров севера России, многократно повторяются в чеканных и резных узорах уральской медной посуды и в декоре оправ магнитов. Элементы природного пейзажа в виде «пунктирных» трав, присутствующих в орнаменте металлических оправ, распространены в отделке уральской посуды. Мотив вазы с акантовыми побегам и цветами, встречающийся в книжных заставках и любимый ярославскими мастерами-медниками, можно увидеть в рельефном просечном уборе оправ магнитов.

Датировка почти всех выявленных в коллекциях постоянных магнитов в оправе ограничена периодом с 1740-х годов до конца XVIII века. При уточнении времени их изготовления играют роль характер декора, художественные и технологические особенности металлических оправ. Многие образцы имеют надписи о поднимаемом весе на нижней пластине «рубашки» магнита. Такая надпись служит оценочным критерием, усиливающим его коллекционную значимость. Иногда в надписи среди данных о весовых свойствах магнита содержится дата, которая обычно фиксирует время проведения контрольного измерения образца и очень приближена ко времени изготовления оправы. В том случае, когда к магниту приложена сопроводительная записка с указанием его весовых данных, иногда с обозначением года, датировка образца уточняется по совокупности стилистических и технологических признаков декоративной оправы. Самый крупный магнит из коллекции ГИМ удерживал вес до 16 кг. В записках академика П.С.Палласа упоминается: «Вынутый из сего рудника /на горе Благодать/ пудовой магнит подымал тяжесть пяти пуд, что...кажется еще не бывалое». В переводе на современные единицы измерения магнит в 16 кг поднимал груз весом до 100 кг. К числу известных магнитов «тяжеловесов» относится магнит Высокогорского рудника из музея Нижнего Тагила, поднимающий груз до 50 кг.

В коллекциях отсутствуют образцы с надписью о принадлежности к конкретному уральскому производству, за исключением единственного известного автору постоянного магнита, изготовленного на Кушвинском заводе. После «шаходки целой горы магнитного железняка» в 1735 году были основаны Гороблагодатские заводы — Кушвинский и Туринский, позднее — Баранчинский, Нижнетуринский и Серебрянский. Плавка медных руд на Кушвинском заводе велась с 1744 года — с открытием близ горы Благодать медных руд. В 1766 году по штату завода значилось «медеплавальное дело и гармахерский горн», но сведений о производстве готовых изделий и упоминаний об изготовлении оправ для магнитов в нем не обнаружено. Уральские промышленники П.И.Осокин и А.Н.Демидов еще в 1830-е годы проявляли настойчивую заинтересованность в заводах у горы Благодать, но просьбы их приобрести Казна отклоняла. Оправа одного из магнитов в коллекции ГИМ имеет характерные признаки, свойственные медным изделиям Юговского



Фрагмент боковой плоскости сплошной оправы магнита.  
Урал. 1750—1760-е гг.



Фрагмент с надписью на плоскости оправы  
между полюсами магнита.  
Урал. Вторая половина XVIII в.

завода Ивана Осокина, наследника осокинского горного хозяйства, что дает основание предположить его возможную связь с мастерскими этого предприятия. Есть образцы с набором признаков в декоре оправ, идентифицирующих их с медными изделиями демидовских мастерских.

Декоративное оформление металлической оправы всегда подчинено форме определенным образом обработанного магнитного камня. Обычно штуды магнитного железняка имели вид прямоугольных брусков, редко — округлой формы, медная или латунная оправа которых изготавливалась в виде сплошного футляра с чеканным декором или была прорезной с плоскостным с резьбой орнаментом. В оформлении некоторых оправ прямоугольных форм прослеживается сходство с отделкой пикатюлок. Это определено формообразующим признаком, есть общее в орнаменте и декоративных деталях. Отдельные пластические детали в отделке магнитов с механической функцией, например рука-держатель, возникли в подражание западным изделиям и под влиянием привозных образцов. Рука, появляющаяся из крышки и удерживающая кольцо для прихвата, встречается на швейцарских оловянных кружках XVII—XVIII веков; подобный декоративный прием прослеживается в привозных предметах с разным назначением, в том числе в рукомошниках голландского типа с перекидной ручкой и двумя носиками. Применение профилированного рянта, прикрывающего соединительные швы оправы, придает металлическому убору завершенный





Магнит постоянный с орнаментом оправы, характерным для изделий осокинских мастеров. Надпись: «КАМЕНЬ ВЕСУ 2 ФУНТА / ПОДЫМАЕТ 10 ФУНГ / 1791 ГОДА». Урал. Не позднее 1791 г.

вид и определяет принадлежность изделия к уральскому производству.

Заключенный в декоративную оправу, магнит воспринимался и как физический прибор, и как роскошная диковинка, способная удивить и развлечь. В подражание европейской практике преподавания, в исследовательской лаборатории физического кабинета Московского университета проводились опыты для студентов и знатных гостей со специальными демонстрационными приборами, к которым причислялись и постоянные магниты. В конце XVIII — начале XIX века демонстрация опытов широкой публике была своего рода популяризацией накопленных знаний о природе

Магнит постоянный с декоративной деталью в виде кисти руки, удерживающей его. Урал. Вторая половина XVIII в.



Магнит постоянный. Урал. Третья четверть XVIII в. Из собрания С.Г.Строганова.

магнетизма. Магниты находили применение в мореходстве и горном деле — их использовали для намагничивания стрелок на приборах и применяли в таких случаях, вероятнее всего, без металлических оправ. Есть мнение, что спецификой бытования магнита в художественно выполненном металлическом уборе является использование такого прибора для оккультных целей, благодаря популярному в части «образованного» дворянского общества взгляду на магнетизм как проявление сверхъестественных сил. Появление в XVIII столетии подобных прикладных памятников отвечает как познавательному, так и таинственному духу барочной культуры, в рамках которой был использован этот оригинальный «прибор» нового времени.

**Лариса ПЕТРОВА**

Иллюстрации предоставлены автором.  
Фото **Василия МОЧУГОВСКОГО,**  
**Михаила КРАВЦОВА.**



# Содержание журнала за 2005 год

(номера соответствуют указанным на корешке)

## АТРИБУЦИЯ, ЭКСПЕРТИЗА

- Э.Бурцева.** Графика Л.Бакста // № 30, с.16  
**И.Горбатова.** Некоторые аспекты атрибуции стекла XVI—XVIII веков // № 31, с.80  
**Н.Гусева, И.Сычев.** Подарок Бернадота // № 26, с.46  
**Е.Елькова.** «Памятуя о чести искусства...», или о чем говорят надписи на предметах // № 24, с.40  
**О.Киселева-Зоннтаг.** Жертва музыки подражания // № 32, с.68  
**С.Коварская, О.Логинов.** Загадка двух табакерок // № 26, с.20  
**И.Костина.** Три клейма. Чьи они? // № 27, с.86  
**С.Кочкин.** Вечные темы (Лев Жегин) // № 24, с.30  
**В.Котов, Е.Лушникова.** Разновидности пробирного клеймения // № 31, с.94  
**А.Кузьменко.** Проблемы атрибуции китайского фарфора // № 27, с.64  
**О.Логинов.** Серебро Ханау // № 33, с.104  
**О.Логинов.** Клейма на серебре // № 33, с.107  
**Е.Нестерова.** Вокруг Ю.Ю.Клевера // № 25, с.64  
**А.Самойлов.** «Античный» Семирадский: особенности технологии // № 25, с.72  
**К.Сергеев.** «Печать мысли» или «печать времени»? Точка зрения или мнение? // № 24, с.84  
**А.Трошинская.** Гарднер или Марколини? // № 26, с.86  
**М.Чистякова.** Загадки Фаберже // № 31, с.20

## БЕСЕДЫ С СОМЕЛЬЕ

- А.Зимин.** Вино из Порто // № 27, с.102

## БОНИСТИКА

- А.Авчухов.** Государственные эмиссии Грузии 1917—1922 годов // № 27, с.126  
**А.Авчухов.** Неосуществленная эмиссия Гагринского Совета рабочих и крестьянских депутатов // № 31, с.130

- А.Авчухов.** Денежные знаки Царицина // № 32, с.138

- Ю.Афанасьев.** Временные кредитные билеты Пензенского отделения Государственного банка // № 24, с.123

## ВОСТОЧНЫЕ МОТИВЫ

- Н.Гожева, Г.Сорокина.** Сакральные мотивы в индонезийском ткачестве // № 25, с.118  
**Н.Каневская.** Японский фарфор XVII—XIX веков // № 28, с.54  
**Е.Кондакова.** Изобразительное искусство Тибета // № 28, с.104  
**М.Неглинская.** Китайские перегородчатые эмали // № 26, с.104  
**М.Неглинская.** Секреты атрибуции китайских расписных эмалей // № 29, с.22

## ГРАФИКА

- Ю.Дьяконова.** Графика Варвары Бубновой // № 31, с.50  
**О.Заришкая.** Литографская мастерская Троице-Сергиевой Лавры // № 24, с.20  
**О.Заришкая.** Виды русских монастырей в гравюре и литографии // № 26, с.64  
**Т.Лебедева.** Собрание графики Виктора Ашика // № 29, с.112  
**О.Мусакова (Шихирева).** Пейзажи Николая Лапшина // № 27, с.106  
**А.Чудешкая.** Собрание графики: каталог или гербарий? // № 26, с.50

## ДУХОВНОЕ ИСКУССТВО

- Л.Князева.** Иконы Палеха // № 29, с.4  
**Л.Шитова.** Русский стиль в творчестве церковных мастеров XIX века // № 25, с.82  
**Л.Шитова.** Драгоценные панагии из ризницы Троице-Сергиевой Лавры // № 27, с.12  
**Л.Шитова.** Архимандричьи шапки Троице-Сергиевой Лавры // № 27, с.94  
**Д.Шполянская.** «Крест мал, но сила его велика» // № 26, с.100



# АНТИКВАРИАТ

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



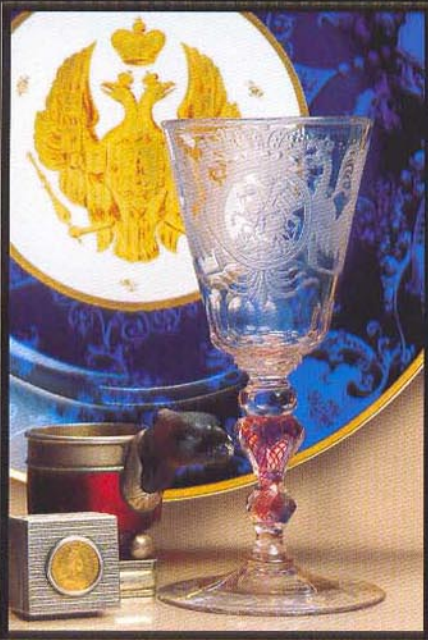
ФАРФОР ВЕНСЕННА



ГЕОРГИЕВСКИЕ  
НАГРАДЫ  
ВОЙСКА ДОНСКОГО



ТЕМА НОМЕРА:  
ЭКСПЕРТИЗА  
ЖИВОПИСИ



РОССИЙСКИЙ АРТ-БИЗНЕС:  
СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

## ЖИВОПИСЬ

- М.Абакумова, Т.Зуйкова, О.Романова.** «Утро в сосновом лесу» // № 27, с. 60
- В.Бялик.** Евгений Лансере // № 32, с. 10
- С.Волкова.** Владимир Федорович — известный «неизвестный» художник // № 26, с. 24
- Ю.Дьяконова.** Бронислава Корвин-Каменская // № 29, с. 34
- Т.Зуйкова, В.Радченко.** Григорий Афонин // № 28, с. 18
- В.Кацай, М.Кондрацкий.** Митрофан Зиновьев (1850—1919) // № 27, с. 46
- Е.Кондакова.** «Американский» период в творчестве Николая Рериха // № 32, с. 74
- С.Кочкин.** Миниатюрные акварели Бориса Рыбченкова // № 29, с. 96
- Т.Малова.** Алесандр Лабас // № 24, с. 64
- Т.Малова.** Крымские пейзажи «позднего» Куприна // № 25, с. 22
- Т.Малова.** Живопись и графика Андрея Гончарова // № 26, с. 72
- Т.Малова.** Наследие Григория Зозули // № 33, с. 84
- П.Павлинов.** Евгений Лансере в Бретани // № 24, с. 74
- Э.Партон.** Художник Кирилл Соколов // № 30, с. 102

**Н.Скорнякова.** Московские серии Федора Алексеева // № 28, с. 116

## ЗЕРКАЛО ЭПОХИ

- Н.Миняйло.** «Золотой век» рекламы // № 31, с. 100
- А.Окорочков.** «Иван, переходи к нам, мы тебя накормим и дадим покурить...» // № 32, с. 100
- А.Окорочков.** Документальные свидетели Второй мировой войны // № 33, с. 120

## ИНТЕРЬЕР

**А.Красник.** Искусство витража в петербургском модерне // № 25, с. 114

## КНИГИ

- К.Боленко.** Владельческие знаки князей Дашковых // № 31, с. 88
- Т.Долгодрова.** Книги причудливых форм и конструкций // № 25, с. 44
- Т.Долгодрова.** «Великую славу на все времена он оставил...» // № 31, с. 26
- М.Золотова.** Русский индивидуальный художественный переплет XIX — начала XX века // № 26, с. 116
- Д.Карпов.** «Неизданный Хлебников» и другие стеклографированные издания Алексея Крученых // № 24, с. 90
- А.Лукашин, А.Семина.** Прижизненные издания А.С.Пушкина // № 32, с. 18
- А.Лукашин, А.Семина.** Русские литературно-художественные альманахи и сборники первой половины XIX века // № 33, с. 14

## КОЛЛЕКЦИОНЕРЫ ПРОШЛОГО

**Н.Горбушина.** У Петра Шукина на Малой Грузинской // № 28, с. 83

## МЕБЕЛЬ

- И.Ботт.** Мебельные альбомы и «модная мебель» Петербурга второй половины XIX века // № 26, с. 38
- А.Королева.** Мебель Баухауза // № 32, с. 24
- А.Машакин.** Комоды мастера Гийома Беннемана // № 33, с. 54
- Е.Савина.** Мебель в стиле ар деко // № 29, с. 16
- Н.Углева.** Дух торжествует над материей // № 30, с. 26

## МЕДАЛЬЕРНОЕ ИСКУССТВО

**А. Окорочков.** Настольные медали русского зарубежья // № 24, с. 134



## МЕТАЛЛ

- А.Бурдо, З.Малаева.** Бронзовщик Самуил Вель — Поставщик Двора Его Императорского Величества // № 29, с. 38
- О.Губкин.** Раритеты советского времени: художественное литье Уральского завода тяжелого машиностроения 1934—1937 годов // № 30, с. 112
- Е.Елькова.** «Gebrauchszinn»: немецкая оловянная утварь XVII—XIX веков // № 31, с. 6
- С.Кайкова.** «Немецкое серебро» в Германии и в России // № 30, с. 6
- А.Королева.** Баухауз. Изделия из металла // № 33, с. 22
- Н.Назарова.** Белая кость // № 25, с. 60
- С.Назин.** В лучших традициях мастеров прошлого // № 24, с. 98
- И.Пальцева.** Русская художественная бронза на всемирных выставках 1851—1900 годов // № 25, с. 32
- А.Петрова.** Уральская художественная медь XVIII столетия // № 26, с. 8

## МИР УВЛЕЧЕНИЙ

- В.Пашенина, С.Пашенин.** Юбилей И.В.Сталина в памятниках меморифилии // № 25, с. 140

## НУМИЗМАТИКА

- В.Казаков.** Топ-лоты аукционов российских монет // № 28, с. 134
- Ю.Петрунин.** Чей портрет на рублевых монетах Петра II // № 24, с. 128
- Ю.Петрунин, А.Гармаш.** Сюрпризы памятных миниатюр Петра II // № 29, с. 134
- Ю.Петрунин.** Пробные и образцовые рублевки Петра II // № 30, с. 136
- В.Рзаев.** Привычные заблуждения // № 25, с. 132
- В.Рзаев.** Между Россией и Портой // № 26, с. 136
- В.Рзаев.** В тени петровских рублевиков // № 31, с. 134
- В.Рзаев.** Проклятие коллекционирования или профессиональная учеба? // № 32, с. 132
- В.Рзаев.** Пробная монета или нет? // № 33, с. 134
- В.Рзаев.** Словарь нумизматического жаргона // № 28, с. 140, № 29, с. 140, № 30, с. 142, № 31, с. 142
- Е.Фролов.** Пробные монеты 10, 15 и 20 копеек 1933 года // № 24, с. 131
- Е.Фролов.** История пробного полтинника 1924 года Θ (Фома Рос) // № 32, с. 136
- А.Храменков.** «Траурный» и другие рубли Екатерины I // № 33, с. 140

Новости рынка, обзоры, статьи, практические рекомендации

№ 5(27)  
май  
2005

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

# АНТИКВАРИАТ

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



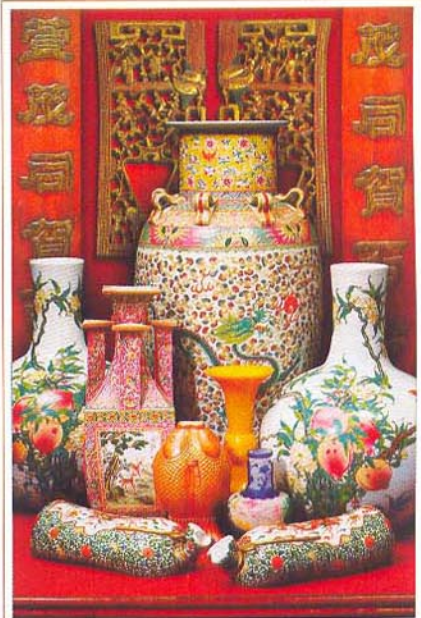
АНГЛИЙСКИЕ  
КОНСОЛЬНЫЕ ЧАСЫ



РЫНОК РУССКОЙ  
НУМИЗМАТИКИ



ПЕЙЗАЖИ  
НИКОЛАЯ ЛАПШИНА



ТЕМА НОМЕРА: АТРИБУЦИЯ КИТАЙСКОГО ФАРФОРА

## ОРУЖИЕ

- Е.Шелковникова.** Правовой статус частных коллекций антикварного оружия... прежде и теперь // № 29, с. 80

## ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ПРЕДМЕТЫ БЫТА

- Т.Алешина.** Похвальное слово дамскому рукоделию // № 24, с. 102
- Л.Гончарова.** Остяцкие бляхи // № 27, с. 82
- Н.Гончарова.** Русская деревянная скульптура // № 33, с. 108
- С.Горожанина.** Все похожи друг на дружку, а всего одна игрушка // № 29, с. 102
- А.Дежонов.** Стойкий оловянный солдатик // № 25, с. 108
- Л.Князева.** Искусство палехской лаковой миниатюры // № 24, с. 10
- Л.Комарова, Л.Орлова.** Перья писчие // № 30, с. 96
- Е.Кудряшов.** Советский подстаканник // № 32, с. 32
- О.Молчанова.** Ранняя ростовская финифть // № 25, с. 8
- Н.Прохоров, Т.Исаченко.** Алексей Прокофьевич Зиновьев — художник русского стиля // № 28, с. 48
- Н.Прохоров.** Русский стиль Василия Ворноскова // № 31, с. 42





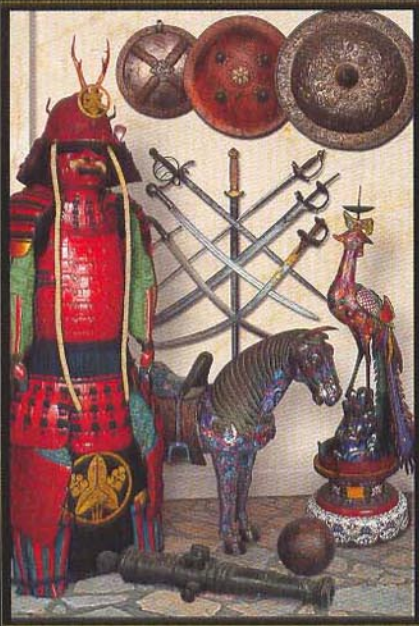
ТЕМА  
НОМЕРА:  
КОРНИЛОВСКИЙ  
ФАРФОР



БРОНЗОВЩИК  
САМУИЛ ВЕЛЬ



ИКОНЫ ИЗ ПАЛЕХА



КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЕ ОРУЖИЯ:  
ЮРИДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

**И.Сергеенко.** В русском стиле // № 33, с. 80

**Г.Соколова.** Каргопольская глиняная игрушка  
1930—1970-х годов // № 28, с. 28

**Г.Соколова.** Мастерница дымковской игрушки Екате-  
рина Иосифовна Косс-Деньшина // № 32, с. 104

**Т.Хворых.** Вот стакан пустой, он предмет простой //  
№ 33, с. 4

**Н.Чаленко.** Чернильницы в быту и истории //  
№ 30, с. 88

## РОЗЫСК

№ 24, с. 4; № 25, с. 6; № 26, с. 6; № 27, с. 8;  
№ 28, с. 16; № 29, с. 50; № 30, с. 30;  
№ 31, с. 4; № 32, с. 23; № 33, с. 12;

**НАЙДЕНО** № 30, с. 31

## РЫНОК

**А.Бурдо.** Оценка антикварных российских  
самоваров // № 33, с. 34

**Г.П.** Отечественная живопись на мировых  
аукционах // № 24, с. 80

**С.Железнова.** Обзор антикварных магазинов //  
№ 25, с. 102

**В.Казаков.** Топ-лоты аукционов российских монет //  
№ 25, с. 136

**В.Новодворцев.** Российский арт-бизнес:  
современные технологии // № 25, с. 16

**В.Переятевец.** Золотой запас истории искусства //  
№ 25, с. 98

**В.Рзаев.** Рынок русских монет:  
от 2002 к 2005 году // № 27, с. 132

**А.Серебрин.** Оценка антикварных ювелирных  
изделий с бриллиантами // № 26, с. 32

**А.Серебрин.** Оценка антикварных ювелирных  
изделий с гранатами // № 27, с. 34

## СЕРЕБРО И ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО

**Т.Зуйкова, А.Пивоваров.** Русский стиль Ореста  
Курлюкова // № 24, с. 58

**Т.Зуйкова.** Ритмы ар деко. Стиль жизни — стиль  
ювелирного искусства и моды // № 31, с. 72

**Т.Карсакова.** Украшения с любовной символикой //  
№ 29, с. 52

**А.Пивоваров.** Ювелирные украшения ар деко //  
№ 31, с. 64

**Серебряное дело. XVII век.** Начинающему  
коллекционеру // № 28, с. 38

**Серебряное дело. XVIII век.** Начинающему  
коллекционеру // № 29, с. 86; № 30, с. 58;  
№ 31, с. 32; № 32, с. 90

**Серебряное дело. XIX век.** Начинающему  
коллекционеру // № 33, с. 92

**Т.Сизова.** Киддуш и киддушные стаканы // № 31,  
с. 56

## СОБЫТИЯ

**А.Вилков.** Фельдмаршальский жезл // № 30, с. 4

## СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

**М.Атрошенко.** Портреты Николая Блохина // № 33,  
с. 50

**Т.Зуйкова, В.Пономарева.** Рождение образа  
из хаоса // № 33, с. 116

**И.Образиова.** «Он рассказал москвичам  
о Москве...» // № 24, с. 112

## ТКАНИ

**Т.Долгодрова.** Из истории коллекционирования  
набивных тканей // № 27, с. 76

## ФАЛЕРИСТИКА

**А.Гаврилова.** Датский орден Слона // № 31, с. 126

**Г.Мазяркин, М.Селиванов.** Георгиевские награды  
Всеволодского войска Донского // № 25, с. 126

**М.Селиванов.** Особенности капитульных  
орденских звезд фирмы «Эдуард» 1906—1910  
годов // № 24, с. 118

**М.Селиванов.** Российские орденские знаки  
Святого Георгия, изготовленные  
в 1855—1910-х годах // № 26, с. 126



- М.Селиванов.** Российские орденские знаки Святого Георгия, изготовленные фирмой «Кейбель» в 1821—1910-х годах // № 27, с. 122
- М.Селиванов.** Знаки ордена Святого Георгия 1790—1869 годов // № 28, с. 128
- М.Селиванов.** Знаки ордена Святого Георгия начала XX века // № 29, с. 128
- М.Селиванов.** Наградные офицерские золотые знаки (кресты) за Очаков, Измаил, Прагу, Прейсиш-Эйлау и Базарджик // № 30, с. 128
- М.Селиванов.** Русские орденские знаки, изготовленные в 1890—1913 годах фирмой Фаберже // № 31, с. 118
- М.Селиванов.** Знаки ордена Святого Александра Невского // № 32, с. 120
- М.Селиванов.** Знаки отличия и различия эпохи Гражданской войны // № 33, с. 58
- М.Селиванов.** Особенные знаки отличия, выдававшиеся из Капитула императорских и царских орденов, учрежденные в 1827—1913 годах // № 33, с. 124

## ФАРФОР, ФАЯНС

- К.Апель.** Фарфор Сен-Клу, Шантильи, Меннеси // № 24, с. 32
- К.Апель.** Фарфор Венсенна // № 25, с. 48
- К.Апель.** Фарфор Севра XVIII века // № 30, с. 32
- И.Багдасарова.** «Фирменный стиль» корниловского фарфора // № 29, с. 62
- С.Баранова.** Разбитая чашка от Кузнецова // № 33, с. 70
- П.Исаев.** Керамисты Строгановки // № 32, с. 52
- О.Новикова.** На аглицкий манер // № 27, с. 26
- Г.Соколова.** Скопинская керамика второй половины XIX—70-х годов XX века // № 30, с. 68
- А.Трошинская.** Артель художников-гончаров «Мурава» // № 28, с. 94
- А.Трошинская.** Художественная керамика гончарной мастерской Музеума Строгановского училища // № 32, с. 38
- К.Фокс, Е.Хмельнишкая.** Керамика и фарфор «Реквуда» // № 29, с. 118
- Т.Хворых.** Фарфоровая «пушкиниана» — юбилейные торжества или национальная тема // № 28, с. 6
- Е.Хмельнишкая.** Парадная ваза с медальоном из наследства Великой княгини Марии Павловны // № 25, с. 104

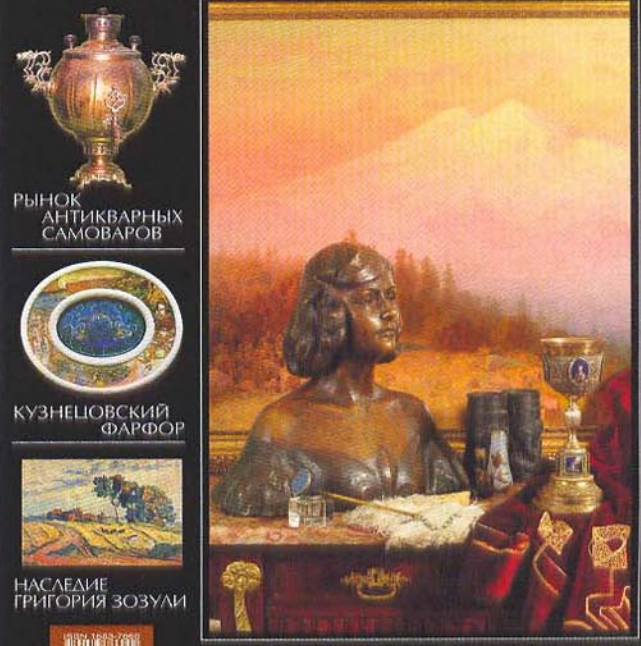
## ФИЛОКАРТЯ

- М.Комолов.** Коллекционирование открыток общины Святой Евгении // № 32, с. 114
- В.Лебедев.** Русская старинная пасхальная открытка // № 27, с. 4

Новости рынка, обзоры, статьи, практические рекомендации

№ 12 (33)  
октябрь  
2005

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА  
**АНТИКВАРИАТ**  
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



РЫНОК  
АНТИКВАРНЫХ  
САМОВАРОВ

КУЗНЕЦОВСКИЙ  
ФАРФОР

НАСЛЕДИЕ  
ГРИГОРИЯ ЗОЗУЛИ

ТЕМА НОМЕРА: ЗНАКИ РАЗЛИЧИЯ И ОТЛИЧИЯ  
ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

- В.Лебедев.** Борис Зворыкин — мастер «русского» стиля в открытке // № 30, с. 46
- Е.Сашенков.** «Дружеские» шаржи на русского государя // № 28, с. 112

## ФОТОГРАФИЯ

- Т.Сабурова.** «На Кузнецкий, к Фишеру!» // № 27, с. 116
- Т.Сабурова.** Пикториалисты — известные и неизвестные // № 30, с. 122
- Г.Чудаков.** «Продлённые мгновения» Александра Родченко // № 32, с. 84
- Т.Шипова.** Михаил Тулинов: год за годом // № 28, с. 76
- Т.Шипова.** Никандр Матвеевич Аласин, владелец фирмы «Русская фотография». Михаил Михайлович Панов, фотограф-художник // № 31, с. 110

## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СТЕКЛО

- Е.Долгих.** Флакон от Баккара // № 32, с. 4
- Е.Смирнова.** Сувенир-монумент // № 27, с. 42

## ЧАСЫ

- О.Мельникова.** Английские консольные часы в «шкафных» корпусах // № 27, с. 52



## Авторы этого номера

**Олег Антонов**, научный сотрудник отдела гравюры  
Государственного музея изобразительных искусств  
им.А.С.Пушкина

**Валентина Бялик**, старший научный сотрудник  
Государственной Третьяковской галереи,  
член Международной ассоциации искусствоведов

**Наталья Гожева**, заведующая сектором Юго-Восточной  
Азии Государственного музея Востока

**Елена Долгих**, заместитель директора по научной  
работе Всероссийского музея декоративно-  
прикладного и народного искусства

**Валерий Дудаков**, коллекционер

**Ольга Киселева-Зоннтаг**, искусствовед, Германия

**Анастасия Королева**, искусствовед, преподаватель  
Российской Академии живописи, ваяния  
и зодчества

**Иван Павлов**, коллекционер-исследователь

**Лариса Петрова**, старший научный сотрудник отдела  
металла и синтетических материалов  
Государственного Исторического музея

**Владимир Рзаев**, нумизмат-исследователь

**Ирина Сафонова**, младший научный сотрудник сектора  
декоративно-прикладного искусства  
Государственного музея А.С.Пушкина

**Михаил Селиванов**, коллекционер, эксперт  
Минкультуры РФ

**Александр Сидоров**, искусствовед

**Галина Соколова**, ведущий научный сотрудник отдела  
русского народного искусства СПГИХМЗ

**Галина Сорокина**, старший научный сотрудник  
Государственного музея Востока

**Екатерина Хмельнишкая**, научный сотрудник отдела  
истории русской культуры Государственного  
Эрмитажа

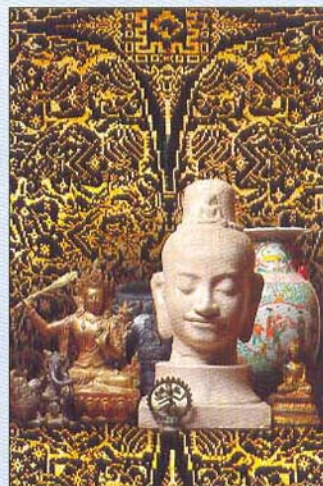


Фото на обложке — предметы  
из Государственного музея Востока

**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 Исторический музей и лично  
А.И.Шкурко  
Государственный музей А.С.Пушкина  
Государственный музей Востока  
Государственный музей изобразительных искусств  
им.А.С.Пушкина  
Государственный Эрмитаж и лично Т.В.Кудрявцеву  
Сергиево-Посадский Государственный историко-  
художественный музей-заповедник

## Здесь продается журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования»:

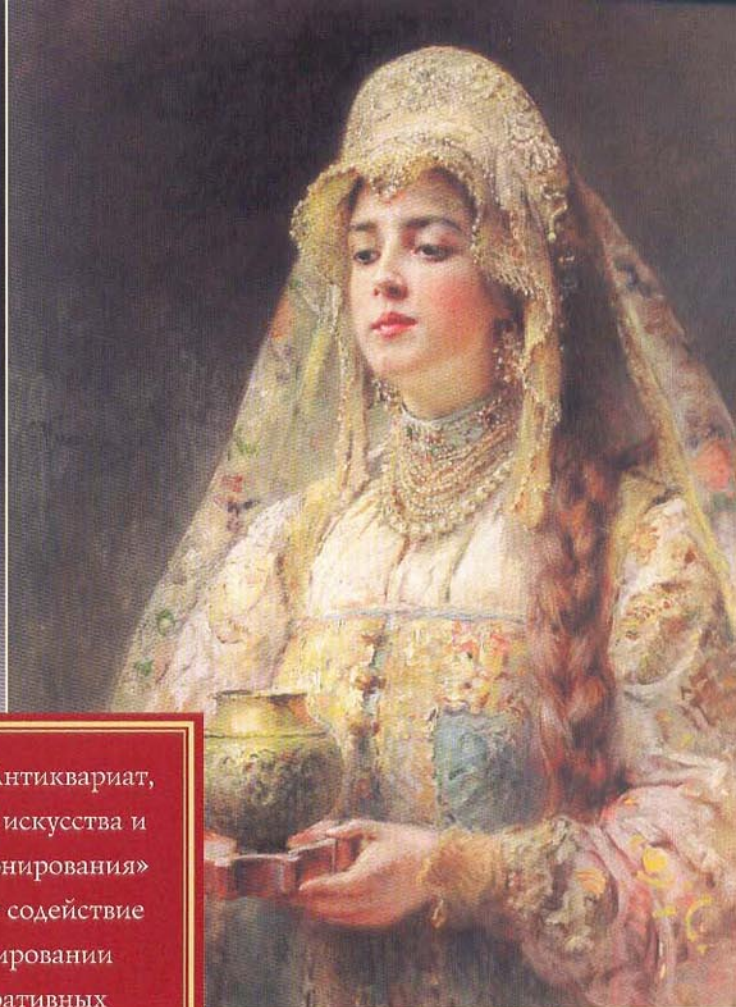
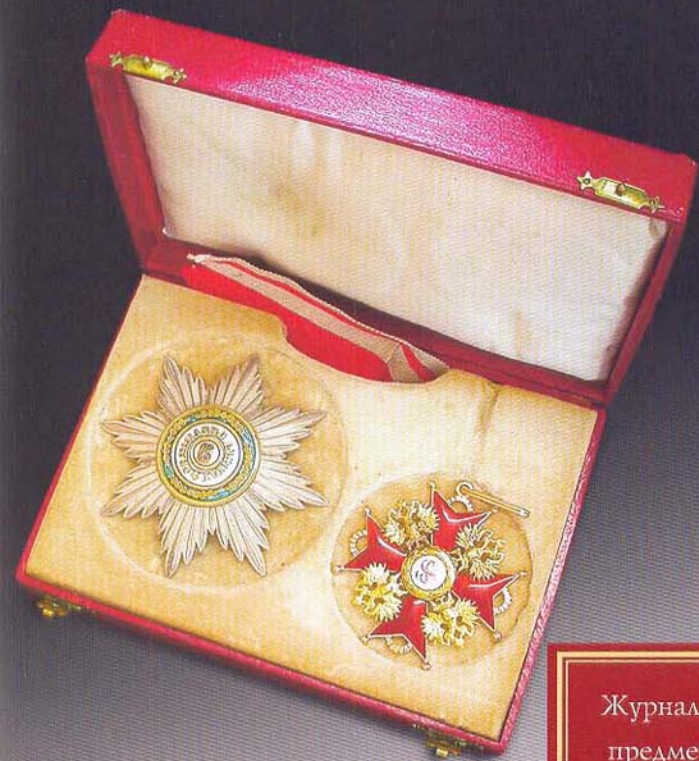
Антикварно-аукционный дом «Гелос» (1-й Боткинский пр-д, 2/6),  
Антикварный салон «Екатерина» (Ленинградский пр-т, 24),  
Магазин «Коллекционер» (ул. Долгоруковская, 40),  
Антикварный магазин «Раритет» (ул. Арбат, 31),  
Антикварный магазин «Букинист» (ул. Трубная, 23, стр. 2),  
Антикварный магазин «Стиль» (пр-т Мира, 124, к. 2),  
Антикварный салон «Русская усадьба» (ул. Арбат, 23),  
«Лавка книголюб» (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 Мяснишской (ул. Мяснишская, 13),  
Московский Дом книги (ул. Н. Арбат, 8),  
Салон антикварного оружия «Кирасир» (г. Химки,  
Вашутинское шоссе, д. 4, «Мерседес-бени 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





Журнал «Антиквариат,  
предметы искусства и  
коллекционирования»  
оказывает содействие  
в формировании  
корпоративных  
и частных коллекций,  
а также подарочного  
фонда

Тел. 782-59-60

