

№ 9 (20)
сентябрь
2004

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

АНТИКВАРИАТ

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



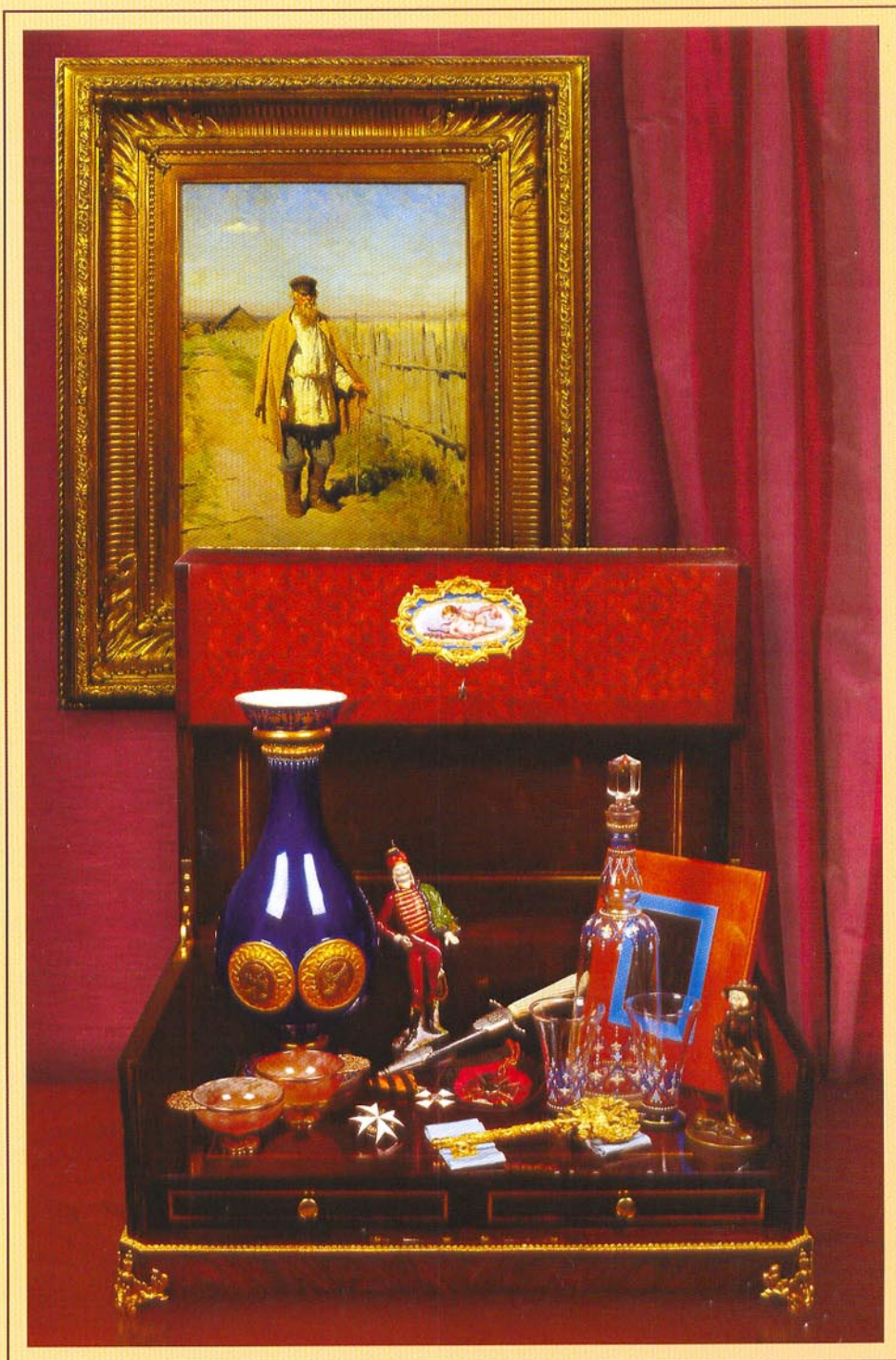
ФАРФОР
БАТЕНИНА:
ВЕЩИ, МАРКИ, ЦЕНЫ



СТРАХОВЫЕ ДОСКИ



ТЕМА НОМЕРА:
ЦЕРКОВНЫЕ
МАСТЕРА



ЖИВОПИСЬ XX ВЕКА: НАДЕЖДА УДАЛЬЦОВА

ISSN 1683-7665



9 771683 766002 >

Если во времена Булгакова москвичей портила квартирный вопрос, то теперь масштабы иные: портит нас вопрос о собственности. Вот уже второе столетие на одной шестой части суши идет передел, перепередел и передел переделенного. Прямо скороговорка. Только обычные скороговорки говорить помогают, а эта жизнь мешает.

Конечно, по сравнению с ЮКОСом история с «Грабарями» — мелкая и незначительная. Пресса практически безмолвствует: широким массам неинтересно. Юридические, «панамаш, загогуины», как говаривал бывший всенародно избранный, отваливший с барского плеча (ради голосов на выборах) церкви здание, которое занимают мастерские. Губит москвичей, и не только москвичей, собственность...

Нас же больше интересует моральный аспект. Спасибо Патриархии: она захват осудила, хотя и не вмешалась в это дело. А следовало бы не только вмешаться — не допустить беспредела по отношению к учреждению культуры, которое, кстати, активно реставрировало церковные святыни. Государство в лице Минкульта (извините, что по старинке. Новое название с непривычки не выговоришь) вмешалось поактивнее. Все-таки остановлена работа известнейшего реставрационного учреждения страны. Но с другой стороны, не металлургический комбинат остановили, значит — дело поправимое. А моральный урон... он — не материальный ущерб. Переживем.

Переживем, если Пал Палыч Бородин (Союза России и Белоруссии для, буде Союз заработает) выкинет наконец из усадьбы на Делегатской Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства. Переживем, если потомки Шереметевых «подвинут» Кусковский музей.

Хотя последнее проблематичнее — частную собственность у нас возвращать пока не принято.

А дальше? Почему бы не вернуть верующим соборы Кремля, убрав оттуда предварительно Музеи Кремля? Почему бы вообще все музеи, расположенные в усадьбах, не отдать прежним владельцам по первому требованию? Почему бы... Сто тысяч «почему бы».

А в результате на прежнем месте останется лишь Государственный Исторический музей (и то только основное здание, «Крутицкие» фонды уже переселяются) да Третьяковская галерея. Благо кушцы Третьяковы подарили здание городу.

Впрочем, даже в последнем нельзя быть до конца уверенным. Вдруг московские власти решат на месте Третьяковки создать для Церетели культурно-развлекательный центр «Лаврушка».

Безусловно, то, что произошло в ночь с 24 на 25 октября 1917 года, круто изменило не только мир, но и все взаимоотношения бывших и новых «хозяйствующих субъектов». И «мир без аннексий и контрибуций» учреждениям культуры в целом, и музеям в частности не грозит.

Не помню, кто из великих сказал, что у народа, не интересующегося своим прошлым, нет будущего.

Слава Богу, граждане России своим прошлым пока интересуются. Хотя изучать свое прошлое в музеях им с каждым годом становится все труднее и труднее.



Григорий ПЯТОВ



- 8 Вещи века
Мебель бидермайера
- 18 Другие берега
Рынок Германии
- 24 Мастерская
«Золотой фарфор» Батенина.
Предметы, марки, цены
- 36 Знакомьтесь: элитарный клуб
«Monplaisir»
- 38 Модный магазин
От котелка до дамской шляпки
- 46 Зеркало эпохи
Страховые доски России
- 56 Живопись
Веселый пессимист Леонид
Соломаткин
- 62 ТЕМА НОМЕРА:
МАСТЕРСКИЕ
ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ
• Жемчужные наряды икон
• Серебряные изделия
- 78 Восточные мотивы
Лаки Мьянмы
- 88 Прикладное искусство
Французский фаянс эпохи рококо
- 93 Разыскивается...
- 94 Начинающему коллекционеру
Уроки графики
- 102 Живопись. XX век
«Поздняя» Удальцова
- 110 Кунсткамера
Музыкальные шкатулки
- 114 Предмет в интерьере
Изразцов набор различных
- 126 Фалеристика
Донаты русских приорств
- 130 Лики прошлого
Московские фотоателье
конца XIX — начала XX века
- 136 Нумизматика
• Россия и Прибалтика
• Крест на византийской монете

АНТИКВАРИАТ

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ

№ 9(20), сентябрь 2004

**Председатель
редационного совета**
Игорь ПЕЛИНСКИЙ

Главный редактор

Григорий ПЯТОВ

Главный художник

Анна ЮРЬЕВА

Ответственный секретарь

Сергей РУСАНОВ

Ведущий редактор

Ирина СУХНЕВА

Директор по рекламе

и маркетингу

Сергей ЧЕТВЕРУХИН

Менеджер по распространению

Сергей ЛАПТЕВ

Фотограф

Игорь НАРИЖНЫЙ

Верстка

Александр КОЖУХОВСКИЙ

Корректура

Светлана ШИШАГИНА

Журнал зарегистрирован
в Министерстве Российской Федерации
по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.
Свидетельство ПИ № 77-12104
от 18 марта 2002 г.

Адрес редакции: 119435, Москва,
Большой Саввинский пер., 9.

Телефоны редакции:

(095) 248-4555, 248-0576,

248-2090 (факс)

e-mail: info@antik.ru

Наш сайт в Интернете: www.antik.ru

Учредитель А.А.Пелинский

Издатель PDP Inc., 143 Hughes Place,

Albertson, NY 11507, USA

Распространение

издательство «АК пресс»

Тел. (095) 248-6295, 248-2190

Журнал распространяется

в супермаркетах, книжных

и букинистических магазинах,

антикварных салонах, газетях, музеях,

гостиницах. Индивидуальная подписка

на журнал на сайте www.antik.ru,

а также в каталоге ООО

«Межрегиональное агентство подписки»

(кроме Москвы) — индекс 99438

и в каталоге «Пресса России» —

индекс 45720.

Допечатная подготовка

студия «Аллегро»

Номер отпечатан

в ЗАО Холдингвая компания

«Блиц-информ» (Украина).

Киев, ул. Довженко, д. 3.

Тираж 16 000 экз.

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

Цена свободная.

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

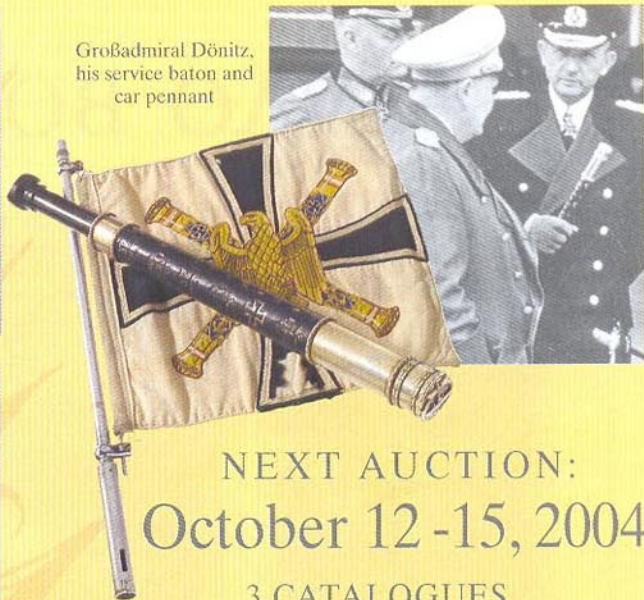
HERMANN HISTORICA



A General's Ulan Czapka and cartridge box, Russia circa 1810



Czar Alexander I., his personal briefcase for the Congress in Vienna 1841



Großadmiral Dönitz, his service baton and car pennant



Order of St. Stanislaus, a breast star with crown, St. Petersburg before 1896

An Ottoman knife, the golden scabbard with gemstone setting, 17th cent.



NEXT AUCTION:
October 12-15, 2004

3 CATALOGUES
of military and historical interest
comprising a selection of objects relating
to arms and armour, equipment, orders,
documents and personalities

SPECIAL CATALOGUE
to include pedal cars, medieval torture
instruments and other collectibles
from the stacks of a Munich Museum

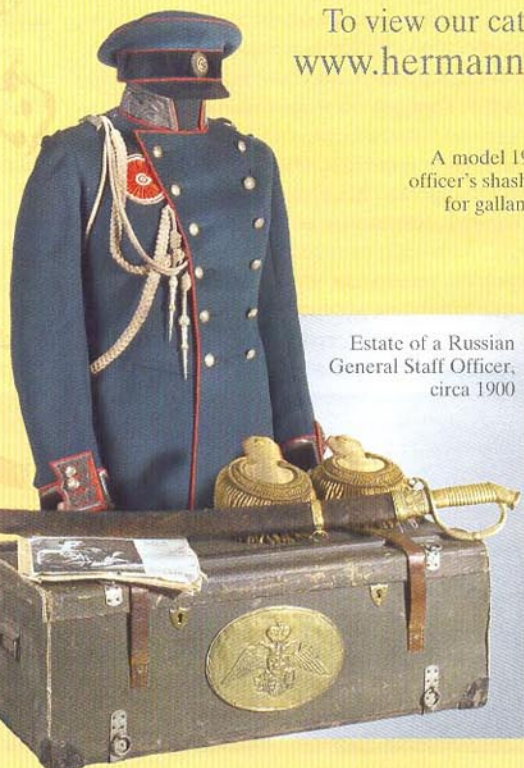
To view our catalogues online:
www.hermann-historica.com



One of 80 pedal cars out of a museums depot



A German close helmet, Augsburg, circa 1550



Estate of a Russian General Staff Officer, circa 1900

A model 1909 officer's shashqa for gallantry



International Auctioneers
Antique Arms and Armour • Orders • Historical Collectibles

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

Чудо возвращения



После принятия нового Таможенного кодекса Российской Федерации, в котором законодательно утверждались предложения (в тот период Департамента по сохранению культурных ценностей Минкультуры России) о беспрепятственном ввозе предметов искусства и антиквариата физическими лицами для личного пользования, в страну устремился поток замечательных произведений живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, икон, антикварно-художественного оружия и многого другого, что, несомненно, сделало Россию богаче и привлекательнее.

Согласованная инициатива Службы по сохранению культурных ценностей и Государственного таможенного комитета была закреплена законодательно, что позволило снять абсурдные препоны в виде 20-30% платежей на ввозимые произведения искусства. Абсурдные — потому, что на таких условиях ничего значительного никто практически и не ввозил.

Теперь, регистрируя ввозимые культурные ценности, мы с удовлетворением отмечаем достаточно весомое пополнение культурного фонда нашей страны. Регистрация открыла еще одну немаловажную грань перемещаемых пред-

метов искусства, исторических реликвий и документов через границу: у нас появилась возможность проверять их в связи с розыском похищенного как у нас, так и объявленных в международный розыск.

Случай, о котором мы хотим рассказать, уникален. Эта история началась сентябрьской ночью 1989 года в Ярославле. Три злоумышленника проникли в церковь Рождества Христова Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника и похитили из иконостаса шесть икон XVII века — «Сретение Господне», «Крещение Господне», «Троица Ветхозаветная», «Преображение Господне», «Воскрешение Лазаря» и «Вход в Иерусалим». Они были первым убранством церкви, построенной в 40-е годы XVII века, специалисты относили их к редчайшим образцам Ярославской школы иконописи.

С оборотных сторон досок преступники соскоблали инвентарные номера и сбывли краденые иконы в Москве. Впоследствии все шесть икон контрабандным путем были переправлены в Европу и побывали, вероятно, не у одного хозяина, пока в 1996 году их не приобрел господин В.К.Рощин. Ввозить иконы в Россию Владимир Карпович не спешил, поскольку размеры ввозных платежей никак не подвигали к этому. Только после принятия нового порядка ввоза в Российскую Федерацию культурных ценностей (ст. 282, ч. 5 Таможенного кодекса РФ) иконы наконец-то вернулись на родину. Регистрируя их, Владимир Карпович еще не знал, что они объявлены в розыск. И вдруг, читая 16-й номер журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», в рубрике «Департамент по сохранению культурных ценностей разыскивает» он увидел шесть икон, похищенных в Ярославле, по всем признакам совпадавших с теми, что он купил на Западе.



В.К. Рощин и А.Н. Надиров.



А.И. Вилков и Б.А. Боярсков.

Не желая быть владельцем краденых ценностей, Владимир Рошин принял благородное и, наверное, единственно верное в этой ситуации решение — передать иконы законному собственнику. Он позвонил по указанным в журнале телефонам и после разговора со мной привез иконы в наш Департамент, где они были приняты на хранение и экспертное исследование.

Эксперты Минкультуры оценили их высочайшую значимость и художественную ценность, отметив при этом, что предлагаемый для покупки за рубежом так называемый Соловецкий иконостас значительно уступает ярославским иконам. Эксперты не сомневаются, что стоимость икон превышает \$1 000 000 США.

Конечно, для нас, работников культуры, очень важно, что иконы вернутся на свои места в церковь Рождества Христова, а преступники, совершившие кражу из храма, избиты и понесли наказание. Но было бы справедливо, если бы правоохранительные органы сумели выявить всю цепочку, состоявшую из грабителей и посредников, перепродававших эти иконы и обеспечивавших контрабандный вывоз, чтобы наказать их по Закону.

Надо сказать, что для икон перемены мест и владельцев не прошли бесследно. Каждая из шести икон нуждается в серьезной реставрации. И подготовка к этой кропотливой работе уже ведется.

Хотелось бы предостеречь всех, кто покупает или собирается купить серьезные предметы искусства как за рубежом, так и в России. Имеет огромный смысл, и пример В.К.Рошина это подтверждает, заглянуть в электронную базу данных похищенного и находящегося в розыске, которая была создана Департаментом по сохранению культурных ценностей и теперь действует в Федеральной службе по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.

Для проверки следует обратиться письменно или по e-mail в Управление по сохранению культурных ценностей Федеральной службы и получить необходимую информацию. Эту помощь мы оказываем бесплатно, хотя она требует определенного времени, но зато сделка по покупке окажется защищенной от возмож-

ных неожиданностей в будущем. Кроме того, пора все такие купли-продажи оформлять документально, хотя бы элементарным договором, а в особых случаях — неплохо прибегнуть и к услугам нотариуса.

Нам хотелось бы еще раз искренне поблагодарить Владимира Карловича Рошина за его благодеяние. Возвращение икон торжественно прошло в стенах Минкультмассмедиа России в присутствии руководителей Министерства

и Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия и многочисленных представителей прессы.

Открыл пресс-конференцию заместитель министра культуры и массовых коммуникаций Леонид Николаевич



Надиров. Здесь же журналистам впервые были представлены руководитель только что утвержденной Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия Борис Антонович Боярсков и его заместитель Анатолий Иванович Вилков.

Владимиру Рошину было вручено благодарственное послание губернатора Ярославской области, а также грамота архиепископа Ярославского и Ростовского Кирилла, митрополита Патриарху Московскому и всея Руси Алексию II ходатайство о награждении В.К.Рошина церковной наградой.

Надо ли говорить, что принимавшие возвращенные иконы руководитель Ярославского государственного историко-культурного и художественного музея-заповедника Е.А.Анкудинова и ее заместитель С.Е.Баажевская были бесконечно благодарны В.К.Рошину. Теперь он для Ярославских музеев — один из самых дорогих гостей, в подтверждение тому ему вручили красочно оформленный вечный гостевой билет. Можно не сомневаться, что и дети, и следующие потомки будут гордиться этой яркой страницей в истории рода Рошиных.

Публикация в журнале «Антиквариат...» стала отправной точкой для молниеносного развития этого сюжета со счастливым концом. Мы с полным правом говорим «спасибо» учредителям и редакции журнала за их четкую гражданскую позицию, за постоянство в публикациях материалов о разыскиваемых произведениях искусства. Нам радостно, что журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования», выходящий при нашей поддержке, вносит неоценимый вклад в сохранение культурного наследия Отечества.

В.В. Петраков,

начальник Управления по сохранению культурных ценностей Федеральной службы по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия.



Интернет-Магазин

www.philatelist.ru
www.kwadra.ru

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

LINDNER

В торговом зале магазина всегда в продаже марки и письма:

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



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

МОСКВА-центр, ул. Тверская, д.21,
«МУЗЕЙНЫЙ МАГАЗИН»

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

Время работы с 10.00 до 17.00, кроме понедельника.

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

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

kwadra@dol.ru

АНТИКВАРНЫЙ САЛОН «ГИАЦИНТ»

**предлагает широкий выбор антиквариата:
фарфор, бронза, живопись, мебель, серебро,
ювелирные изделия, стекло, иконы, часы.
Проводим квалифицированную экспертную оценку,
выезжаем на дом.**



Москва, Фрунзенская наб., д. 16, стр. 1, тел. 242 9086, 242 9033
Часы работы — с 11 до 19

**Продажа и покупка почтовых марок,
конвертов и открыток, прошедших почту.**

Подбор марок по манколисту заказчика.

Тел. 7 (095) 771-28-19

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

Приобрету любые документы, фотографии, знаки, награды и др.предметы, связанные с историей Елисаветградского кавалерийского училища.

Тел. 8-(903)-7494448

Куплю приглашения на церемонии награждения, приглашения на празднование 800-летия Москвы.

Тел. 8-916-612-48-01

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

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

ПРИБРЕТУ

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



Тел. 7 (095) 782-59-60

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

Мебель бидермайера

Художественно-промышленная выставка 1896 года, проходившая в Венском музее декоративно-прикладного искусства, была посвящена стилю бидермайер. Именно тогда началось обстоятельное исследование этого стилистического явления, интерес к которому не угасает и сегодня.

На Западе мебель в стиле бидермайер стали активно вводить в антикварный оборот примерно тридцать лет назад, в 1970-е годы. Чтобы повысить интерес к сохранившимся предметам, тамошние искусствоведы и антиквары издавали альбомы, проводили исследования. Интерес к бидермайеру возник и в России. Сегодня много говорят о нем, но, к сожалению, публикаций на эту тему еще очень мало, стиль слабо изучен.

Хронологически бидермайер ограничивается периодом с 1815 по 1848 год, а территориально он распространен, как считалось долгое время, в Австрии и Германии. Лишь недавно заговорили о возможной моде на бидермайер в России и других странах. Сегодня ни для кого уже не секрет, что именно самобытность и оригинальность выдвинули его в самостоятельный стиль, ставший по времени последним в ряду стилевых направлений перед историческими повторами XIX века. Эра бидермайера — это дофабричное производство мебели, когда ценился ручной труд мастера-краснодеревщика.

Бидермайер — стиль не архитектурный, он проявился в живописи, прикладном искусстве, в частности, в дизайне мебели, интерьера. Именно работы мастеров бытового жанра свидетельствуют сегодня об уютном быте «маленького» человека эпохи бидермайера. В противоположность парадности интерьеров ампира обстановка бидермайера была призвана не поразить гостей своей пышной торжественностью, а пригласить их провести время в теплой компании хозяев. Мебель отличалась прежде всего функцио-

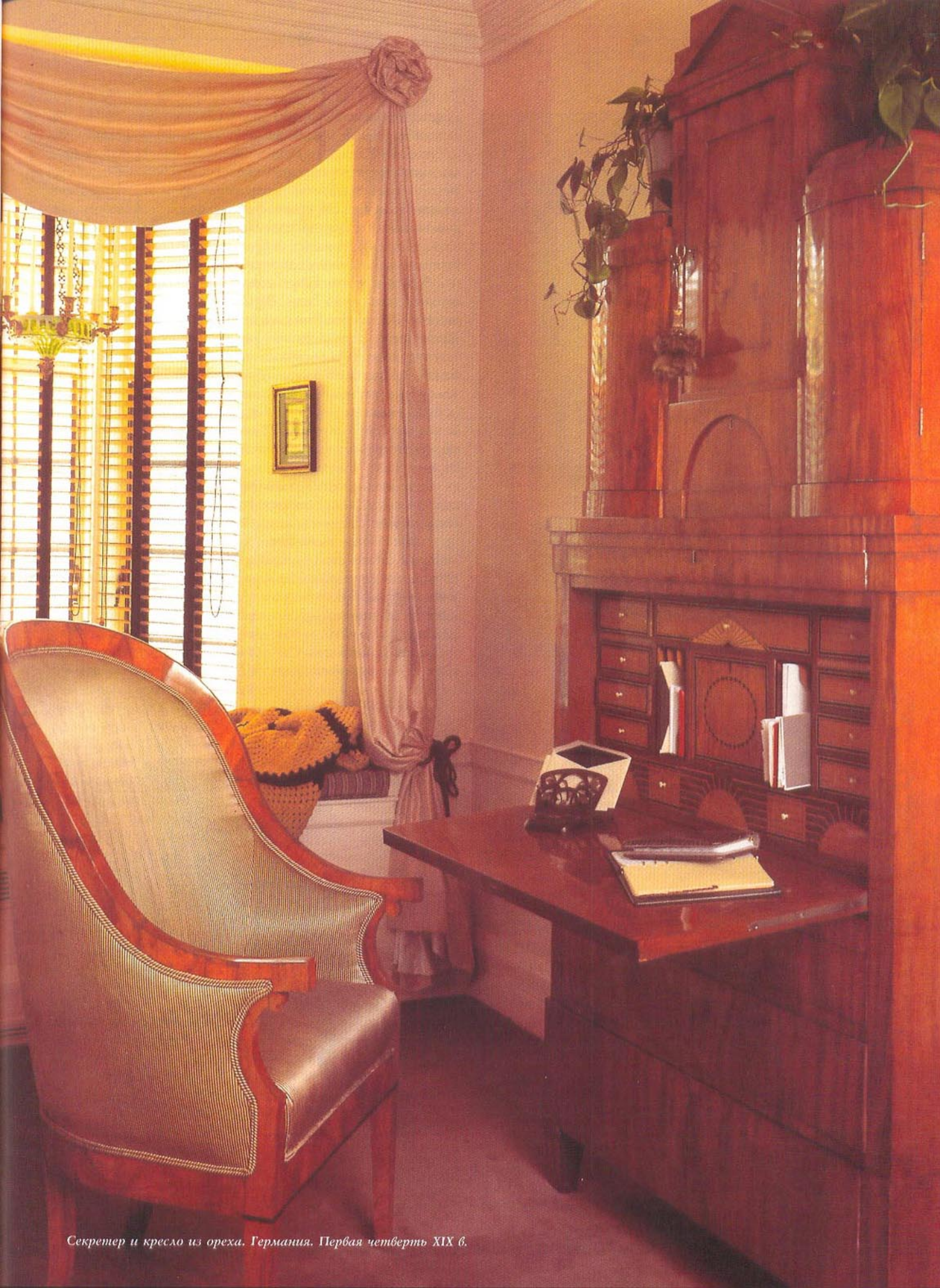
нальностью, сдержанностью и простотой форм. В то же время она была качественной, добротной и элегантной. Ведущие мастера-краснодеревщики с готовностью отзывались на вкусовые пристрастия своих современников и требования времени. Никогда раньше интерьер среднего класса не привлекал к себе такого пристального внимания, а взгляды общества не были столь определенно направлены на новый тип буржуазного жилища. Как известно, до этого моду диктовали аристократия, двор или церковь.

Надо отметить, что точно определить место производства и датировать предметы мебели довольно сложно, так как их редко подписывали, а чертежи мастеров-краснодеревщиков в большинстве своем не сохранились. Безошибочно можно говорить только о венском стиле, дизайне северной и южной Германии и устанавливая временные рамки создания предметов, тяготеющих к классике и произведенных после 1830 года.

Для ранних вещей (1815—1830) характерен чистый, строгий, сдержанный стиль. Своей формой они напоминают сундуки с мотивами классической архитектуры. Более поздние предметы (1830—1848) близки к рококо, для которого типичны красивые округлые формы. Ножки стульев и столов, прямые на начальном этапе бидермайера, позже имитируют гнутое дерево. Сперва мягкую мебель заполняли конским волосом и соломой, и сидения выглядели пухлыми. Набивка из конского волоса была куполообразной, поэтому центр нес основную нагрузку. Пружины были запатентованы в Вене



*Столик для рукоделия из вишни.
Южная Германия. Первая треть XIX в.*



Секретер и кресло из ореха. Германия. Первая четверть XIX в.



Секретер из ореха. Южная Германия. Первая четверть XIX в.

Георгом Югилем только в 1822 году и до 1830 года широко не использовались. Ткань была полосатой или с флоральными мотивами, как правило, по цвету и узору сочеталась с обоями.

Толщина и порода шпона несут огромную информацию о предмете. Ручная резка шпона не позволяла сделать его таким же тонким, как бумажный лист. В 1820-х годах появились первые деревообрабатывающие машины, что позволило распиливать дерево на тонкие пластины. Теперь краснодеревщики могли производить тонкую фанеровку, крепить ее на дерево, подчеркивая его струящуюся текстуру, которая особо ценилась в бидермайере. С экономической точки зрения это был большой шаг вперед. При атрибуции следует учитывать, что если шпон тонкий, то при неблагоприятных условиях хранения вся поверхность предмета может покрываться мелкими трещинами-кракелюрами, расслаиваться. У ранних же вещей это выглядит как глубокие редкие разрывы шпона.

Провести точную атрибуцию позволяет инструмент, который использовался при изготовлении предмета мебели. Ремесленники эпохи бидермайера в целом предпочитали ручной труд. В 1815 году основными инструментами плотника были пила, резец и рубанок.

К 1830 году дизайн мебели отошел от строгости классицизма, стал более смелым, причудливым и эксцентричным, приобретя сугубо декоративный характер.

Первоначальная простота бидермайера пропала. Чистые линии заменили выпуклые формы, завитки, резьба. Надо сказать, что с внедрением деревообрабатывающих машин краснодеревщики получили возможность делать резьбу более вычурной. С помощью тонкого шпона они легко научились округлять формы предметов мебели, тяготевшие к стилю рококо. Таким образом, можно сказать, что с 1830 года стали возрождаться исторические стили, а в 1848 году закончилась эпоха бидермайера.

В тот период было несколько центров мебельного производства — в Вене, Берлине, Мюнхене, северной и южной Германии. Каждый из них внес свой вклад в развитие стиля, разработку характерных элементов, использование определенных пород древесины, а также оказал влияние на соседние города и страны. Мебельщики других регионов практически не внесли новых идей в производство, они, как правило, лишь имитировали первозданные образцы. Таким образом, стиль мало трансформировался за пределами немецкоязычных стран.

Считается, что мебель бидермайера была популярна только у среднего класса, но это не так. Документальным подтверждением того, что жилые интерьеры аристократии и королевского двора обставлялись модной мебелью этого стиля, служат чертежи и рисунки покоев аристократической верхушки, а также огромное количество мебели бидермайера в дворцовом хранилище мебели в Вене, которая использовалась в императорских резиденциях и гостевых домиках. Основным центром бидермайера по праву считается Вена, где ампир, тяготеющий к монументальности, был значительно перера-



Куровальное кресло со шпоном из березы. Австрия. 1830-е гг.

ботан. Делать покупки в Вене, которая предлагала первоклассные предметы мебели ручного производства, было очень популярно. Венские товары доставлялись в богатые дома по всей Австро-Венгерской империи, экспортировались в другие страны — от России до Турции. Согласно указу императора Йозефа II, который немало сделал для повышения качества производимой мебели, краснодеревщик не имел права работать без специальной подготовки. В 1816 году в одной только Вене было 578 должным образом зарегистрированных столярных мастерских и 297 индивидуальных краснодеревщиков. Некоторые мастерские по многим показателям выходили на уровень фабрично-заводских, как, например, основанная в 1804 году фабрика Йозефа Ульриха Данхаузера. В 1808 году на ней трудились 130 человек. Коллекция рисунков мебели Данхаузера — важнейший документ при атрибуции предметов того периода, так как мебель в большинстве своем анонимна. Можно с уверенностью говорить о высоком качестве образцов венского бидермайера, об их самобытности и элегантности.

Возможность конструировать необычные формы вдохновляла венских мастеров-мебельщиков на создание истинных шедевров. Изображение лиры, важнейшего мотива декора бидермайера, подчеркивавшего высокое значение музыки в тот период, использовалось при создании секретера, а форму глобуса можно было найти в элегантных столиках для рукоделия, которые при желании можно было легко трансформировать в дамские письменные столы. Мебель самого высокого качества предназначалась для жилых помещений, у каждого предмета были своя функция, определенный размер: комоды, например, были сравнительно низкими, а те детали, которые в мебели других стилей были сугубо декоративными, в бидермайере получили функциональное назначение. Так, боковые колонны в овальных столах Данхаузера, кроме того, что они поддерживали письменную столешницу, еще и обеспечивали ее хозяйину определенную степень уединения.

Краснодеревщиком уровня Данхаузера был и Йохан Гейер (1807—1874), который работал в основном в Инсбруке, хотя его высоко ценили при дворе. Оба мастера украшали мебель закругленными, тщательно проработанными деталями, предвосхищая техническую революцию, совершенную Тонетом. Гейер чаще всего исполнял заказы венского двора, работать предпочитал с красным деревом. Комплект мебели для спальни комнаты, сделанный специально для замка Амбрас в 1838 году, до сих пор находится в нетронутom виде в хранилище дворцовой мебели в Вене. Гейеровским творениям высочайшего качества свойственны изящные пропорции и черты позднего австрийского бидермайера. Но Гейер все-таки не превзошел Данхаузера по количеству произведенной им мебели.

Бидермайер, распространившись на другие немецкоязычные территории, претерпевал небольшие изменения в мебельных формах — это зависело от вкусов и экономической ситуации.

Обращаясь к истории немецкой мебели этого периода, нельзя не упомянуть имена двух выдающихся архитекторов, оказавших заметное влияние на декоративное

*Зеркало и консоль из вишни.
Германия. Первая треть XIX в.*



искусство первой половины XIX века и ассоциирующихся с классическим стилем Германии. Это прежде всего Карл Фридрих Шинкель — в Берлине и Лео фон Кленце — в Мюнхене. Несмотря на то, что они специализировались в основном в планировке зданий, их идеи в определенной степени воплотились и в мебельном декоре. Их романтическую живописную интерпретацию классических форм отразили в своих изделиях местные ремесленники.

Шинкель внес большой вклад в разработку моделей мебели эпохи бидермайера. По сравнению с венской мебелью, в которой преобладали плавные, изящные формы, мебель Берлина, продвигаемая Шинкелем, тяготела к неоклассике, то есть имела основательную, традиционную геометрическую форму куба. Например, бер-



Венская этажерка из вишни. 1830-е гг.

линский секретер — он монументален, с колоннами, фронтонами, резными навершиями, иногда даже в виде миниатюрных храмов. Эта склонность к величественным архитектурным формам позволяет почти безошибочно определить мебель берлинского региона. Характерным признаком при ее атрибуции могут служить заостренные, сужающиеся кверху пропорции. Возможно, этот пирамидальный мотив был заимствован у египетских образцов. Вообще-то мебель берлинского бидермайера полностью вписывалась в архитектурные приоритеты того времени.

Береза, вишня, орех и ясень — вот основные породы дерева, которые предпочитали берлинские красноде-

ревщики, поскольку в их регионе этих деревьев было много. Производители мебели активно использовали в конце XVIII века и красное дерево, но в период с 1806 по 1813 год, когда Англия объявила блокаду наполеоновской Европе, импорт этого экзотического дерева был значительно сокращен. Спустя время, когда наладились торговые связи между Германией и Англией, красное дерево снова стали использовать в производстве мебели. Оно появилось только в поздних образцах бидермайера, оставаясь все таким же редким и более дорогим по сравнению с местными породами.

На севере Германии этот стиль был популярен не везде, здесь, скорее, наблюдалось некоторое смешение стилей. Если различия между мебелью столичных городов, таких, например, как Вена и Берлин, очевидны, то говорить о принципиальной разнице между берлинским стилем и особенностями мебели севера Германии вряд ли стоит. Влияние моды Берлина было велико и в Мекленбурге, и в северных приморских городах, таких, как Бремен, Гамбург и Любек, где преобладало пристрастие к английской мебели. Благодаря крепким торговым связям с Англией, установившимся еще в конце XVIII века, интерес к английской мебели сохранялся в течение всего периода бидермайера. Мебель северной Германии сдержанна, кубична по форме, имеет незначительный внешний декор. Колонны и другие архитектурные элементы играют больше функциональную, чем декоративную роль. Позолота в декоре полностью отсутствует. Из материалов предпочтение отдается красному дереву, которое на фабриках северной Германии используют чаще, чем где-либо. Более дешевой альтернативой ему была береза.

Ввиду отсутствия декоративных архитектурных элементов, которые непременно добавил бы Шинкель, самыми распространенными в мебели северных земель были мотивы веера и раковины. Рисунки интарсии, которую часто использовали на спинках стульев и подлокотниках кушеток, напрямую заимствовали у английских образцов. В соответствии с традициями бидермайера она лишь обрамляла поверхность, тем самым подчеркивая природную красоту дерева.

Характерная черта северного декора — ниша в виде полукружия на предметах мебели. Она часто встречается на комодах, секретерах, зеркалах того периода. Иногда такие ниши имеют роспись или оттиск на дереве с сюжетными классическими сценами.

В западных немецких землях, несмотря на падение империи Бонапарта, из королевских дворцов в дома новой промышленной буржуазии распространялся стиль ампир. В долине Рейна бидермайер сочетался с ампиром — квадратными формами, обрамленными колоннами, гладкими поверхностями, отсутствием каких-либо дополнительных деталей в мебельном декоре, кроме симметрично-расположенного рисунка древесины. По-прежнему особо ценилось красное дерево, но из-за высокой стоимости его редко использовали. Самым известным центром мебельного производства был город Майнц в долине Рейна, где в 1815 году работали 130 ремесленников, многие из которых славились и за пределами Германии.

В Баварии стиль бидермайер в целом был популярен недолго — здесь, несмотря на близость Вены, наблюдался переход от классицизма к возрождению старых стилей в контексте историзма, минуя ампира и бидермайера.

Самый важный признак при атрибуции мебели юго-западной Германии — использование при ее производстве сучковатых волокон древесины для декора мебельных поверхностей. Вырезать такой шпон вручную было невозможно, поэтому к концу 1820-х годов в Париже были закуплены деревообрабатывающие машины, которые установили в Майнце.

Бидермайер в Германии явно тяготел к строгости, величественности и архитектурности, имея мало общего с уютностью венского стиля.

За пределами Австрии и Германии влияние бидермайера было ограниченным, к тому же существовали и местные варианты стиля.

В России бидермайер был весьма популярен, и на практике очень трудно отличить отечественную мебель от привозной. Через Гамбург и Любек предметы бидермайера попадали к русским покупателям. Увлечение этим стилем в стране началось с войны 1812 года и продолжалось вплоть до отмены крепостного права в 1861 году, которая подорвала усадебный быт, а вместе с ним производство и копирование мебели силами крепостных мастеров. Бурное городское и усадебное строительство, развернувшееся после пожара 1812 года, потребовало и новых предметов обстановки. В то время в России предпочитали мебель в стиле викторианской Англии, французского ампира и немецкого бидермайера. В России бидермайер развивался на уровне вкуса в рамках классицизма. Он тяготел к меньшим архитектурным пространствам и масштабам. Мебель в основном копировали с западных или отечественных дворцовых образцов.

Именно в то время вошли в обиход глубокое кресло «жаба», предметы мягкой мебели со специальными полочками для книг и рукоделия, кресла для занятий музыкой с механизмом, фиксирующим высоту сидения, всякого рода раскладные кресла, которые можно было превратить в кровать. На подлокотниках кресел иногда укреплялся шопитр для книги или поднос, чтобы читать не вставая. Много было складных кресел и стульев, которые ждали своего часа — прихода гостей или сбора всех членов большой семьи в гостиной комнате.

Бидермайер не обошел стороной и дворцовые интерьеры. На акварелях XIX века Ухтомского, Гау, Премацци, запечатлевших интерьеры Зимнего дворца, видны попытки создания более камерной обстановки. Большие пространства перегораживали ширмами, мебель располагали свободнее, помещения зонировали — в одном углу стоял столик для рукоделия, в другом — кабинет. В Павловске появился Общий кабинет для совместного семейного времяпрепровождения.

В то время в России впервые задумались о функциональных качествах и удобстве мебели, о соответствии ее габаритов размерам жилых помещений. Она стала избавляться от вычурности и пышности, характерных для мебели XVIII века. Значительно расширился ассортимент предметов обстановки, предназначавшихся для парадных и жилых комнат. В тот период начали создавать специ-



Венский столик для рукоделия в форме глобуса.
Красное дерево и клен. Первая четверть XIX в.

альные мебельные производства, которые в довольно большом количестве выпускали предметы мебели, чтобы удовлетворять потребности сравнительно узкого круга потребителей — помещиков, городских дворян, нарождавшихся буржуа. Понимание комфорта как неотъемлемого качества мебели возникло именно в то время и оставалось актуальным вплоть до 1910-х годов.

Мебель изготавливали из многих пород деревьев (березы, тополя, осины, ясеня, ореха), но почти всегда изделия окрашивали под красное дерево — самый модный материал того времени.

Необходимо отметить, что именно в эпоху бидермайера было положено начало производству гнутой ме-



Венское кресло из березы. Первая треть XIX в.

бели, исторически и стилистически связанному уже со второй половиной XIX века. Технику применения пара и влаги для сгибания дерева плотники использовали давно. Примерно в 1750 году английский инженер Мэйджо Тру, работая в Брунsvике, построил четыре прессы для сгибания древесины, но только немец Михаил Тонет (1796—1871) усовершенствовал и внедрил этот метод в массовое производство мебели. Тонет начал свою деятельность с изготовления деталей для предметов в стиле бидермайер. В последующее десятилетие он разработал ставшие позже традиционными формы диванов, буквых кресел и стульев. При помощи пара он подчеркивал волнистость мебельных форм, к которой так тяготел венский бидермайер. Слава пришла к нему в 1841 году, после выставки в Кобленце, когда Меттерних — государственный канцлер Австрии — восхитился его работой и пригласил в Вену. Там его талант раскрылся в полной мере: он занял достойное место среди краснодеревщиков своего времени.

Еще один немаловажный фактор при определении места и примерной даты изготовления мебели — ее форма, тип дерева и толщина шпона. Четко узнаваемая архитектурная орнаментика (капители, колонны, устойчивая основа) свидетельствует о нашем бидермайере; предполагаемая капитель и основа на колонне говорят о позднем периоде стиля. Тонкий шпон — показатель позднего предмета. Изящные, легкие формы про-

изведены, скорее всего, в Вене, в то время как тяжелые мебельные пропорции предполагают немецкий дизайн.

Производство мебели в период бидермайера по сравнению с предыдущими эпохами существенно выросло. Покупателю того времени предлагалось несметное число предметов мебелировки. Представители среднего класса часто заказывали мебель по каталогам краснодеревщиков. Каждый мебельщик имел портфолио своих образцов, включавших и предметы гигиены, такие, например, как плевательницы, умывальники, биде. Разнообразие мебели полностью отвечало потребностям быта буржуазии и аристократии того периода.

Однако совершенно очевидно, что дома мебелировали не только новой модной мебелью бидермайера, сохраняли и предметы старой обстановки. Общее внимание было приковано к гостиной и столовой комнатам, где собирались все члены семьи и куда приглашали гостей. Изменять интерьер начинали прежде всего с них. Приличный, преуспевающий гражданин хотел иметь в своем доме достаточное количество стульев и посадочных мест. Никогда раньше в мебельном производстве не было такого изобилия новых идей. Софы, заменяющие сразу несколько стульев, и угловые диваны были, пожалуй, самыми востребованными предметами мебели в обществе, которое так много внимания уделяло светским и развлекательным мероприятиям.

Почетное место среди предметов мебели бидермайера по праву принадлежит дивану. Щедро задрапированный, со множеством удобных подушек, он как бы приглашал гостей чувствовать себя здесь, как дома. По сравнению с диванными формами ампира — неподвижными и прямыми — софа бидермайера напоминала широкий завиток с глубоким, туго набитым сидением. Спилку дивана практически не украшали, основной упор делался на большие поверхности, обтянутые тканью, и на их удобство. Именно в бидермайере соотношение дерева и драпировки однозначно было в пользу последней. В хозяйстве с меньшим достатком софа могла служить одновременно и кроватью. Подлокотники — деревянные или обитые тканью — были выпуклой, извилистой формы, иногда ясно прослеживалось влияние Востока.

Диваны в обстановке бидермайера зачастую заменяли кресла, хотя встречаются великолепные наборы мягкой мебели той эпохи, включавшие и то и другое. Количество кресел явно уступало числу соф и стульев, производимых в то время. Кресла были прерогативой зажиточных слоев общества, широко использовались в дворцовых интерьерах. Изысканные кресла органично смотрелись в рабочих кабинетах около письменных столов. Но их громоздкость не позволяла им быть такими же мобильными, как стулья, которые к тому же занимали меньше места. Таким образом, вторым по популярности предметом мебели была стул. Стулья были в основном двух видов и различались положением передних ножек. В первом случае ножки не выходили за габариты сидения и имели квадратную форму, во втором — они были изогнуты, заужены книзу и более искусно проработаны. Много стульев импортировалось из Англии, вот почему столь очевидно влияние мебели Адама и Шера-

тона. Разнообразные по форме спинки стульев тяготели к открытости, не драпировались. Встречаются образцы стульев с плетеным сидением из камыша. Коллекция рисунков Данхаузера, хранящаяся в Музее декоративно-прикладного искусства Вены, дает широкое представление о моделях стульев, изготавливавшихся на его фабрике в эпоху бидермайера. Поистине бесконечными были мотивы резьбы и росписи на спинках стульев: здесь и тростник, и дельфины, и переплетенные змеи, и формы ваз и сердец, и стрелы, и ключи.

Столы бидермайера, изготавливавшиеся в огромном количестве, удовлетворяли потребности самых разных покупателей. Это были рабочие, игральные, преддиванные столы, подставки для цветов, маленькие чайные столики и большие обеденные. Самая распространенная форма — круглая или овальная столешница, поддерживаемая в центре одной или несколькими колоннами. Альтернативой круглым столам были прямоугольные, с откидными боковыми столешницами. Стол можно было пододвигать вплотную к дивану или обставлять вокруг стульями. Это еще одно подтверждение того, что мебель эпохи бидермайера создавалась для удобства домашнего быта и теплого гостеприимства. Производители мебели не обходили своим вниманием и маленькие рабочие столики, столики для рукоделия, ломберные столы и всевозможные тумбочки: некоторые из них — по качеству исполнения, элегантности и изобилию отделений и ящичков с секретом — непревзойденные шедевры.

Для эпохи бидермайера характерно, что раздвижные обеденные столы встречались довольно-таки редко. По сравнению с английской мебелью того периода столы были менее механизированы. В коллекции рисунков Данхаузера все же встречаются образцы раздвижных столов, что свидетельствует о попытках создать функциональные предметы для обстановки столовой комнаты.

Каждая гостиная бидермайера изобиловала маленькими столиками — для написания писем, демонстрации домашних коллекций, вышивания и рукоделия. Многофункциональность одного и того же предмета была предпочтительна. Иногда столик для рукоделия трансформировался в туалетный и даже мог быть совмещен с клавишном. Обычно же он представлял собой изящный предмет с ящичками и отделениями, плоскостью для письма и подушечкой для булавок. Иногда снизу к столу крепилась корзина для хранения ниток, спиц и других вещей для рукоделия.

Еще одна мебельная форма, заслуживающая внимания, — секретер. Как правило, внизу у него было несколько выдвижных ящичков, акцент же делался на украшение внутреннего отделения секретера, предназначенного для хранения пи-



Секретер из кана березы. Северная Германия. Первая четверть XIX в.



Прикроватный столик, фанерованный вишней. Южная Германия. Первая треть XIX в.

сем, документов и денег. Основная структура этих предметов мебели оставалась неизменной с XVIII века и на всем протяжении XIX. Однако в производстве и пропорциях отдельных частей существовали различия. Форма секретера бидермайера с течением времени и по мере удаления от основного центра мебельного производства — Вены — становилась все более тяжеловесной.

Секретеры Австрии были в основном функциональными предметами домашней обстановки, выполнялись из теплых фруктовых деревьев и имели тщательно продуманные удобные пропорции. Однако встречались и настоящие шедевры мебельного искусства: секретеры, напоминавшие музыкальные инструменты, такие, как лира или орган. Они,



Комод красного дерева.
Берлин (?). Начало XIX в.

Угловая витрина, фанерованная березой.
Северная Германия. 1830-е гг.

надо полагать, были больше декоративными предметами, отражая характер их владельца, и напоминали собой скорее вычурный шкаф, чем рабочее место. Использувавшийся как письменный стол, секретер был центральным предметом в гостиной, а не в рабочем кабинете хозяина. Секретеры часто снабжали тайным отделением, которое пряталось за полочками для писем или под двойным дном верхнего выдвижного ящика. Это было идеальное место для хранения коллекций, личных вещей и драгоценностей. Иногда секретер снабжался специальным механизмом, что давало дополнительную степень безопасности. Популярность этого предмета объяснялась некоторой замкнутостью жизни представителей буржуазного общества — в нем они могли прятать документы, переписку да и весь свой внутренний мир от посторонних глаз.

На севере Германии секретеры изготавливали из березы или ее корня, без каких-либо декоративных излишеств. Их форма так пришлась по вкусу покупателям, что ее стали использовать при

изготовлении гардеробов и комодов. Это были ложные секретеры, которые по размерам и декору гармонировали с настоящими.

Гардеробы, как правило, были двустворчатыми, прямоугольными и стояли на ножках. Их часто делали из сосны и фанеровали вишневым или ореховым шпоном по вертикали, подчеркивая высоту предмета. Они были сугубо функциональными. У некоторых были стеклянные дверцы с деревянными накладками на них, которые и стекло защищали, и являлись элементами декора. Часто прозрачные створки закрывали драпировкой, чтобы скрыть от посторонних глаз содержимое шкафа.

Важной частью обстановки бидермайера был комод. Как правило, он имел три выдвижных ящика — верхний узкий и два нижних широких. Встречались также предметы с двумя, четырьмя и даже семью ящиками (по одному на каждый день недели). В комодах, содержавших четыре ящика, верхний иногда откидывался и превращался в плоскую поверхность, которую использовали в качестве письменного стола, аналогичного английскому столу дворецкого. Фанеровались комоды орехом, березой, ясенем. Своими формами они нередко напоминали сундуки на ножках. В их декоре присутствовали колонны и пилястры, обрамлявшие фасады, а также бронзовые накладки и резьба. Колонны, как правило, красили

в черный цвет, подчеркивая так строгую форму комодов. Ящики имели замочные личинки и запертались на ключ.

Немецкие комоды отличались массивностью и архитектурностью, но в то же время тщательно продуманными пропорциями. Из материалов предпочтение отдавалось березе и красному дереву. Некоторые предметы напоминали собой миниатюрные здания и занимали достойное место в репрезентативной гостиной.

Не менее важным предметом в гостиной представителя среднего класса была коллекционная витрина, или горка, часто с зеркальной задней стенкой и полками, покрытыми бархатом, ей находили место практически в каждом интерьере бидермайера. Дверцы со стеклом защищали от пыли и порчи коллекции, состоявшие из серебряных изделий, фарфоровой пластики, ваз, стекла, семейных реликвий и просто любимых вещей хозяев. Вариантом горки был угловой буфет, который занимал мало места и скрывал углы комнаты. Этажерки открытого типа тоже использовались для хранения каких-либо предметов домашней коллекции. Они, конечно, были менее



помпезны, но зато более функциональны.

Не так явно стиль бидермайер проявился в обстановке спальни. Учитывая маленький размер спальных комнат, трудно себе представить в них что-то кроме кровати и нескольких стульев, хотя в высшей степени оригинальные и элегантные столики и тумбочки все же присутствовали в этом интерьере, делаая комнату более интимной, теплой и уютной.

Надо отметить, что производители мебели с особым пристрастием относились к этим маленьким функциональным предметам интерьера бидермайера — рабочим столам, ломберным столикам, открытым этажеркам для закусок в виде вращающихся столиков, к всевозможным попelitрам, резным этажеркам для пот, папкам для газет, подставкам для цветов или же стеганых чехлов для чайников, корзинам для белья. Яркое свидетельство тому — деятельность краснодеревщика Йохана Гейера и его работы 1830-х годов, когда бидермайер постепенно вытеснялся повторами других исторических стилей. Эти произведения декоративно-прикладного искусства — настоящие шедевры находятся в музейных и частных коллекциях. Сохраняя спокойные, элегантные первоначальные формы этих предметов, их снабжали движущимися, регулируемыи, вращающимися деталями. Для декора поверхности использовался набор светлых пород дерева на темном красном или эбеновое дерево на теплых, медовых фонах фруктовых деревьев.

В дополнение к живописи, исполненной порой художниками-дилетантами, на стенах жилища эпохи бидермайера висели зеркала, ставшие частью обстановки разных комнат дома. Сочетаясь по дизайну с консолями, они заполняли промежутки между окнами. Зеркала были так же разнообразны, как и любые другие предметы мебели той эпохи. Фронтонь, карнизы и прочие элементы классической архитектуры присутствовали в декоре рамок сверху, а прямые, строгие колонны, как правило, фланкировали зеркало с боков. Если нужны были широкие зеркала, то соединяли две или три части. Зеркала спален были маленькими и чисто функциональными. Часто их вставляли в простые, фанерованные светлым деревом рамы.

Нельзя не отметить, что и в сегодняшних попытках создать уютное жилище просматривается некая связь с тем домашним, комфортным стилем начала XIX века, имя которому — бидермайер. Именно сейчас этот



Современный интерьер в стиле позднего бидермайера.

стиль переживает свое второе рождение и получает новое осмысление. Многие «знатоки» антикварного рынка мебели в нашей стране до сих пор относятся к бидермайеру как к проявлению безвкусицы в рамках классицизма, как к стилю, опoшленному «мещанским» мировоззрением. Почему же тогда утонченность форм мебели той эпохи обращает на себя внимание коллекционеров и дизайнеров интерьера во всем мире? Почему произведения стиля бидермайер продаются на международных аукционах по очень высоким ценам?

На ценовую политику и спрос старинной мебели, несомненно, влияют Московские антикварные салоны. Отличительная черта российского покупателя антиквариата, на мой взгляд, — его непритязательность. Он с большим удовольствием приобретет качественно выполненные реплики старых вещей, чем будет возиться с реставрацией истинных шедевров мастеров-краснодеревщиков прошлых столетий. Этим и объясняется огромное количество подделок, появившихся на последних антикварных салонах. Еще в начале XX века И.Лазаревский в книге «Среди коллекционеров» писал: «Теперь в каждой мало-мальски культурной семье, не желающей отставать от века, вы найдете несколько предметов старинной мебели — не иметь их считается признаком почти дурного тона». Именно он писал о подделках, которые заполнили полки антикварных лавок в предреволюционные годы. Именно он советовал, что если есть желание собрать коллекцию несомненно подлинных вещей, «лучше приобретать их в самом плачевном состоянии, найти подходящего краснодеревщика-столяра и, самолично им руководя, добиться конечной отделки».

Марина ГРИГОРЬЕВА

Иллюстрации предоставлены автором.

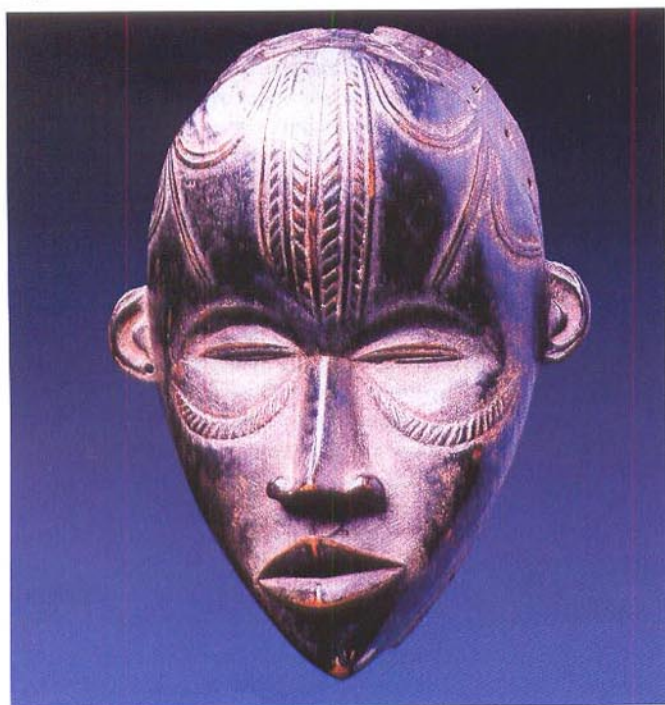
Кёльн СТОИТ ОБЕДНИ

Этой весной в Кельне открылись сразу три больших выставки: Westdeutsche Kunst Messe — западногерманская художественная месса, сконцентрировавшая свое внимание на проверенных временем ценностях культуры и искусства, букинистическая ярмарка и выставка современного искусства.

Западногерманская художественная месса (выставка-продажа) в этом году праздновала скромный юбилей — 35 лет со дня основания. На нее съехались более 90 ежегодных участников салона — антикварные галереи и магазины Германии, Англии, Франции и других стран. По этому же случаю в программу показа были включены две особые выставки. Одна из них была посвящена традиционному африканскому искусству, представленному частными собраниями кельнских коллекционеров, другая — старинным коврам из турецкой провинции Анатолия.

«Ну и Африка! Вот так Африка!»

75 тщательно подобранных экспонатов из семи собраний объемно представили многогранную культуру африканского континента. Основная часть экспозиции



Маска, Берег Слоновой Кости. Специальная выставка из собраний кельнских коллекционеров.

— маски и статуэтки — от мощных, источающих почти магическую силу скульптур Маали, тщательно выделанных резных фигурок с Берега Слоновой Кости до экспрессивных работ из Нигерии и Конго.

Африканские статуэтки и маски — сувениры, привезенные из путешествий по экзотическим странам, — на протяжении последних трех столетий были непременным атрибутом коллекций раритетов и курьезных вещей, принадлежащих европейской знати. Но только в начале XX века такие художники, как Пикассо, Матисс, Вламинк, а позже — экспрессионисты, открыли их настоящую художественную ценность, самобытность, недооцененную ранее эстетическую значимость. Несмотря на то, что для многих современных художников (Ричард Серра, Арман и Георг Базелиц) африканское искусство по-прежнему — неиссякаемый источник вдохновения, объектом пристального внимания коллекционеров оно стало сравнительно недавно. Вплеск интереса к собиранию африканского искусства пришелся на 1980-е годы и, в известной мере, был подготовлен выставкой «Примитивизм в искусстве двадцатого века», прошедшей в Нью-Йорке в Музее современного искусства. Вслед за ней последовали крупные выставки в Кельне, Дюссельдорфе, Штутгарте и Берлине.

Когда рассматриваешь на выставке это, по сути, чуждое европейскому глазу искусство, невольно ловишь себя на мысли, что не такое уж оно и чуждое — то тут, то там мелькнет вдруг что-то знакомое, почти родное — поворот головы, вытянутые пропорции, разрез глаз: может быть, Гоген? Бранкузи?..

Почти 100 лет назад один из известных немецких писателей Карл Эйпштейн написал: «Африканское искусство — это ключ к решению проблем в области пластики, орнаментаки и живописи», определив тем самым направление творческих исканий не одного поколения скульпторов и художников XX века, а возможно, и XXI.

«Смерть на Ниле»

В остальном месса предлагала антиквариат давно уже ставшего традиционным периода — от Древнего Египта и античности до Второй мировой войны. Галерея «Antike Kunst Göttingen» представила редко встречающийся на антикварном рынке так называемый фаюмский портрет «Женщина с бусами», датированный II веком н.э. Портреты такого типа, по мнению специалистов, являются продолжением традиции живописных портретов, распространенных в республиканском Риме и не сохранившихся до наших дней. Они происходят из Фаюма, что в Нижнем Египте, и представляют собой

написанные в технике энкаустики портреты, которые когда-то при захоронении прилагались к мумии умершего. Многие исследователи полагают, что появление фаюмского портрета в определенной степени предворило и подготовило возникновение иконы, став ее непосредственной предтечей. Этим объясняется и то, что наибольший интерес фаюмский портрет вызывает именно у собирателей икон.

Выставленный галереей Готтингена экземпляр был когда-то в коллекции шейха Хашаба из Осьюта, что в Среднем Египте. Шейх увлекался египетскими древностями и даже сам участвовал в археологических раскопках. В 1920-х годах его собрание было продано в Америку, а в 1972 году «Женщину с бусами» приобрел немецкий любитель, в коллекции которого она и находилась вплоть до его смерти. Стоимость портрета относится к высшей ценовой категории (точную цену в интересах клиентов просили не указывать).



Курительная трубка в виде женской головки.
Мейсен, около 1770-го года.
Павильон Kaendler.



Ваза в стиле модерн. Фаянс, орибит-металл, позолота, 1900 г.
Высота — 27,5 см. Kunsthandel Grobusch.

Objets d'art для дома, для дамы... и для денди

Галерея «Baseda» из Гамбурга в этом году представила замечательную коллекцию «игрушек» для денди: более полусотни старинных элегантных тростей для прогулок во всем их многообразии — с набалдашниками из слоновой кости в форме голов охотничьих собак; лошадиных морд, выполненных из серебра; в виде шаров, украшенных резьбой с изображением бытовых сценок, например, танцев, деревенских посиделок и т.д.



Кофейный сервиз: кофейник, сливочник и сахарница. Серебро, кость.
Выполнил Ф.Хингельбергом по эскизу Свенда Ваинрауха, Дания, 1955 год. Высота кофейника — 22,0 см; высота сливочника — 8,5 см; высота сахарницы — 7,5 см. Kunsthandel Grobusch.

Некогда, на протяжении многих столетий трости, сделанные из дуба, вишневого дерева или бамбука, были важнейшим и неизменным спутником каждого уважающего себя горожанина, служа одновременно и аксессуаром костюма, и орудием защиты от бродячих собак, уличных попрошайек, разбойников. Еще в 20-х годах XX века по просторам Америки разгуливали герои Чарли Чаплина, поигрывавшие тросточками, а потом как-то незаметно эти предметы исчезли, вышли из моды. Сегодня они — исключительно предмет коллекционирования, оцениваемый от 700 евро.

Средневековая и ренессансная мебель и скульптура были представлены в павильоне Georg Britsch, Бад Шуссенрид. Наряду с многочисленными мадоннами с младенцами и семейными гербами Георг Бриш привез на мессу достаточно редкую скульптуру Св. Георгия, убивающего дракона, вырезанную из липы и датированную 1480 годом. Скульптура — родом из Тироля и, несмотря на почтенный возраст, находится в идеальном состоянии. Ее цена — коммерческая тайна.

Среди всего многообразия наборной и корпусной мебели и предметов декоративно-прикладного искусства, выполненных в стилях от барокко до бидермайера, всеобщее внимание привлекало также Bureau Rognon, с фанеровкой из красного дерева по ели, созданное венскими мастерами в период 1835—1845 годов в стиле второго рококо (24 600 евро), продававшееся от Walter Kunsthandel, Pforzheim.

Элегантные софы эпохи ампира бидермайера можно было приобрести за 9 000 евро и дороже, в зависимости от выбранной покупателем обивки. Платяные и книжные шкафы того периода продавались по цене от 6 000 евро.

Настоящим же событием антикварной мессы и абсолютным ее фаворитом стал дорожный кабинет эпохи Дон Кихота и Санчо Панса — начала XVII века. Этот тип кабинета возник в период Ренессанса и выполнял

функции как репрезентативной мебели, так и мебели для путешествий. Образ жизни короля и его вельмож, а также высокопоставленных чиновников европейских государств того времени (в частности, Испании) был полукочевым. Частые переезды из замка в замок, из крепости в крепость, многочисленные и длительные объезды владений были обусловлены особенностями управления королевством и необходимостью контроля за нередко вероломными вассалами, чьи понятия о лояльности к королю имели порой весьма размытые границы.



Скульптуры, дерево, роспись.
В навильоне Metz de Benito, München.

Все эти факторы и сыграли ту важную роль, которая отводилась представленному на ЗГХМ дорожному кабинету «vargueno» в Испании времен Сервантеса. Даже в походных условиях он подчеркивал особое место своего владельца в социальной иерархии общества, был символом его богатства, власти и могущества. В декоративном решении «vargueno» прослеживаются две основные доминанты. Одна — это основательность, практичность и максимальная строгость внешнего оформления. Другая — поистине неожиданная роскошь внутреннего убранства. Стоит лишь откинуть столешницу, и взору предстает великолепное, богато украшенное бюро, в декоре которого использованы такие редкие и ценные материалы, как слоновая кость, золото, палисандровое дерево. Вероятно, именно эта «двуликость» кабинета, скрытый в нем сюрприз и произвели сильнейшее впечатление на банкира из Берлина г-на Арнольда, путешествовавшего по Кастилии в начале XX века.

Им овладело непреодолимое желание приобрести этот редкий экземпляр, дабы при свете мерцающих свечей удивлять им своих гостей из изысканного берлинского общества. Он дал соответствующее поручение



Декоративная группа «Амур на колеснице», начало XIX в.
Nolte, Münster.

главному экспедитору кайзера Густаву Кнау и в скором времени уже наслаждался испанской диковиной.

Кабинет «vargueno» чудом пережил в Берлине две войны и до сих пор удивляет своим поистине загадочным обаянием. На мессу его выставила мюнхенская фирма «Metz de Benito». Приблизительная его стоимость — 30 000 евро.

Кроме того на выставке была представлена мебель в стилях «ар нуво» и «ар деко». Наиболее интересными, с моей точки зрения, были вещи в стиле модерн,

привезенные галереей «Brigantine» из Мюнхена. Упоминания заслуживают шкаф, созданный по эскизу Жозефа Хоффмана, который впервые был продемонстрирован на Всемирной Парижской выставке в 1900 году (55 000 евро); дамский письменный столик красного дерева, спроектированный Генри ван де Вельде в 1902—1903 годах и, судя по сохранившейся фотографии, находившийся в его собственном доме (48 000 евро); кресло, сделанное по рисунку Ричарда Римершмидта (13 500 евро).

Берлинская галерея Gethmann выставила на продажу два прекрасных предмета знаменитого французского дизайнера ар нуво Луиса Мажореля — игровой стол за 14 000 евро и ларь из орехового дерева, инкрустированный грушей, вишней и другими видами фруктовых деревьев, декором с мотивами листьев, цветов и плодов — за 17 000 евро.

Наряду с мебелью на антикварной мессе во всем многообразии были показаны вазы и лампы фирмы братьев Дом, Эмиля Галле и братьев Мюллер. Например, одним из самых дорогих светильников была настольная лампа Эмиля Галле «Летучая мышь и ирис», в которой отразилось увлечение художника восточными, а



Дорожный секретер «Vargueno», Испания, начало XVII в.
Metz de Benito, München.

именно — китайскими образами. Ее оценивали в 48 000 евро.

Франц фон Штук, известный широкой публике главным образом своими картинами, а также вилой в Мюнхене, где на постоянной основе проводятся выставки художников и дизайнеров начала XX века, кроме живописи представил кубок «Наутилиус» (металл, посеребрение). Это была первая пластическая работа Штука, выполненная в 1883 году. Вещь пронизана духом историзма и вызывает в памяти знаменитые замки романтического баварского короля: стоящий на черепахе, кажущийся эфемерным и прозрачным благодаря серебряной патине, крылатый эльф в вытянутых руках держит тяжелую раковину, на которой восседает пышнотелый младенец путто. Показанный на мессе экземпляр — повторение оригинальной скульптуры Штука, в 1889—1909 годы входивший в ассортимент знаменитой немецкой мануфактуры WMF. В связи с редкостью предмета цена, запрошенная за него домом Ron Krausz (Мюнхен), колеблется в пределах 20 000 евро.

Мебель и предметы декоративного искусства стиля ар деко были привезены галереями Denes Szy (Дюссельдорф); Isman-Fänder (Гамбург); Art-deco (Базель) и др. На фоне довольно консервативных экспонатов выставки очень выделялись привезенные базельским антикварным магазином комоды французского дизайнера Мориса Жалло. Они представляли собой предметы весьма необычных габаритов (высота 78 см; ширина 45 см; длина 150 см или, соответственно, 88x48x180 см), выполненные тоже с нетрадиционным сочетанием фанеровки орехового дерева с козьей кожей молочного цвета, которой обтянуты выдвижные ящики комодов. Эти вещи сделаны в 1940 году, в них просматривается сильное влияние ар деко. Приблизительная стоимость комодов 20 000—24 000 евро.

Любителям ювелирных украшений тоже скучать не пришлось. От обилия диадем, колец, сережек и колец



Серьги с кораллами.
Англия, около 1925 г.
Galerie Wiegmann-Thomae.

просто разбегались глаза. Бабочки и стрекозы, ослеплявшие бриллиантовым блеском, буквально преследовали посетителей, сопровождая их от одного павильона к другому. Сидя за столиком в кафе, я никак не могла сосредоточиться на меню, которое в моих глазах продолжало мерцать алмазно-нефритовым светом, а заказанный бифштекс, с запеченными козым сыром и овощами, почему-то казался очень похожим на брошь Тиффани с огромным горным хрусталем в обрамлении сапфиров. Кстати, для тех, кто в будущем году собирается заехать на Кёльнский антикварный салон, могу сообщить: ресторан и кафе выставочного комплекса — в меру уютные, и хотя разнообразием блюд не отличаются, цены в них, в отличие от цен экспонатов, вполне приемлемые.

Посетителю, готовому заплатить более 1 000 евро за понравившуюся золотую или серебряную безделушку, был предоставлен широкий выбор. Магазин Borsdorf Fine Art из Дармштадта выставил замечательную коллекцию дизайнерских украшений. Мое внимание, например, привлекла серебряная брошь с овальной вставкой из бирюзы в стиле Глазго, решенная ювелирами мастерской Мюррле, Беннет и К° в традициях геометрической линии модерна (1 500 евро). Забавны были и разнообразные полихромные, расписанные эмалью по слоистой кости подвески в стиле ар нуво, созданные Елизабет Бонте, или же кулоны матового стекла французского художника, работавшего в технике пат-де-вер, Габриэль Аржи-Руссо (от 3 000 евро).

Русское поле

Нельзя не отметить, что достаточно большое место на мессе занимало русское искусство, главным образом иконы. Несколько галерей из Германии и Великобритании — Maria Rutz из Дюссельдорфа, Puch из Дайзенхофена, Mark Gallery из Лондона и другие — в этом году привезли свои коллекции на продажу.



Ковер «Ахмет Ушак». Анадоллия, Турция. VII в.
Павильон Eitzenberger, Hamburg.



«Африка и Азия». Фарфор, Мейсен, 1745—1746 г.
Dr. Dagnar Holz, Königswinter.

Так, например, павильон Марии Рутц, торгующей иконами уже более 50 лет и издающей ежегодный каталог новых поступлений, украшали 8 икон XVI столетия, 16 икон XVII, несколько — XVIII и более 20 — XIX века. Цены на них варьировались от 300 до 40 000 евро. Подобное количественное соотношение было типичным и для других стендов русского искусства. Практически у всех вещей было свидетельство об экспертизе.

Mark Gallery на антикварный салон привезла заслуживающую упоминания икону «Знамение» московской школы (33x28). На ней изображены Христос-Эммануэль с Богоматерью, а в клеймах — в рост Георгий, Иаков, пустышники Макарий и Онуфрий. Икона является списком известной охранительной новгородской иконы XII века и, возможно, была написана в мастерских московского митрополита Макария (1524—1564), который и сам занимался иконописью. Икона происходит из коллекции Р.Цайнер-Хенриксена, который в начале 20-х годов ушедшего столетия был советником по торговле в норвежском посольстве в Москве и собрал обширную коллекцию икон. Впервые она была показана в городе Лунд, в Швеции, в 1927 году. Приблизительная стоимость иконы — 13 700 евро.

Та же галерея предлагала широкий выбор предметов, украшенных эмалью, конца XIX — начала XX века, решенных в неорусском стиле: чарки, ковши, сундучки, оклады, в том числе — серебряный ковш с многоцветной эмалью, с клеймом Павла Овчинникова (1899—1908) стоимостью 6 750 евро. Миниатюрный серебряный ковш (высотой 7 см), украшенный пергородчатой эмалью, с маркой Фаберже и советским клеймом был выставлен по цене 5 650 евро. Серебряная восьмиугольная эмальеранная коробочка (5,5x6,5 см), декорированная в духе времени и подписанная Константином Скворцовым, продавалась за 3 220 евро.

Кроме того вещи русского происхождения встречались и в других павильонах, не специализирующихся на русском искусстве. Например, в павильоне Walter Kunsthandel, Pforzheim красовалась пара жирондолой 1810 года с мотивом крылатой Ники, стоящей на шаре. Они созданы в России и привезены, по свидетельству хозяина галереи, из Прибалтики.

Лиха беда начало

Так гласит народная мудрость. Да, начинать сложно всегда, во всем и везде, в том числе — и начинать коллекционировать предметы искусства. Еще нет опыта, подводит интуиция, порой не хватает элементарных знаний. В этой связи интересна тенденция кельнского антикварного салона — стремление привлечь как можно более широкие слои покупателей к коллекционированию и одновременно как-то «подстраховать» новичков. Естественно, что салон, в первую очередь, ориентирован на музеи и частных коллек-



Шкафчик на фигурных ножках, первая треть XIX в.
Georg Britsch, Bad Schussenried.



Английская кабинетная мебель с интарсиями, созданная около 1690 г.
Павильон Christian Eduard Franke, Bamberg.

ционеров, располагающих бюджетом, во много раз превышающим средний. И тем не менее уже в течение нескольких лет организаторы ЗГХМ открывают специальный павильон для начинающего собирателя. В нем предлагаются на продажу предметы, не выходящие за рамки 2 500 евро. Наиболее широко представлена графика. Японские гравюры идут от 300 евро за лист. Широшиги — от 750 евро, Хокусай — от 1 500 евро, в зависимости от редкости экземпляра, его качества и степени сохранности. Гравюра Дюрера «Несение креста» продавалась за 1 700 евро. Русские иконы XIX века, например, Богоматерь-тросручница стоила 480 евро, Иоанн-Евангелист — 565 евро, образ Св. Софии можно было приобрести за 900 евро.

В этом же павильоне за 2 500 евро продавался чайный столик из красного дерева эпохи бидермайера, привезенный из самого бидермайерского города мира — Вены. Здесь же за 2 400 евро можно было приобрести и чайный сервиз в духе югендстиля на шесть персон, созданный на мануфактуре Розенталя. Захотелось отдохнуть — пожалуйста, извольте — стульчик, хорошо отреставрированный, вишневого дерева, кстати, стоит всего 750 евро.

Не обошлось, конечно, и без курьезов, как, например, в случае с детской туфелькой для верховой езды XVIII века (почему-то только одной!), происходящей из Португалии, выставленной за 375 евро.

К слову, подобный павильон мог бы стать неплохой идеей и для московского антикварного салона.

Короче говоря, антикварный салон удался. Покупали многие и много — и коллекционеры со стажем, и новички, и музеи, и так называемые случайные покупатели, к категории которых относится и автор статьи. Перефразируя знаменитую фразу Генриха Наваррского, ставшую крылатой, могу смело заверить: Кельн стоит обедни.

Ольга КИСЕЛЕВА-ЗОННТАГ, Германия

Иллюстрации предоставлены автором.

«Золотой фарфор» Батенина

Объектом коллекционирования этот фарфор становится уже в конце XIX века.

Антиквары приобретали изделия завода Батенина у городского чиновничества Петербурга, а также в провинции, у небогатых дворян, купцов и ремесленников. Батенинский фарфор продолжают собирать и сегодня.



Статус Императорского фарфорового завода, основанного в 1744 году в Петербурге, был так высок, что на российском рынке обычные изделия «первого и ведущего», казалось, не встретят конкуренции. «Официальный» стиль императорского фарфора определял общее художественное направление в продукции частных фарфоровых и фаянсовых заводов, пиком расцвета которых стал XIX век.

Подражание придворному предприятию не порицалось, так как художественная и техническая деятельность этого завода была «открытой школой и прямым раздатчиком специального искусства и знаний для других фарфоровых заводов России». Развитию предпринимательства способствовала и протекционистская таможенная политика правительства. В частности, в 1806 году для защиты отечественного производства был издан «запретительный указ» на ввоз в Россию продукции зарубежных предприятий.

В первой четверти XIX века самым значительным из частных фарфоровых производств Петербурга был завод купца Филиппа Сергеевича Батенина. Он и не собирался вступать в конкурентную борьбу с Императорским фарфоровым заводом. Его вполне устраивала роль «эха» императорского фарфора и своя ниша на рынке сбыта. Тесное соседство со столь авторитетным «собратом по ремеслу» содействовало подчинению его высокому вкусу. Этому вкусу подчинялись и основные покупатели изделий завода Батенина — представители средних слоев населения. Почти сплошь вызолоченные батенинские вещи выглядели как дорогостоящие образцы императорского

фарфора. Но обычный фарфор Императорского завода выставлялся по более высоким ценам, хотя и «не отличался заметно от такового частных заводов, и потому не находилось много охотников платить за него дороже обыкновенных рыночных цен».

Ряд специфических черт в маркировке, принципах моделирования форм, стилистике и тематике декора отражает общие тенденции декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности начала XIX столетия. При этом батенинский фарфор весьма самобытен, по-своему привлекателен и отличается от продукции других частных заводов ярко выраженным характером.

Историческая справка

Вспыхнувший в 1838 году на Выборгской стороне пожар уничтожил почти все деревянные постройки завода Батенина. И хотя продукция, сохранившаяся в кладовых предприятия, появлялась в продаже до 1839 года, оно так и не смогло возобновить свою деятельность.

По указу 1805 года в столице и близлежащих районах не разрешалось размещать производство, которое требовало бы «большого количества дров или великаго числа рук». Судя по небольшим масштабам предприятия, основатель завода и не замахивался на непосильные объемы. И стратегия деятельности, безусловно, была продумана им уже с момента выбора месторасположения будущей фабрики.

Завод Батенина находился «въ С.Петербургскомъ уезде по выборгскому тракту» — на берегу Большой Невки, в Батенинском переулке (ныне улица Александра Матро-

сова). Местонахождение предприятия облегчалось подвозом основного сырья водным путем: глины — из Черниговской губернии, кварца — из Олонецкой губернии, шпата — из Финляндии. Один из магазинов располагался в центре столицы: в петербургском доме церковных служителей Казанского собора (Невский проспект, дом 25).

«Завод Батенина», «Завод Батениных», «Завод братьев Батениных», «Завод наследников купца Батенина», «Завод Девятова—Батениных» — как только не называют это небольшое предприятие. Причина разночтений в названии завода — постоянная смена официальных хозяев производства. Сведения о деятельности завода Батенина немногочисленны. Отсутствует единое мнение о времени основания и закрытия предприятия: 1811(14) и 1838(9) годы. Расхождения эти объясняются тем, что Филипп Сергеевич Батенин по сути не являлся непосредственным основателем производства. В справочниках и марочниках по фарфору основателем иногда называют купца Сергея Батенина, однако в архивных документах за период существования предприятия это имя не упоминается ни в качестве владельца или совладельца завода, ни в роли его опекуна.

Ф.С.Батенин приобрел фарфоровый завод в 1814 году у Петра Девятова — сына купца Федора Алексеевича Девятова. Тот, в свою очередь, учредил предприятие по выделке фарфора в 1811(12) году, купив у купца Венкера «удобное место со строем». В связи с этим в литературе можно встретить название, объединяющее две фамилии, — «Завод Девятова—Батениных». Между 1814 и 1815 годами в совладение вступил брат Филиппа Сергеевича, Петр Батенин (отсюда вариант названия — «Завод братьев Батениных»). С 1823 года и до своей смерти в 1830 году заводом владел один Ф.С.Батенин. Его жена, Аграфена Григорьевна, оставшись с шестью маленькими

детьми, не могла даже рассчитывать с просившими расчета мастерами. Она обратилась в Министерство финансов с просьбой «о назначении надъ малолетними детьми опеки равно и о позволеніи впредь производить на семь означенномъ заводе работы». С 1832 года предприятие начало выпускать продукцию под руководством опекунов, которыми по решению Городового Сиротского Суда стали сама вдова А.Г.Батенина, а также купцы Петр Куханов и Иван Емов.

Возможно, после пожара частично сохранившееся имущество завода Батениных было использовано заводом Братьев Корниловых, основанным в Петербурге в 1835 году. Известно также, что при основании корниловской фабрики на предприятие были приглашены батенинские мастера.

Маркировка изделий

В некоторых литературных источниках и архивных документах можно встретить написание фамилии «Батенин» через «о». Однако при маркировке батенинских изделий в сокращениях всегда употребляется буква «а» — «... БАТЕН: ...»

В ту пору, когда предприятие еще работало, действовал указ правительства, согласно которому при маркировке изделий предписывалось использовать русский алфавит «съ означеніем имени фабриканта и места, где оный находится». Поэтому клеймо на заводе Батенина ставилось в виде полных или неполных буквенных сокращений русских слов, а латинские буквы, символы и знаки не применялись.

Основной источник информации о производстве и датировке фарфорового предмета — марка (если она вообще есть и при этом не поддельная). Марку гораздо проще найти, заранее представляя ее «картинку», место-

Марочник завода Батенина (марки прорисованы с предметов батенинского фарфора от руки)

№ п/п	Марка	Возможная расшифровка	Датировка (гг.)	№ п/п	Марка	Возможная расшифровка	Датировка (гг.)
1		Батенин	1814 – 1832	7		Фарфор: Санкт-Петербургский завод купца Батенина (вариант: Фарфор Санкт-Петербургского завода купца Батенина)	1814 – 1832
2		Батенин	1814 – 1832	8		Санкт-Петербург: Батенин (вариант: Санкт-Петербург)	1814 – 1838
3		Санкт-Петербургский завод купца Батенина	1814 – 1832	9		Наследники Батенина	1832 – 1838
4		Санкт-Петербургская фабрика купца Батенина (вариант: «Санкт-Петербургский фарфор: купец Батенин»)	1814 – 1832	10		Санкт-Петербург: наследники Батенина	1832 – 1838
5		Фабрика Санкт-Петербурга: купец Батенин (вариант: Фарфор Санкт-Петербурга: купец Батенин)	1814 – 1832	11		Санкт-Петербург: наследники Батенина	1832 – 1838
6		Фабрика Санкт-Петербурга: купец Батенин (вариант: Фарфор Санкт-Петербурга: купец Батенин)	1814 – 1832	12		Наследники Батенина	1832 – 1838
				13		Наследники Батенина: Санкт-Петербург	1832 – 1838
				14		Санкт-Петербург: наследники Батенина	1832 – 1838

расположение и способ нанесения. Узнаванию марки способствуют исторические факты, которые дают возможность разделить марки батенинского фарфора на две группы.

Первая относится к периоду, который начинается с 1814 года, — момента приобретения предприятия Ф.С.Батениным, и кончается 1832 годом, когда во владение вступили наследники. В это время марка обозначалась буквенными аббревиатурами слов «Батенин», «Санкт-Петербургский завод купца Батенина», «Санкт-Петербургская фабрика купца Батенина», «Санкт-Петербург: Батенин», «Фабрика Санкт-Петербурга: купец Батенин». (Марочник. №№ 1—8.)

Вторая группа марок ограничена 1832—1838 годами. В этот период на изделиях появляются сокращения слов «наследники Батенина». (Марочник. №№ 8—14.)

Марка «С.П.Б.» ставилась на протяжении всей работы завода. Во второй период существования предприятия к ней добавляла марки с сокращениями «НАСА. БАТЕН.», в результате чего на изделиях можно встретить как бы сдвоенные марки — марки, нанесенные двумя разными штемпелями. Перечислим основные особенности маркировки батенинских изделий.

— Марка наносилась тиснением в массе (на необожженном черепке). При сильном нажатии на штемпель вокруг аббревиатуры оставалась прямоугольная рамка печати, при слабом — она не сохранялась.

— Марка обычно расположена на дне изделия или на ножке. Она размещается по прямой линии или дугообразно, в одну или две строки.

— После сокращений слов в марках на изделиях завода Батенина можно увидеть различные знаки препинания: точку или двоеточие (иногда после сокращения вообще нет знака). Это связано с погрешностями одной и той же печати и последующего обжига, когда в результате технических манипуляций знаки теряли резкость, а иногда исчезали вовсе.

— Порой марка кажется серо-голубой — из-за голу-

боватого оттенка глазури, заполняющей места глубоко оттиснутых букв. (Существует мнение, что тисненые марки иногда дублировались серо-голубой краской. Однако это впечатление может быть обманчивым.)

— Встречаются марки, нанесенные на одно и то же изделие дважды. В одном случае — одним и тем же штемпелем четко отпечатанная марка как бы наложена на первый оттиск. В другом — одна и та же марка оттиснута в двух местах: в две строки, в зеркальном отражении или в других вариациях.

Если марку увидеть сразу не удастся, то лучше всего посмотреть дно предмета на просвет, медленно направляя изделие к источнику света — марка может «проявиться». Однако зачастую тисненное клеймо из-за нечеткости изображения едва заметно, очертания букв размыты вследствие последующего обжига и глазурования предметов.

Возможно, что мутного изображения оттиска добивались специально, — такой своеобразный обман покупателя, расчет на то, что можно сойти за более именитого производителя. Совсем не ставить марку предприниматели не могли. Распоряжение правительствующего Сената от 1799 года обязывало, «чтобы на всех выделяемых на российских фабриках товарах налагаемы были клейма». В случае неясного и сомнительного обозначения клейм российского производства товар могли даже конфисковать как незаконно ввезенный, о чем и предупреждал указ Сената уже от 1815 года.

Дополнительно не известно, поставляла ли завод Батенина свои изделия на внешний рынок, но предметы со специальной маркировкой на экспорт, такие, например, как на заводе Братьев Корниловых, где велась планомерная работа в этом направлении, не встречаются. Говорить об отсутствии связей с зарубежными партнерами мы не можем, так как купцы Батенины до приобретения фарфорового завода занимались продажей привозной фарфоровой посуды.

Особенности клеймения продукции Батенина практически до минимума сводят количество подделок, так как стоимость работ может оказаться равной или выше стоимости поддельваемого предмета на антикварном рынке.

Однако не следует забывать, что марку можно так и не найти. Коллекционер со стажем сначала осмотрит предмет издали, дав себе возможность «узнать» вещь, оставив марку «на десерт», — так приобретается опыт. Подчас достаточно незначительного нюанса, чтобы получить достоверное представление о вещи. Чтобы не сделать слишком «дорогую» ошибку, особое внимание следует обратить на признаки, определяющие «лицо» производства. К ним прежде всего относятся формы предметов, а также элементы пластического и живописного декора.

Формы предметов и элементы пластического декора

Ассортимент завода Батенина не отличался разнообразием. Предприятие выпускало в основном чайную и кофейную посуду (в том числе небольшие сервизы). Помимо этого покупателям предлагались декоративные тарелки, кашпо, ажурные корзинки для фруктов, вазы, та-



1. Кружка с крышечкой «Тоби»: «Обедало» в виде фигуры женщины с бутылкой и миской (вариант английской кружки «Марта Гуи»). 1832—1838 г. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. 25,0x16,0x13,2.



зы и кувшины для умывания. Вполне вероятно, что этим перечнем и была ограничена батенинская продукция. Зарегистрированная в старых ведомостях и реестрах «разная столовая посуда» сегодня встречается крайне редко как в частных, так и в музейных собраниях. Бытует мнение, что предприниматель не выпускал скульптуру, производство которой требует привлечения соответствующих специалистов и дополнительных денежных средств. На российских мануфактурных выставках завод Батенина экспонировал только посуду. При этом отметим, что он изготавливая модные в то время фигурные сосуды с крышками по типу английской кружки «Тоби» — декоративные кувшины в виде мужской или женской фигуры в бюргерском костюме (илл. 1). Такие предметы часто повторяли многие отечественные предприятия, например фабрика Гарднера, завод братьев Корниловых и другие.

Чтобы сохранить рентабельность своей продукции, необходимо было подчиняться законам рынка, постоянно



Ф
С:З:К:Б:

2. Бокал с блюдцем. В медальоне: монограмма «РЕ» и дата «февраля, 28-го дня. / 1826-го Года». 1826 г. Фарфор, крыльё подглазурное кобальтом, позолота, цирровка. 13,9х17,5.



С:З:К:Б:

3. Кружка-бочонок с крышкой с букетами цветов. В золоченом медальоне: монограмма «JR» и дата «1826». На ручке: «двубиный маскарон». 1826 г. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 13,1х11,4х9,1.

требовавшего новизны. В художественной промышленности понятие «новшество» прежде всего ассоциируется с понятием «мода», которая стимулирует расширение ассортимента продукции. В целом стиль батенинского фарфора отвечал общим тенденциям развития всего декоративно-прикладного искусства первой трети XIX века, а именно — ампира, господствовавшего художественного направления. Характерными для продукции завода Батенина были удлиненные пропорции цилиндрические кружки и бокалы с отогнутым венцом, закрепившие за собой название «батенинская чашка» (илл. 2), у которой изогнутая круглая ручка, как правило, приподнята над краем и завершается двусторонней рельефной розеткой. Размеры этой формы незначительно ме-

нялись, при этом типичными оставались чайные блюда: толстые, глубокие, полушаровидные, на массивной кольцевой ножке, с высоким вогнутым бортом. В искусстве русского фарфора тип «батенинской чашки» оставался актуальным вплоть до конца XIX века. В частности, она входила в ассортимент посудных форм фирмы М.С.Кузнецова.

Завод Батенина выпускал также шаровидные чашки. На протяжении 1820—1830-х годов были популярны кружки-бочонки с крышками и без (илл. 3). Для пасхальных подарков изготавливались яйца и небольшие яйцевидные чашечки с выпуклыми крышками (илл. 4).

Разнообразие форм и деталей предметов чайной и кофейной посуды достигалось за счет классицистических скульптурных элементов. Часто встречаются волюты, листья акантов, пальметты, шишечки, бородатые маски, «девичьи маскаронь», рельефные пояски, жемчужник, лебединые головки, путти и дельфины. Редкими являются



С:З:К:Б:

4. Две чашки в форме яйца с крышками и блюдцами с цветочной росписью. 1820—1832 г. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 10,0х12,0.



5. Чашка с блюдцем гранёная с зелеными и пурпурными полосами. 1830-е гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. 7,4х14,7.



7а. Фрагмент.



6. Пиала с росписью в стиле «шинузери». 1830-е гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 5,5х12,2.

С.П.Б.
НАСЛ. БАТЕН.

чашки, основание которых покоится на трех звериных лапках. Моделировка лентных деталей исполнялась без сложной разделки, упрощенно, и в этом изделия значительно уступали отточенному мастерству императорского фарфора. Одну и ту же форму использовали много раз. Таким образом, некоторые рельефные элементы, особенно наверху ручек, как бы «замыливаются» и просматриваются нечетко.

Быстрое развитие отрасли приводило к росту конкуренции среди промышленников, изготавливавших массовый фарфор, поэтому необходимо было постоянно «держатъ руку на пульсе».

С 1830-х годов, когда наряду с другими стилевыми направлениями историзма возникает неоготика, на предприятии появляется новая форма чашки: невысокая, с выпуклым гранёным туловом на низкой кольцевой ножке, с расширенным сверху бортом и остроконечной треугольной или четырехугольной ручкой (илл. 5). В это же время спросом пользуются пиалы (илл. 6). Подобная изощренность форм требовала изменений в технологическом

процессе производства изделий на стадии формовки и обжига. Создание нового — процесс трудоемкий и дорогостоящий, поэтому частая их смена экономически не оправдана. Применение различных росписей на одной и той же базовой форме создавало впечатление расширения ассортимента продукции. В этом случае не нужны были большие капиталовложения, а продукция отвечала различным вкусам потребителей.

К 20—30-м годам XIX века, с распространением частных фарфоровых заводов и удешевлением фарфора, особенно популярными у средних слоев населения стали декоративные вазы (илл. 7). Батенинские вазы можно назвать гордостью предприятия. Именно в них воплотилась истинная любовь мастеров этого завода к искусству фарфора. Строгие очертания ваз напоминают античную амфору. Характерен для батенинского производства отработанный однажды тип вазы, покоящейся на квадратном основании, на высокой круглой ножке, с колоколообразным венчиком-«воротничком». Размеры таких ваз — парных или одиночных — варьируются от 13 до 50 сантиметров. Монолитные, отлитые в форме или составленные из двух и более частей с помощью металлического штыря и шайбы, они всегда создают впечатление завершенности за счет гармонии

7. Ваза с букетами цветов и фруктами.

На ручке: бородатая маска. 1830-е гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 46,4х25,2х20,0. Марки нет.

ческого единства всех частей и классицистической выверенности пропорций.

В пластическом оформлении ваз большое внимание уделяется ручкам, обычно решенным в виде волют или головок лебедей. Они могут начинаться в месте крепления с туловом мужскими бородатыми маскаронами и «пишечками», а завершаться на плечиках вазы — рельефными двусторонними розетками, дополненными листьями и спиральными волютами.

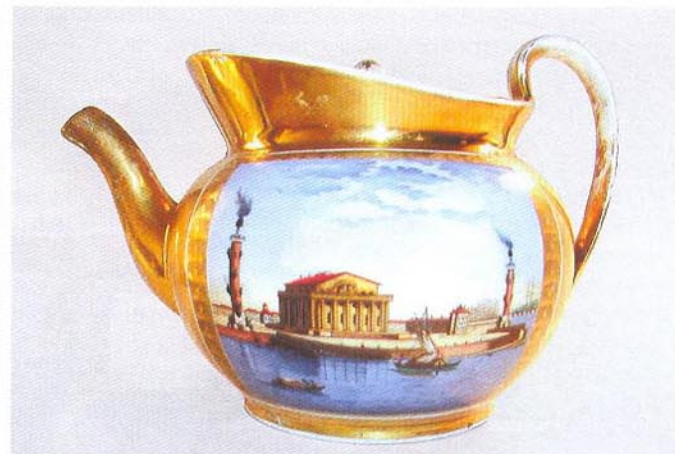
Виды живописного декора

Батенинский фарфор — петербургский не только по происхождению и ориентации на столичный рынок, но и по тематике декора изделий. Излюбленными мотивами росписей были архитектурные виды Петербурга и его пригородов, особенно Павловска, Петродворца и Гатчины (илл. 8).

В искусстве русского фарфора традиция изображать архитектурные пейзажи восходит к концу XVIII века. Об этом свидетельствуют изготовленные на Императорском фарфоровом заводе в 1790-х годах знаменитые Кабинетский и Юсуповский сервизы с изображением в медальонах видов Италии. В первой четверти XIX века на императорском фарфоре исполнялись росписи известных мест столицы и окрестностей Петербурга. Подобную практику переняли частные заводы, а на фабрике Батениных изделия с «петербургскими видами» возвели в ранг сувенира. Желавших украсить ими «горку» (невысокий застекленный шкафчик с посудой) или просто приобрести подарок из



8. Чайник «каской» с крышкой с видом на стрелку Васильевского острова в Петербурге. Роспись по гравюре И.В.Ческого «Вид на стрелку Васильевского острова и Биржу со стороны Невы» (1816 г.). 1820-е гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка 15,0x21,3x15,0. Марки нет.



Петербурга было достаточно, поэтому такие изделия выпускались большим тиражом и стоили не очень дорого.

В качестве первоисточников для изображений на фарфоре использовали акварели, рисунки и гравюры А.Е.Мартынова, А.Г.Ухтомского, И.В.Ческого, С.Ф.Галактионова и других гравиров и литографов начала XIX века из альбомов с видами известных архитектурных ансамблей столицы. Наиболее популярными были альбомы П.П.Свиньина «Достопримечательности Санкт-Петербурга и его окрестностей» (1816—1828 гг.), А.Е.Мартынова «Собрание видов Санкт-Петербурга и его пригородов» (1821—1822 гг.), а также альбомы гравюр, издававшиеся А.И.Плюшаром (1822—1827 гг.). Художники, воссоздавая городские пейзажи на фарфоре, через репродукции как бы знакомили широкого зрителя с недоступными ему живописными произведениями известных русских художников, таких, как Ф.Я.Алексеев и С.Ф.Щедрин. Особенно популярными были изображения Петропавловской крепости, зданий Виржи на стрелке Васильевского острова, Александровской колонны на Дворцовой площади, Казанского собора и других современных сооружений, и ныне определяющих лицо города (илл. 9). Изображения обычно исполняли в технике надглазурной полихромной росписи и заключали в прямоугольную или восьмиугольную рамку.

Выпускали целые серии «петербургских» чашек. Серийность подчеркивалась не только темой росписей, но и однотипностью форм, расположением живописи и повторяющимся элементом декора, например цифрованным орнаментальным поясом с одним и тем же мотивом растительного или геометрического узора (илл. 10). В исполнении подобных серий ощущаются некоторая небрежность и поспешность в работе: живопись может быть как бы «заляпаная» золотом или нарушена симметрия в расположении орнамента.

Темой росписей на батенинском фарфоре был не только Петербург. Изобразительными источниками слу-



Вазочка и чашка с видами Петербурга: Дворцовая площадь с Александровской колонной и арка Главного штаба; Казанский собор. Роспись по гравюре А.Тюмлинга «Дворцовая площадь. Главный штаб» (1830-е гг.) и по гравюре С.Ф.Галактионова «Собор Казанской Божией Матери» (1820-е гг.). 1830-е гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. Вазочка: 15,7x11,0x8,0. Чашка: 8,8x8,5x7,2. Марки нет.



С:З:К:Б:

10. Серия чашек с блюдцами с видами Петербурга и Царского Села: дворец принца Ольденбургского (быв. Долгорукова дача) и угол Летнего сада; Адмиралтейство и угол Зимнего дворца; Адмиралтейский проезд с фасадами Зимнего дворца и Стрелка Васильевского острова; Камеронова галерея; арка Царкосельского лицея и канал вдоль Екатерининского парка. Ростись по литографиям из альбома А.Е.Мартынова «Собрание видов Санкт-Петербурга и его пригородов» (1821—1822 г.). 1822—1832 г. Фарфор, ростись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 9,8x14,2.



С:З:К:Б:

11. Чашка. Ростись по литографии В.И.Позонкина с оригинала О.А.Кипренского «Молодой садовник» (1817 г.). 1820—1832 г. Фарфор, ростись надглазурная полихромная, позолота, цирровка 10,8x10,2x8,6.

жили литографии с живописных полотен известных художников, такие как «Итальянское утро» К.П.Брюллова и «Молодой садовник» О.А.Кипренского (илл. 11). Исходными «картинками» могли быть исторические сцены и гравюры-иллюстрации к популярным в то время литературным произведениям: «Поль и Виргиния» Ж.-А.Бернарден де Сен-Пьера, «Атала, или Любовь двух дикарей» Ф.-Р. де Шатобриана, «Матильда, или Воспоминания из времен Крестовых походов» М. Коттен, «Иван Выжигин» и «Дмитрий Самозванец» Ф.В.Булгарина. Спросом у покупателей пользовались франты и франтихи, как бы сошедшие со страниц модных журналов «Московский телеграф» и «Дамский журнал», альманаха «Утренняя заря» (илл. 12). (Определять изобразительные источники на фарфоре начала искусствоведа М.А.Бубчикова.) Росписи исполнялись и по гравюрам западноевропейских оригиналов. Особой популярностью, например, пользовались композиции немецкой художницы А.Кауфман.

В росписях батенинского фарфора нашли свое отражение и общие для европейского ампира античные реминисценции. Аллегорические композиции и мифологические сцены как нельзя лучше увязывались с классицистическими формами отдельных изделий и целых сервизов, в которых предметы объединены одной сюжетной связкой (илл. 12а).

Художники и скульпторы завода в основном были вольнонаемными работниками, перешедшими с других частных предприятий, работали и иностранные художники, а также ученики, набранные из Императорского воспитательного дома. К сожалению, батенинские мастера, скорее всего, так и будут безымянными — история не оставила нам соответствующих сведений.

На основании сравнительного анализа живописи на батенинском фарфоре обычно выделяют три группы изделий, сходных по манере исполнения миниатюр (классификация искусствоведа Ж.Б.Рыбаковой). Для первого ху-

12. Бокал с изображением сцены: Дмитрий Самозванец с польской дружиной под Москвой принимает хлеб-соль. Ростись по гравюре Д.Вейса из книги Ф.В.Булгарина «Дмитрий Самозванец» (СПб., 1830 г.) 1830-е гг. Фарфор, ростись надглазурная полихромная, позолота. 12,1x13,4x10,3. Марки нет.





12а. Чашка с блюдцем с аллегорической композицией.
На золоченом ците: монограмма «ЯЛС» (?). 1814—1832 гг.
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка.
10, 1х13,5.

дожника характерны «примитивность трактовки графических первоисточников, некоторая аляповатость живописи». В работах второго «нет назойливой корпусности первого, живопись не так жесткая». Творческая манера третьего «более жесткая, чем у первых двух мастеров, преобладают темные плотные тона». Художникам частных предприятий подчас не хватало безупречного академического мастерства, поэтому при копировании на фарфор живописные и графические произведения часто искажались, не все детали оригинала сохранялись. Отчасти такие искажения связаны с особенностями формы и размерами расписываемых предметов. Тем не менее именно эти особенности — неотъемлемая черта самобытности частного предприятия. Копии не были лишь механическим повторением первоисточника. Живописцы проявляли авторское начало с момента выбора графического образа. Реорганизуя отдельные элементы композиционного построения, художники привносили в сухое копирование оригинальные оттенки. Подчеркивая значимость своего творения, копиисты нередко заключали изображение в золоченое цирванное орнаментальное обрамление борта тарелки или прямоугольный резерв на тулове чашки. Такой прием имитировал объемную раму для фарфоровой «картины». Впрочем, среди батенинской продукции встречаются предметы, выполненные опытными живописцами, — «отдельные вещи отличались совершенно исключительным качеством росписи и особенно позолоты».

На вазах обилие позолоты не заглушает главный акцент, сделанный на изображении букетов. В росписях букетов и цветочных полихромных фриз на батенинских вазах выработалась определенная схема. Всегда яркие по цветовой гамме, выполненные в реалистической манере, они состоят из большого количества плотно скомпонованных крупных и мелких цветов с четкими контурами. Букеты часто дополнены сочными пятнами красного яблока, синих слив или других фруктов и ягод (см. илл. 7).

Такая живопись переключается «с живописью на лакированной поверхности металлических трактирных подносов и лукутинских табакерок». Однако в росписях ваз использовалась и иная тематика, в том числе аллегорические сюжеты, жанровые и батальные сцены.

Завод по возможности чутко реагировал на вкусы и запросы различных слоев населения. На чашках, бокалах и вазах предприятия, основанного после Отечественной войны 1812 года, можно увидеть портреты членов царской семьи, знаменитых полководцев и героев войны, а также сцены сражений, элементы военной атрибутики (илл. 13, 13а). Популярными темами росписей фарфоровых миниатюр были тогда народные сценки и зрелищная сторона жизни столицы. Например, в 1820-е годы на фарфор переносились композиции из серии графических листов русского живописца и графика А.О.Орловского (илл. 14).

Монограммы, часто образованные гирляндами из мелких цветов, и портретные миниатюры, гербы и посвяительные надписи, изображения дворянских усадеб и

С:З:К:Ъ:



13. Бокал с портретом императрицы Александры Федоровны.
Роспись по гравюре Т.Райта (1826 г.) с оригинала Д.Доу.
1826—1832 гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная,
позолота, цирровка. 12,0х12,4х10,7.

НАСА: БАТЕН:



13а. Бокал с портретом императора Николая I.
Роспись по гравюре С.Фремана (1837 г.) с оригинала Ф.Крюгера.
1837—1838 гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная,
позолота, цирровка. 11,3х12,0х10,0.



С:З:К:Б:

14. Тарелка декоративная. Роспись по литографии А.О.Орловского «Русский курьер в телеге, запряженной тройкой» — 1-й лист из серии «Collection de dessins litographiques par Alexandre Orłowski» (1819 г.). 1819—1832 г.
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка 3,7x25,6.



С:З:К:Б:

15. Бокал с мужским и женским портретами и инициалами владельцев: «Н.А.» и «М.Я.»
Конец 1820-х гг.
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота; цифровка. 10,7x13,0x10,0.



16а. Чашка с блюдцем. В медальоне надпись: «СГС/"в знак"/Благодарнос/ти»
1832—1838 г.
Фарфор, крыльё надглазурное монохромное, роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. 13,5x16,3.



НАСЛ:БАТЕН:



С:З:К:Б:

16. Чашка с блюдцем с цветочной росписью. В медальоне надпись: «варна./29-го Сентября./1828-Года.» 1828 г.
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. 10,5x16,0.

частных домов свидетельствуют о том, что завод Батенина принимал заказы от частных лиц (илл. 15). Сегодня такие вещи возвращают нас к картинам русского быта первой трети XIX века. Эти предметы, как и многие другие заказные вещи, отделаны более тщательно. Особенно ценны для уточнения датировки изделий пометки батенинских живописцев с указанием на дни, месяцы и годы создания росписи. Например, к взятию русскими войсками турецкой крепости-порта Варна в Болгарии приурочена надпись: «варна./29-го Сентября./1828-Года.» (илл. 16). В общую структуру предмета могли вводить лаконичную посвятельную надпись, например: «въ день/Ангела». За владельцем чашки с надписью «СГС/"в знак"/Благодарнос/ти» осталась тайна имени дарителя и обстоятельств, предшествовавших преподнесению подарка (илл. 17).

«Просвещенный» покупатель мог приобрести декоративные тарелки с изображениями, сделанными по образцам из ботанических атласов (илл. 18). Менее прихотливые довольствовались изделиями со скромной цветочной росписью стилизованных букетов и фризов из садовых розочек или



17. Тарелки декоративные с изображением винограда и ежевики. 1820-е гг. Крыльё подглазурное кобальтовым, роспись надглазурная полихромная, позолота, цифровка. 3,9x23,1.

18. Предметы из сервиза с фризом с голубыми ромашками. 1820—1832 гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота.
Чайник с крышкой: 21,9x21,7x13,3.
Молочник: 16,5x12,9x10,8.
Сахарница с крышкой: 14,2x14,0x12,5.
Чашка с блюдцем: 9,4x13,1.
Полоскательница: 11,7x18,9.



С:З:К:Б:

полевых васильков (илл. 19). Своего потребителя находили вещи с шарадами и ребусами, с помощью которых можно было зашифровать послание (илл. 20).

К началу XIX века и в провинции распространилась страсть к игре в карты, она стала одним из излюбленных времяпрепровождений. Самые азартные игроки могли «раскрыть свои карты» даже на фарфоре, заказав, к примеру, сервиз «тет-а-тет» («на двоих») с изображением игральных карт (илл. 19). А в 1830-е годы интерес к экзотическому Востоку вызвал появление в росписи модных сюжетов «шинуазери»: фигуры китайцев на фоне условных пейзажей с чайными домиками, павильонами, прудами и мостиками в окружении фантастических птиц, цветов и плодов (см. илл. 6).

В целом роспись исполнена надглазурно от руки, и в основном — по белому фону. Обычная красочная гамма для батенинского производства — сочетание семи цветов: пурпура, желтого, зеленого, синего, коричневого, серого и черного. Палитра всегда яркая, без сложных цветовых переходов. Как правило, роспись — полихромная. Однако встречаются монохромные изображения (илл. 20). Широкое распространение в александровскую эпоху получил сплошной цветной фон. Среди продукции завода Батенина можно встретить чайно-кофейные сервизы и отдельные предметы, покрытые глубоким подглазурным кобальтом. На предприятии использовали и надглазурное монохромное крытье голубой, бордовой и зеленой красками (илл.

С:З:К:Б:

20). Широкое распространение в александровскую эпоху получил сплошной цветной фон. Среди продукции завода Батенина можно встретить чайно-кофейные сервизы и отдельные предметы, покрытые глубоким подглазурным кобальтом. На предприятии использовали и надглазурное монохромное крытье голубой, бордовой и зеленой красками (илл.



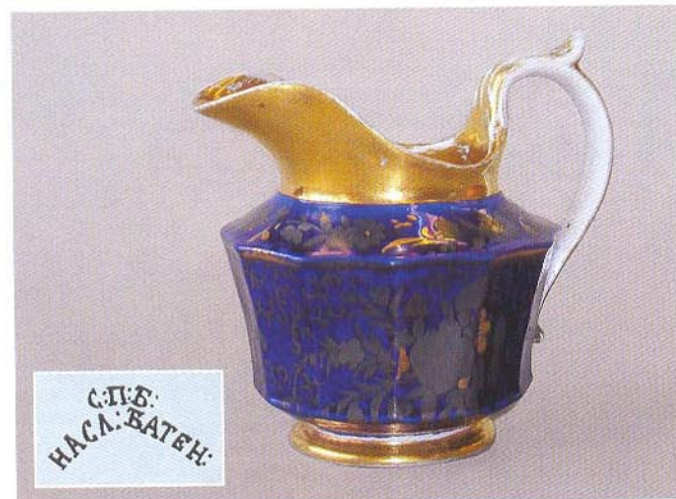
С:З:К:Б:

20. Ваза с видом на угол Невского проспекта и Садовой улицы в Петербурге. Роспись по гравюре С.Ф. Галактионова по рисунку П.П.Свинына «Невский проспект у Публичной библиотеки» (1810-е гг.). 1820-е гг. Фарфор, роспись надглазурная монохромная, позолота, цирровка. 22,9x12,5x10,1.

С.З.К.Б.



19. Чайный сервиз «тет-а-тет» с изображением игральных карт. 1820—1832 гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Поднос: 2,5x31,0. Чайник: 14,5x16,5x9,5. Сливочник: 13,5x9,6x8,2. Сахарница: 11,5x8,8x9,2. Чашки с блюдцами: 9,8x13,0.



21. Молочник граёный с «серебряными» цветами. 1832—1838 гг. Фарфор, крыльце надглазурное кобальтом, позолота, серебрение, цировка. 12,0x14,0x11,2

21). Редко встречаются предметы, основной фон которых остался белым. Как правило, это ранние изделия завода, отличающиеся неплохим качеством черепка, в целом несвойственным производству Батенина. Есть сведения, что в первые годы Батенину «разрешалось пользоваться замечательным тестом тогдашнего Императорского фарфорового завода».

Для декоративных целей применялись такие техники, как «люстр» (тонкая пленка металлов с характерным жемчужным блеском) или «серебрение» (нанесение серебряного покрытия на поверхность изделий). Серебром покрывали поверхность предметов целиком или только

акцентировали детали — прорисовывали прожилки на листьях и лепестках цветов или обводили контуры вазонов (илл. 22).

Главная особенность батенинского фарфора — обильная позолота изделий. Этот «золотой» фарфор легко узнать, представляя качество и особенности использования золота на предприятии. Свободный от живописи фон вызолачивался целиком, как снаружи, так и внутри предметов (илл. 23). Таким образом, завод, прежде всего коммерческое предприятие, не только следовал веянию моды, предоставляя покупателю доступную по цене «роскошь», но и пытался скрыть дефекты массы: многочисленные сколы и черные точки. Однако борьба за рынок требовала экономичности производства. Чтобы снизить себестоимость изделий, золочение делали жидким деше-



22. Сахарница с крышечкой «серебряная» с букетом цветов. 1832—1838 гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, цировка. 12,3x9,7x8,8.

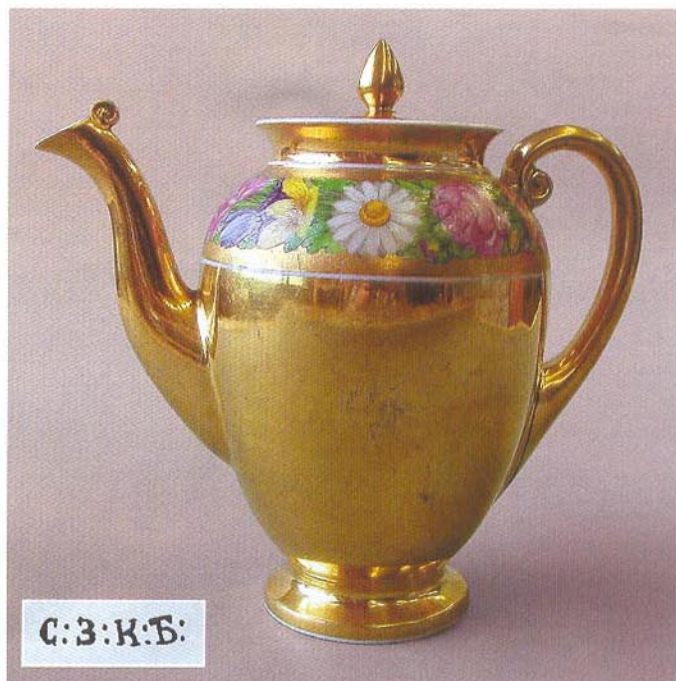
вым золотом, не слишком хорошего качества. Его накладывали тонким слоем, не всегда равномерно. Технологические изобретения, удешевляющие изделия частного предприятия, видимо, не сильно смущали потребителей, видевших разницу лишь в цене и не гнушавшихся изделий такого качества.

Цировку имитировали нанесением кистью на глянцево-фон матового золоченого орнамента из цветов, листьев, различных гирлянд, геометрического узора, военных атрибутов и музыкальных символов, а также ритмичного «вермикуле». Но на высокохудожественных изделиях цирровка исполнена в соответствии с требованиями к этой технике — агатовым карандашом, легким соскабливанием поверхности золота.

На 1-й Всероссийской выставке мануфактурных изделий в 1829 году продукция завода Батенина была удостоена большой золотой медали. Однако обозреватель петербургской выставки отметил, что на батенинских изделиях «позолота при кратковременном употреблении весьма скоро сходит». Действительно, на вещах, используемых по назначению, первоначальная позолота зачастую сильно потерта, выглядит поблекшей. Высокие оценки, получаемые заводом на мануфактурных выставках, больше относились к сравнительно доступной стоимости изделий, а не их богатому внешнему виду.

Ирина БАГДАСАРОВА

Иллюстрации предоставлены автором.



С:З:К:Б:

23. Чайник с крышечкой с цветочным фризом. 1820—1832 гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 21,4x21,5x12,7.

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Остался ли еще батенинский фарфор в Петербурге?

На прилавках антикварных магазинов Санкт-Петербурга батенинский фарфор — редкость. И не потому, что эти вещи являются уникальными произведениями искусства. Их просто не много сохранилось. Даже музейная коллекция считается достаточно полной, если она насчитывает 120—160 изделий завода Батенина.

«Батенина» изначально было не так много. Почему? Во-первых, объемы производства были невелики. Во-вторых, завод существовал недолго (менее тридцати лет). В-третьих, на определенном этапе производство испытало финансовые затруднения. В-четвертых, массовыми изделиями современники все-таки пользовались, а фарфор, как известно, вещь хрупкая.

Ажиотажа нет. Коллекционеры специально «не заказывают Батенина». Обычно батенинский фарфор входит в состав коллекций «русского фарфора». Однако уважающий себя коллекционер обязательно включит в свое собрание пару-тройку «беспорного» Батенина. Разве можно обойтись без соседа Императорского фарфорового завода?

Недавно в Петербурге на прилавке одного антикварного магазина были выставлены парные тарелки с пейзажем, хорошей сохранности. Они были недорого оценены как «неизвестный частный завод». Видимо, покупатель, оставивший залог за вещи, обладал «хорошим глазом». В ожидании будущего владельца, продавцы неторопливо разглядывали предметы. Вдруг неожиданно для себя они увидели марку «наследников Батенина». Однако — «договор дороже денег». Будь эти тарелки правильно атрибутированы, они могли бы «уйти» за \$1000—1300 USA. Четкое клеймо делает вещь дороже. Так что иногда и опытные антиквары, работая с фарфором Батенина, попадают впросак.

Немаловажную роль в ценообразовании играет и сюжет «картинки». Предметы с петербургской тематикой оцениваются выше. Такие изделия и сегодня — приличный сувенир из города на Неве. Тем не менее, одна такая батенинская чашка, несмотря на отчетливую марку, ждет своего покупателя уже пять лет. Даже в дни празднования 300-летия Санкт-Петербурга она не нашла себе хозяина. Причина — неполная комплектация

(отсутствует блюдце) и грубая реставрация (поновление позолоты и доделка ручки из гипса). Ее цена — \$750 USA. Дороговато! Сильно потертая позолота хоть и придает батенинскому фарфору самобытность, но снижает стоимость, поскольку репрезентативные функции предметов утрачиваются.

Цена определяется также местоположением и статусом антикварного магазина, в котором вещь выставляется на продажу. Средняя цена одиночных и парных предметов батенинского фарфора в магазинах на периферии \$500—1 500. На Невском проспекте фарфор дороже. Например, в одном известном антикварном салоне на центральной магистрали города, где «берут не всякое» — «У нас строгий отбор. Своя клиентура», — парные батенинские вазочки с жанровыми сценами стоят в «музейной» витрине за \$5 000. Без марки, но почти как новенькие. Чайный или кофейный сервиз можно и не пытаться искать.

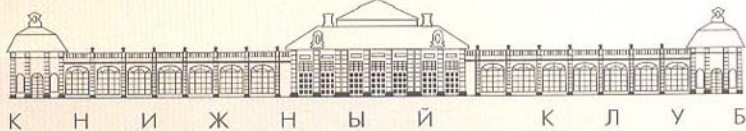
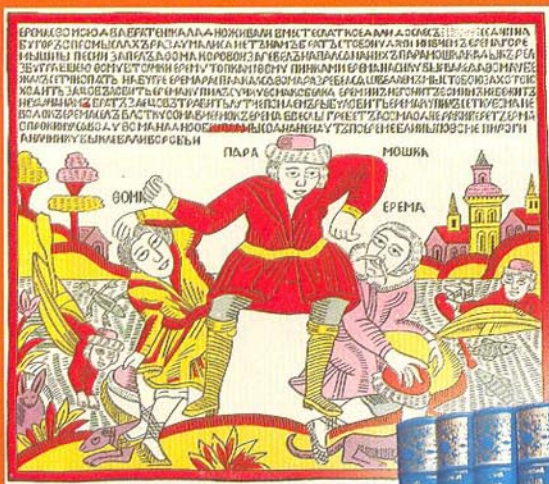
Начинающему собирателю стоит опасаться, если ему «недорого» предлагают не маркированные изделия Императорского фарфорового завода. Уловка предпринимателей завода Батенина — «расчет на то, что можно сойти за более именитого производителя» — перекочевала в XXI век, но уже на антикварный рынок...

Итак, «Батенина» осталось мало. Но, если хотите, в этом его уникальность. Кстати, в Москве фарфор петербургских производителей можно найти быстрее. Но дороже...

Справка

Сколько стоил частный отечественный фарфор на российском рынке сбыта во время деятельности завода Батенина? Ответ на вопрос дает обозреватель Первой Всероссийской выставки мануфактурных изделий, проводившейся в Петербурге в 1829 году: «Фарфоровые изделия ныне так упали в цене, что можно купить очень изрядную чашку с живописью и позолотой за 20 руб., каковая прежде стоила 50 руб. и дороже. Целый сервиз кобальтовый с живописью, прекрасных форм и чистой отделки ценою 200 руб. весьма недорого».

И.Р.



К Н И Ж Н Ы Й К Л У Б

В 1881 году из Румянцевского музея в Москве стали рассылать заказчикам посылки с книгами, весившие два пуда. Это было грандиозное издание под названием «Русские народные картинки», предпринятое крупным государственным деятелем, сенатором и академиком Д.А.Ровинским (1824—1895). Главная ценность этого издания, требовавшего необычайной преданности делу, настойчивости и знания, заключалась в том, что Д.Ровинский собрал лучшие картинки, выходявшие в свет до 1839 года, т.е. до того времени, когда свободное народное творчество было поставлено в рамки официальной цензуры.

Издание, состоящее из 5 томов текста и четырех томов Атласа, вышло небольшим тиражом (около 250 экземпляров) и обошлось его автору в 9600 рублей золотом.

Издание было уникально во многом: текст отпечатан в трех вариантах: на простой, веленовой и слоновой бумаге. В Атласе картинки печатались на специально отлитой бумаге, имитирующей старинную. Отличались экземпляры и по расцветке. Основная часть тиража вышла в черно-белом варианте, какое-то количество экземпляров содержало раскрашенные лубки, и только совсем немного книг было полностью с цветными картинками. Их расцветка выполнялась вручную лубочными мастерами-«цветильщиками».

Несмотря на изначально академический характер, «Русские народные картинки» пользовались колоссальным успехом: книга быстро разошлась и уже при жизни Ровинского стала библиографической редкостью. Остается она таковой и сейчас. Чтобы представить приблизительную стоимость «Картинок» на аукционах, стоит упомянуть о том, что даже менее ценные «Материалы для русской иконографии» Ровинского на последних торгах Аукционного дома «Гелос» ушли за 5 500 000 рублей.

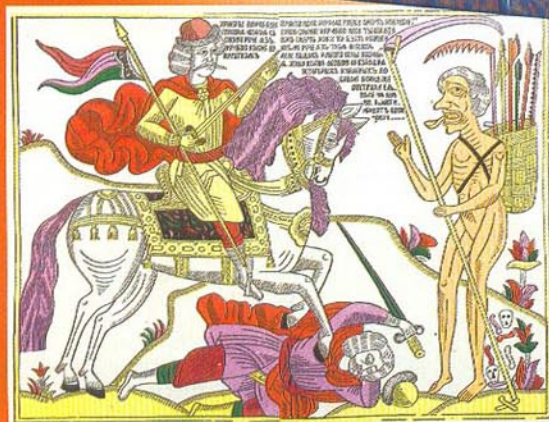
В 2003 году элитный клуб «Monplaisir», созданный издательством «Терра» и занимающийся выпуском роскошных книг, осуществил факсимильное переиздание «Русских народных картинок» тиражом в 37 экземпляров. Это уникальное собрание впервые было воспроизведено со всеми мельчайшими деталями. Ручной переплет с корешком и уголками из натуральной кожи стилизован под русскую старину. Для томов текста и для томов Атласа была подобрана специальная бумага, имитирующая ту, которая была использована в издании 1881 года. Сохранены объем и оригинальный формат, подобранные самим Ровинским для своего труда.

Томы Атласа 520x410.

- Кн. 1. 218 с.
- Кн. 2. 224 с.
- Кн. 3. 240 с.
- Кн. 4. 332 с.

Текстовые томы 220x290.

- Кн. 1. Сказки и забавные листы. 536 с.
- Кн. 2. Листы исторические, календари и буквари. 540 с.
- Кн. 3. Притчи и листы духовные. 760 с.
- Кн. 4. Примечания и дополнения. 796 с.
- Кн. 5. Заключение и алфавитный указатель имен и предметов. 576 с.



Для воспроизведения издания выбрали экземпляр, в котором было несколько изображений лубков, включенных в публикацию не Д.А.Ровинским, а непосредственно владельцем. Картинки в воспроизводимом экземпляре полностью раскрашены, что намного повышает его ценность, поскольку таких экземпляров было выпущено всего несколько десятков. Книги печатались в Италии, где были использованы специальные технологии, которые позволили в точности передать всю гамму красок и оттенков оригинала «Картинок».

У всех картинок сохранен оригинальный размер. Дело в том, что Ровинский собирал не просто листки с оттисками, а сами доски, с которых ранее печатались лубки. Его издание было полностью отпечатано именно со старинных досок, сохранивших технику начального периода гравюры в России. И соответственно все картинки в собрании имели свой изначальный размер. Среди них встречаются действительно огромные экземпляры, которые даже при большом формате атласов приходилось сфальцовывать в несколько раз. Самое примечательное из таких полотен — лубок «Мамаево побоище», размером более одного квадратного метра.

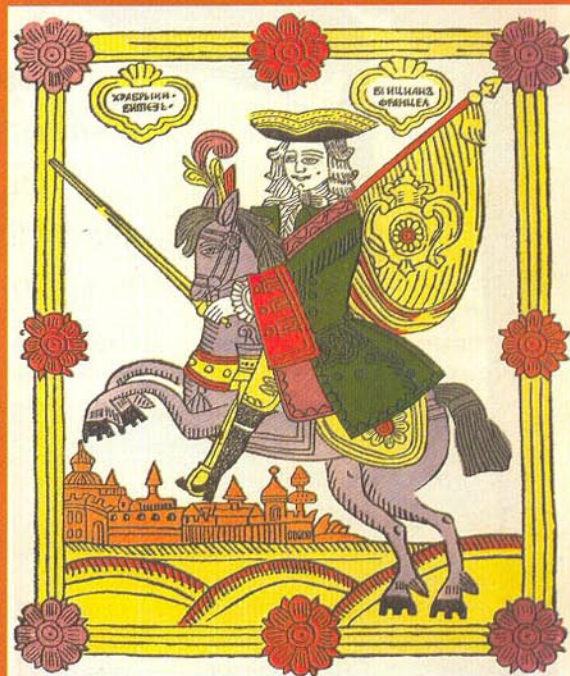
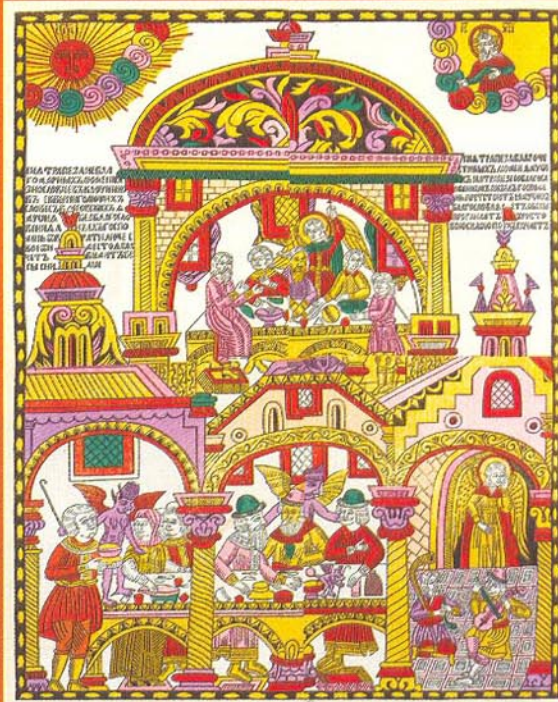
Кроме того, некоторые из больших лубков имели оригинальное решение в самой фальцовке: их можно было складывать по-разному, в каждом случае получая различные изображения одной и той же фигуры — в одном варианте это была барышня в платье со шлейфом, в другом — смерть с косой. Эти особенности фальцовки также воспроизведены в факсимильном издании.

Цена факсимильного издания для членов клуба «Monplaisir» — 18 000 евро. Хотя, конечно, основное преимущество факсимиле — это не меньшая цена, а доступность книги в принципе, поскольку оставшиеся экземпляры оригинала «Картинок» размещены в различных частных и музейных коллекциях, и вероятность того, что какой-нибудь из них когда-либо поступит в продажу, чрезвычайно низка.

В программе клуба «Monplaisir» факсимильное воспроизведение шедевров искусства книги — это отдельное направление. Как правило, для переиздания отбираются такие книги, которые являются не просто раритетами на книжном рынке, но, что главное, составляют гордость и славу российского книжного искусства. В клубе уже вышли факсимильные переиздания «Великокняжеской, царской и императорской охоты», «Коронационного сборника», посвященного коронации последнего русского императора Николая II, «Жития Сергия Радонежского» (XVI в.), рукописный подлинник которого существует в единственном экземпляре.

Издательство «ТЕРРА».

115093, Москва, ул. Щипок, д. 2. Тел. 737-04-92.



Головные уборы городского типа



Шляпа — непреленный аксессуар, логически дополняющий костюм женщины и придающий ему завершенность. Она всегда была предметом особого кокетства. В прежние времена без нее дама не выходила из дому, не появлялась в обществе. В XIX веке фасоны шляп следовали силуэту модного платья. И тон в этом, естественно, задавал Париж с его вечными изменениями и нововведениями модных покроев, отделок, материалов.

В первой половине XIX века были популярны шляпы фасона «кибитка», своей конструкцией напоминавшие крытую повозку. К ним подходила модная прическа, при которой основные волосы — свои или чаще приплетенные, накладные (натуральные, купленные у парикмахеров) — укладывались на затылке тугим узлом, пучком или плетенкой из кос, а спереди — пышными кудрями, завитыми кольцами или длинными локонами, напоминавшими спиральную стружку. Именно с такими прическами и сочетался этот фасон — кибитка, когда поля шляпы скруглялись от одной щеки к другой, мило обрамляя лицо. В 1830-е годы поля кибиток увеличились настолько, что из-за них нельзя было разглядеть лицо женщины. В кибитках было круглое доньшко, куда укладывался пучок или узел из кос. Отделка в виде букетов, гирлянд или отдельных цветов была как на полях, так и по верху шляпки. Нижние края шляпки сзади оформлялись кружевной, ленточной или шелковой оборкой, которая называлась «баволетка». Тулья шляпы тоже были богато отделаны цветами, перь-

ями различных птиц, лентами, кружевом, тесьмой и т.д. Под подбородком шляпа завязывалась лентами, подобранными под цвет отделки или ткани шляпы. Часто ширина ленты исчислялась по номерам, ее края были зубчатыми, что придавало убору дополнительную декоративность.

Летние шляпки делали из соломки — рисовой или сплетенной из других злаков, крашенных или своего натурального цвета. Вот как описывает героиню своей повести «Миллион», написанной в 1839 году, известный писатель Н.Ф.Павлов: «Княжна была в шелковом платье каштанового цвета... ветка лиловой сирени, первенца весны украшала ее бастовую шляпку. Она откинула свой блондовый вуаль, и лицо ее явилось на удивление и соблазн». Баст — лыко коры южных деревьев, заменитель соломки. Нарядные шляпы делали из разных сортов шелка, как плотного, так и легкого, воздушного, прозрачного. Зимой носили бархатные плюшевые, атласные шляпки, простроченные на тонком слое пуха, шерстяных очесов. Сохранилась шляпка середины XIX века, сделанная из коричневой соломки, золотистый фон которой мерцает неярким блеском. Она украшена лентами черного бархата и узким черным кружевом, баволет-

*Шляпа женская фасона «кибитка». Соломка, бархат, кружево.
Россия, 1840-е гг.*

кой черного бархата, узкими лентами — завязками черного атласа. Другая шляпка сшита из серебристой тафты, причудливо задрапированной по всей поверхности в мелкие буфы. Отделка — черным кружевом. Ленты-завязки — из такой же тафты.

Помимо фасона «кибитка» во второй четверти XIX века очень популярными были и нарядные береты, чаалмы, тюрбаны. Они изготовлялись из плательных тканей,

Шляпа женская. Тафта, шифон. Россия, 1960-е гг.



модных в то время, — тафты, бархата, легких и воздушных газа, кисеи, тонкого прозрачного шелка, полупрозрачных видов шерсти, смесовых тканей. Шалевые узоры и модные шарфы, палантины тоже эффектно драпировались вокруг головы, а их длинные концы ниспадали на обнаженные плечи. Все эти многочисленные вариации можно увидеть на портретах, акварелях, рисунках известных мастеров первой половины XIX века — братьев Брюлловых, Соколовых, Гампильна и других живописцев.

Тюрбан или берет, сшитый из белого натурального шелка, отделанный редким пером райской птицы и аграфом из скрученных шнуров белого шелка — это шляпа-новодел, исполненная по крою из журнала мод 1827 года. Берет из шелка сшила вручную известная художница-мастер по историческим головным уборам Эльвира Сергеевна Ермакова.

С 1860-х годов распространился так называемый «ток» (от французского «toque») — высокая шляпка, круглая по форме, без полей или с мелкими, едва заметными, загнутыми вверх жесткими полями.

Этот фасон появился благодаря новой моде женского платья и причесок. В тот период вновь стали модными пышные туалеты эпохи рококо. И все элементы костюма — фасон платья, его отделка, головные уборы — гармонично сочетались между собой и с дамской прической, а весь ансамбль туалета — с ног до головы — богатством и пышностью напоминал какой-то сказочный экзотический цветок. Длинные хвосты вечерних платьев, таинственно шуршавших многочисленными оборками, воскрешали в воображении мифологических унди, дивных русалок... Это время (1860—1880 годы) в истории костюма называют эпохой историзма.

В конце 1880-х годов на смену широким юбкам с кринолином пришли платья, заднее полотнище которых причудливо драпировалось на турнюре — сооружении из волосяной подушечки или проволоочного каркаса, вшивавшихся сзади у талии. При этом лиф по-прежнему плотно облегал фигуру, затянутую в длинный, ниже

талии корсет. Переднее же полотнище юбки было сравнительно узким, а на бедрах, боках, по низу спинки юбка эффектно укладывалась с помощью многочисленных подборов, пышных пухов, незаглаженных складок, воланов. Усложненность фасонов платьев подчеркивалась и пышными отделками — каскадом лент, кружевных рюшей, розеток, бантов, бахромой, тесьмой и прочими басонной работы украшениями, разновидностей которых было великое множество.

Всем этим платьям соответствовали и прически, и шляпки, и обувь, и другие аксессуары. Волосы, завитые и поднятые вверх, украшали шиньоны или торсады из своих и накладных волос. Уложенные высокими коронами на темени, они красиво ниспадали по шее и спине с завитыми длинными трубчатыми локонами, косами, перевитыми лентами, бусами, цепочками, гирляндами и букетами цветов. У А.Н.Толстого в романе «Анна Каренина» описана подобная прическа героини: «На голове у нее в черных волосах, своих без примеси (!), была маленькая гирлянда ашютиных глазок». Или, например, у Э.Золя мы читаем описание нарядного туалета



Шляпа-берет. Шелк, отделка пером райской птицы, кистями и шнуром. Новодел по фасону 1827 г. Россия, 2003 г.



Шляпа женская фасона «ток». Соломка, декоративная лента, цветы из шелка. Россия, 1870-е гг.



Шляпа женская фасона «ток». Бархат. Россия, 1870-е гг.

богатой парижской дамы: «На Рене было сиреневое шелковое платье и короткое суконное пальто... маленькая шляпка с букетиком бенгальских роз едва прикрывала ее странные рыжеватые волосы цвета сливочного масла, вид у нее в этом наряде был вызывающий».

И головные уборы были богато отделаны. Образцы женских шляпок того периода хорошо сохранились, они довольно ярко отражают фасоны и стиль своего времени. Вот, например, шляпка из белой соломки с короткими отогнутыми вверх полями, отделана лентой бледно-розового полосатого шифона, причудливо уложенной и задрапированной вокруг тульи, с букетом бледно-розовых азалий впереди. Другая шляпа — оливкового оттенка зеленого бархата с загнутыми вверх жесткими полями, отделанная по тулье гирляндой резных листьев того же бархата, коричневым страусовым пером, со свисающей по нижнему краю ее полей бахромой из нитей оливкового цвета, на которой нанизаны редкие ряды бисера золотисто-зеленого оттенка. Нежное мерцание бисера придает ей не только особую прелесть, но и таинственность.

Шляпа из бархата винного оттенка (бордово-коричневого) с жесткими отогнутыми кверху полями отделана вокруг тульи страусовыми перьями двух оттенков: одно перо в тон бархата, другое — бежево-коричневое. В край полей шит узкий золотистый витой шнурок. Широкие лен-

Шляпа женская фасона «ток». Бархат, отделка из перьев страуса. Россия, 1870-е гг.



ты завязок из репса — тоже винного цвета.

Эти три головных убора имеют одно клеймо «Maison Annette» — московской шляпной фирмы. На улице Большая Дмитровка находился знаменитый магазин «Сихлер», предлагавший состоятельной публике большой выбор дамских головных уборов, о чем можно прочесть в журналах мод того времени. Фирма была известна еще с «допожарной» Москвы, у нее были отделения в Петербурге, ее название встречается в сочинениях М.Е.Салтыкова-Щедрина, в повести А.Н.Толстого «Детство». В 1870—1880-е годы фирма получила новое название — «Maison Annette», а размежалась она по тому же адресу.

Все модные московские магазины сосредотачивались в центре — на Кузнецком Мосту, в Столешниковом, Газетном переулках, на улицах Петровка, Тверская. Вот, например, названия некоторых из них, взятые как из воспоминаний современников, так и из модных журналов тех лет:

Госпожа Фабр (бывшая Мегрон), модистка, имела магазин по адресу: Столешников пер., дом Солнцева.

Госпожа Мелани Ферри (бывш. Лакомб), в чьем магазине мод всегда был большой выбор новинок из Парижа: шляпы, уборы, корсеты, платья и пр. Адрес: Б.Дмитровка, дом Кампиони. Фирма была известна с 1834 по 1869 год.

Были и другие известные модные магазины: «Парижский магазин» на Кузнецком Мосту, владелец — Артур Матиев; существовавший с 1848 года знаменитый магазин «Город Лион», тоже на Кузнецком Мосту, владельцы — братья Пикар; а также самый первый универсальный магазин Мюр и Мерилиз, на Петровке, дом 2, — нынешний ЦУМ, где находились большие отделы головных уборов.

Многие известные фирмы торговали и заграничным товаром. Так, кокетливая шляпка, привезенная из Парижа, исполнена из золотистой соломки, ребристая структура плетения которой эффектно оттенена богатой и изобретательной отделкой сиренево-лиловыми цветами из тонкого шелка, воспроизводящем анемоны, по-русски — «ветреница», и причудливо уложенной темно-фиолетовой атласной лентой, спускающейся завязками по бокам. С другой стороны лента свисает коротким концом с бахромным пушистым краем. У шляпы жесткие поля, чуть приподнятые над лбом, внутри они отделаны гофрированным бархатом ярко-лилового оттенка, который гармонично сочетается с основной отделкой, придавая шляпке особую грацию и кокетливость.

«Токи» 1870—1880-х годов имели разнообразную отделку — ленты из атласа, газа, тюля; перья цапли, страуса так называемого «эспри»; гирлянды цветов, искусно сработанных из различных видов ткани, столь похожих на натуральные растения, что казалось, их копировали из ботанического атласа. Все эти украшения, изобретательные и элегантные, придумывали и выполняли флористки (модистки, занимавшиеся только шляпными отделками, украшениями, изготовлением цветов, букетов, гирлянд). Такие сооружения громоздились на пышных высоких прическах, вызывая порой иронические усмешки. Так, например, в «Анне Карениной» Лев Толстой пишет о головном уборе княгини Бетси Тверской: «...ее шляпка, где-то парившая над ее головой, как колпачок над лампой».

Головные уборы эпохи модерна — это широкополые шляпы с разнообразной отделкой. И здесь надо сказать о прическах, которые стали модными из-за смены фасона или появления нового силуэта платья.

Мода конца XIX века — это узкая талия, пышные у плеча рукава, юбки, обтягивающие бедра, расходятся легкими волнообразными складками, доходящими до пола. Длинные волосы зачесаны наверх и с помощью подкладных круглых валиков уложены пышными шиньонами равномерно вокруг головы. Чтобы удержать такую копну волос, в прическу втыкали гребни, шпильки,



Шляпа женская для езды в открытом экипаже. Соломка, отделка — шелк, кружево. Россия, 1890-е гг.

Шляпа женская. Соломка, отделка — шелковые цветы-«ветреницы», ленты. Франция, конец 1870-х — 1880-е гг.

заколки. На этих прическах эффектно смотрелись шляпы с очень широкими полями, тульи которых прятались под богатой отделкой, самой выразительной из которой были перья экзотических птиц, крашенные под цвет шляп или их отделки. Пример тому — шляпа из лилового блестящего шелка, пропитанного каким-то материалом, придающим жесткость. Вокруг ее широкой и плоской тульи уложены страусовые перья, тонком темнее основного цвета изделия.

Перья укреплены эффектной целлулоидной заколкой. Другая шляпа — из черной крашен-



Шляпа женская. Атлас, отделка — перья страуса. Россия, 1900-е гг.

ной соломки. На ее широких полях уложена лента машинного шитья — по белому батисту вырезаны овальные отверстия, обшитые черным шелком. Другая лента, с бантом, лежит поверх шитья, вокруг тульи, она — из ярко-зеленого бархата.



Шляпа женская фасона «ток». Бархат, отделка — петушиные перья. Варшава, 1910-е гг.

В моде были шляпы и фасона «ток». Самая выразительная из них — круглая шапочка, поверхность которой, как клумба, усеяна цветами, стеблями и листьями лиловых фиалок, а сзади громоздится большой бант из светло-зеленого бархата на лиловой подкладке.

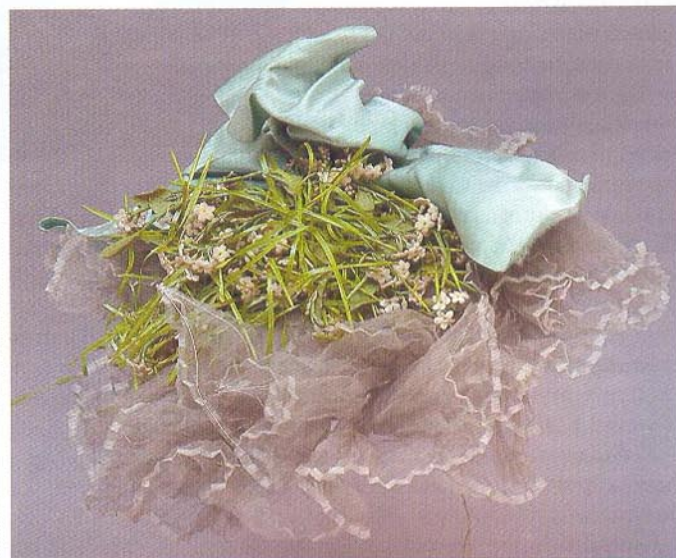
Нельзя не восхититься шляпкой такого же фасона — легкой, воздушной, напоминающей цветочную кур-



Шляпа женская. Соломка, отделка — бархат и машинное шитье. Россия, 1900-е гг.

тину из незабудок, сделанных из ткани, длинных стеблей зеленой «травы», исполненных из узких полос крашеной соломки. Все это обложено бантом из голубовато-зеленой атласной ленты. Изделие имеет клеймо известной московской фирмы «Густав Морис». В магазине этой фирмы покупали шляпки состоятельные москвички, в том числе Софья Андреевна Толстая.

Третий образец «тока» — маленькая круглая шляпка черного бархата, на которой возвышается чучело птицы с черными перьями (грач, ласточка?). Края шляпки отделаны черными блестками.



Шляпа женская фасона «ток». Отделка — «трава» из крашеной соломки и цветы из х/б крашеной ткани. Россия, 1900-е гг.



Мужская шляпа-цилиндр складной, т.н. «шапо-кляк». Шелк.
Фирменная коробка фирмы «Вандраг».

Мужской головной убор представлял собой цилиндр — так называемый боливар «пушкинского» времени, сплетенный из темных и светлых полос коричневой соломки. Такая высокая шляпа с жесткими полями, сбоку загнутыми вверх, а спереди книзу, — очевидно, западноевропейского производства.

Цилиндры были и складными — так называемые «шапо-кляк». Это шляпа со вставленными в боковые стенки металлических пружинами. В сложенном виде она напоминала плоскую «тарелку», так их удобно было держать в руках, будучи на официальных приемах; она легко укладывалась в фирменные шляпные коробки. Самая известная шляпная фирма мужских головных уборов — «Вандраг на Петровке в Москве» — была основана в середине XIX века и просуществовала до 1917 года.

Материалами для мужских головных уборов были: поляр — шерсть овцы первой стрижки, специально обработанная, у него выделялся тонкий фетр с глянцевым ворсом; кастор (castor) — мех бобра, отсюда название «касторовая шляпа». Котелок — повседневная шляпа черного фетра с круглой тульей и жесткими прямыми полями, края которых чуть загнуты вверх и обшиты репсовой лентой. Шляпы придавали мужскому облику строгую элегантность и деловую корректность.

Прошедшая весной 2003 года в Доме художника выставка шляп под названием «Все дело в шляпе», показала, что интерес к этому своеобразному виду «украшения» головы возвращается. То, что сегодня в России стали появляться и экспонироваться частные коллекции головных уборов, свидетельствует о том, что этот интерес к ним все больше возрастает.

Татьяна АЛЕШИНА

Иллюстрации предоставлены автором. Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Мужская шляпа-цилиндр фасона «боливар». Соломка. Западная Европа, 1820-е гг.



Шляпа мужская. Соломка, отделка — лента из репса.
Россия, 1910-е гг.

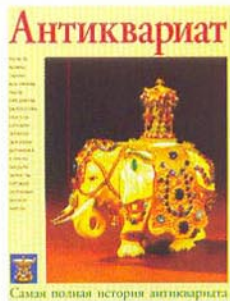


Шляпа мужская фасона «котелок». Фетр. Россия, 1900—1920-е гг.



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

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



Х. Маллалью.
Антиквариат. Самая полная история антиквариата.
Формат 220x280мм, 640 с., более 800 иллюстраций. 950 руб.
В альбоме подробно рассказывается о старинном оружии, коврах, посуде, мебели, картах и других ценных предметах.



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

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



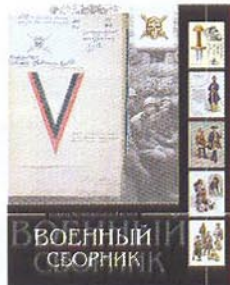
А. И. Вилков. **Призовые часы в Российской Императорской Армии.**
2004 г. 112 с., ил. 650 руб.

В книге рассказывается о широко известной, но малоизученной традиции награждения солдат Российской Императорской Армии призовыми часами за успехи в овладении воинскими дисциплинами. Книга содержит наиболее полную информацию по данной теме.



Русские портреты XVIII и XIX веков.
В пяти томах + указатели.
Каждый том в коробке,
2002 г., 5600 руб.

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



Военный сборник.
Статьи и публикации по российской военной истории до 1917 г.
2004 г. 126 с. ил.
Суперобложка. 700 руб.

Военно-исторический альманах, в основу которого легли, по большей части, неопубликованные архивные документы.



Д. И. Петерс.
Наградные медали России второй половины XVIII столетия.
2004 г. 272 с., ил. 500 руб.

Книга рассказывает об истории учреждения наградных медалей Российской Империи второй половины XVIII столетия (1760—1800). Справочник является первым систематическим, основанным на документальных источниках научным описанием наградных (предназначенных для ношения) медалей России периода правления императриц Елизаветы Петровны, Екатерины II и императора Павла I.



С. Б. Патрикеев, А. Д. Бойнович.
Нагрудные знаки России / Badges of Russia.

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

Сотни цветных фотографий знаков.

1-й том — 1995 г., 388 страниц. Знаки всех типов учебных заведений, как гражданских, так и военных, знаки благотворительных организаций, знаки государственных учреждений, различных обществ, союзов, комитетов всех направлений, а также юбилейные и памятные знаки.

2-й том — 1998 г., 508 страниц. Полковые знаки, т.е. знаки, носимые офицерами пехотных, кавалерийских, гренадерских полков, артиллерийских батарей и крепостных формирований, всех специальных подразделений Российской армии.



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

2002 г., 108 с., 308 руб.
Третья часть каталога по советской фалеристике посвящена знакам ПТО, значкам «Ворошиловский стрелок», значкам ПВХО и ПВО, а также значкам и почетным знакам общества Красного Креста. Это первая в отечественной фалеристике попытка дать полный свод значков оборонных обществ СССР с 1925 по 1981 год, включая разновидности и крайне редкие знаки. Фотокаталог снабжен специальными таблицами, описывающими каждый знак. Впервые представлены реальные цены внутреннего рынка на эти знаки.

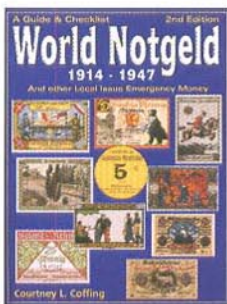


Боевые награды Германии 1933—1945.
2002 г., 160 с., 350 руб.

В книге подробно рассматриваются наградная система Третьего Рейха, практика награждения и боевые награды, а также металл, клейма мастерских и примерные цены на рынке в соответствии с известными каталогами. Издание рассчитано на научных работников, сотрудников музеев, коллекционеров, на всех читателей, интересующихся историей Второй мировой войны.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве.
Тел.: (095) 248-2190,
248-6295,

а также на нашем сайте
www.uuu.ru



World Notgeld 1914—1947. A Guide & Checklist.

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

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



В.В.Уздеников. Монеты России.

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

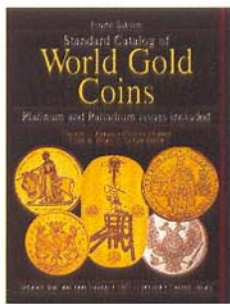
Книга посвящена монетам императорского периода и имеет целью не только дать их перечень, систематизацию и описание, но и возможно полнее показать весь комплекс вопросов, связанных с производством и обращением этих монет, с их воздействием на экономику и общественно-политическую жизнь России.



В.Лапин. Наградные знаки железнодорожного транспорта.

Киев, 2003 г., 131 с., ил. 310 руб.

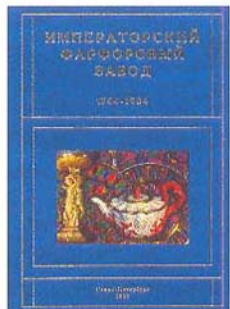
Наградные знаки и наградные документы к ним НКПС, МПС СССР, знаки железных дорог Украины, Белоруссии, регионов России до Волги, Урала.



Standard Catalog of World Gold Coins. Каталог золотых монет мира.

На англ. языке. 1101 с., ил., Издательство Краузе. 3 000 руб.

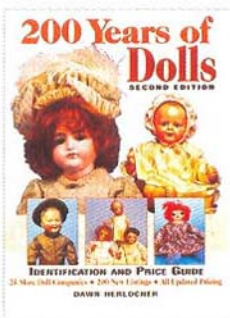
В каталоге представлены золотые монеты, начиная с европейской чеканки 1601 года и заканчивая последними знаками независимого Узбекистана.



Императорский фарфоровый завод 1744—1904.

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

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



200 Years of Dolls. Dawn Herlocher. Second Edition.

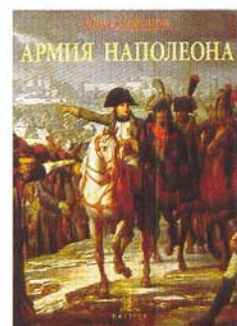
2002 г., 352 с., ил., 900 р. 200 лет кукол. Второе издание. Каталог-справочник на английском языке.



С.С.Шишков Награды России: 1698—1917.

Справочник в 3-х томах. Альбомный формат, суперобложка. Том 1. 320 с., цв. ил. Том 2. 452 с., цв. ил. Том 3. 408 с., цв. ил. 5 000 руб.

Книга является первой попыткой обобщить и систематизировать все, что до сих пор опубликовано о российской наградной системе вообще и о российских орденах в частности. Кроме этого, в нее включены очерки о золотых крестах, которыми награждали офицеров в конце XVIII — начале XIX в., о Георгиевских коллективных наградах, Георгиевских крестах, о Наградном холдном оружии.



О.Соколов. Армия Наполеона.

Санкт-Петербург, 1999 г., 586 с., илл. 1500 руб.

Первая книга об армии Наполеона на русском языке. Исследование армии Наполеона на основе неопубликованных документов и печатных источников.

Книга снабжена множеством зарисовок художников того времени, репродукциями картин из знаменитейших музеев, фотографиями оружия и униформ, схемами боевых действий.

В приложении дается описание униформ того времени, знамен и штандартов, символики, наград, титулов, чинов и званий; краткая история полков армии Наполеона, штатное расписание армии на 1805 г., краткие биографии маршалов, генералов и множество любопытных материалов и документов.

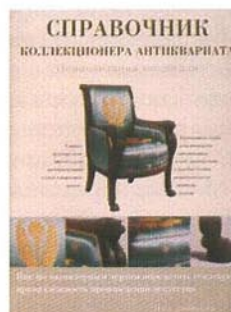


В.А.Дуров. Ордена Российской империи.

Москва, 2002 г., 224 с., ил., 850 р. Альбомный формат, суперобложка.

Новая книга В.А.Дурова рассказывает читателю об истории возникновения традиции поощрения орденами, медалями и оружием на Руси.

Читатели могут не только насладиться прекрасными изображениями "старых" российских наград, но и как бы стать свидетелями их появления с помощью подлинных исторических материалов. А дополняют и приближают далекие и славные времена удивительные художественные полотна русских и зарубежных художников.



П.Дэвидсон. Справочник коллекционера антиквариата.

Периодизация по деталям. Твердый переплет, суперобложка. 224 с., 803 руб.

Красочные иллюстрации, рисунки с подробными комментариями и содержательный текст покажут вам, как атрибутировать стулья, столы, бюро, кофейники, чайники, подсвечники, стеклянную посуду, фарфор и массу других антикварных изделий, определит исторический период их изготовления.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве. Тел.: (095) 248-2190, 248-6295, а также на нашем сайте www.uuu.ru

FIRE MARKS, или Страховые доски в России

«Застрахованные дома получают доски, с означением, что они застрахованы в сел. Обществе.»

Из утвержденного императором Николаем I в 1835 году документа «Учреждение Второго российского страхового от огня общества». Первое в официальных российских документах упоминание о страховых досках.

Fire marks представляют собой окрашенные в несколько цветов металлические таблички с названиями страховых учреждений. Часто на них бывают изображения фирменных знаков (торговых марок) страховых компаний или гербов территорий, где они работали.

Многие представители современного страхового бизнеса, не говоря уже о широкой публике, даже не подозревают о существовании «fire marks». А между тем они, начиная с конца XVII века, на протяжении почти 300 лет были немаловажной частью мировой практики страхования. Их выпускали тысячи страховых компаний в десятках стран.

Fire marks пришли в Россию из Западной Европы более полутора столетий назад. Здесь они получили официальное название — «страховые доски».

Доски перестали широко использоваться в страховании с 1960-х годов. Те же из них, которые выпускались десятки и сотни лет назад и сохранились до нашего времени, стали частью истории национальной культуры. Во многих странах мира они — объект коллекционирования и изучения. Тогда как страховым доскам — американским, английским, германским и других стран посвящены целые труды, историей российских страховых досок никто никогда не занимался. В классическом исследовании по историческим страховым доскам США, Великобритании и остального мира (Bulau, Alwin E. Footprints of assurance. New York, 1953) в разделе «Russia» содержатся краткие описания и фотографии всего пяти старинных досок. Это тем более неприятно, что во времена Российской

империи изготавливались сотни различных страховых досок, не уступавших по качеству иностранным образцам.

Из истории появления страховых досок

Традиция использования при страховании от огня fire marks восходит к концу XVII века. После знаменитого Большого пожара в Лондоне в 1666 году, когда за 5 дней было уничтожено 13 тысяч частных и общественных строений, местные домовладельцы стали создавать компании страхования от огня. Поскольку муниципальных пожарных учреждений в то время еще не было, для борьбы с огнем каждое из возникавших страховых обществ создавало собственную дружину.

Появление страховых учреждений со своими пожарными, работавшими на одной территории, создало определенную проблему. В те времена немногие улицы в английских городах имели названия, а нумерация домов вообще отсутствовала. Ориентироваться в незнакомом городском районе и тем более определить принадлежность частных домов было очень трудно. Собравшись на дым, пожарные, материально заинтересованные в тушении застрахованных зданий, начинали прежде всего выяснять между собой, кто имеет право на тушение. Споры нередко заканчивались массовой дракой, происходившей на фоне успешно горевшего строения, и дело, по некоторым английским источникам, иногда доходило до смертубийства.

Для предотвращения подобных ситуаций необхо-

димы были опознавательные знаки, которые бы наглядно свидетельствовали, что дом вообще застрахован и в каком именно страховом обществе. Такими знаками и стали первые лондонские «fire marks» (в букв. перев. с англ. — «знаки огня, пожара») — окрашенные в несколько цветов свинцовые таблички с названием страхового учреждения, изображением его фирменного знака и цифрами внизу — номером полиса, по которому строение было застраховано. Клиенты получали fire mark вместе с полисом и крепили их на фасады своих домовладений. Появление первых страховых досок английские исследователи относят к 1682 году.

Зародившаяся в Лондоне практика использования страховых досок постепенно распространилась на другие английские города: между 1682 и 1880 годами доски выпустили более чем 150 страховых компаний. Из Англии мода на доски перешла в европейские страны, а в XIX — первой половине XX века они становятся неслучайным знаком «огневых» страховых учреждений всего мира. География их распространения: от США на западе до Японии на востоке, от Канады на севере до Новой Зеландии на юге. Свои доски были даже в колониях с такими экзотическими названиями, как Британская Гвинея, Маврикий и др.

С течением времени меняется назначение страховых досок. Уже в начале XIX века по мере повсеместного развития почтовой системы и, следовательно, введения нумерации домов и названий улиц, «опознавательная» функция досок отходит на второй план. Они все больше становятся элементом наружной рекламы страховых компаний.

В первой половине XIX века вместе с европейским, прежде всего германским опытом страхования доски (die Feuerversicherungs-Schilder — в букв. перев. с нем. — «вывески (таблички) страхования от огня») приходят в Россию. Трудно точно сказать, когда была изготовлена первая российская страховая доска, но первая акционерная страховая компания появилась у нас в 1827 году, однако о ее ранних досках ничего не известно. Достоверно известно, что после своего учреждения в 1835 году страховые доски стало выдавать своим клиентам «Второе российское страховое от огня общество». Позднее в России доски использовали все акционерные, городские взаимные и земские учреждения, страховавшие имущество от огня.

Назначение и общее описание страховых досок в России

Страховые доски обычно представляют собой окрашенные в два-три цвета (и более) оригинальные металлические таблички с названием страхового учреждения. Кроме того, на досках акционерных страховых компаний нередко присутствуют их фирменные знаки, а доски обществ городского взаимного и зем-



ского (губернского) страхования, как правило, имеют изображения городских и губерньских гербов.

При страховании строений общество выдавало «большую» или «среднюю» доски. По форме, окраске и тексту они в основном идентичны и отличаются лишь размерами и назначением. Большие страховые доски — высотой в среднем 25 см — крепились в хорошо видимых, но труднодоступных местах на фасадах зданий, а среднего размера (высотой 10—12 см) — у входа или на двери застрахованной квартиры. Самая крупная из известных страховых досок фабричного производства — одновременно и одна из самых ранних. Она принадлежала старейшему «Российскому страховому от огня обществу», учрежденному в 1827 году. Доска изготовлена на рубеже 1870—1880-х годов из меди, ее размеры — 33x40 см. Первоначальные краски неизвестны.

Страховая доска выдавалась вместе с полисом страхования от огня, специальную плату за нее не взымали.

Многолетнее существование и широкое распространение страховых досок в России объясняется широким спектром функций, которые они выполняли. Прежде всего, привлекая внимание обывателей, доски рекламировали конкретное страховое учреждение. Кроме того, косвенно они выполняли и функцию социальной рекламы, пропагандируя саму идею страхования — лучшего финансового инструмента, придуманного людьми для защиты от всякого рода несчастий. С другой стороны, собственнику недвижимости, несомненно, импонировало обладание многоцветной, зачастую необычной формы страховой доской. Он с чувством удовлетворения крепил ее к своему дому: такой «знак отличия» как бы подчеркивал его высокое социальное положение в глазах окружающих. Размещение досок на застрахованном строении имело и немаловажный практический смысл: пожарные видели, представителей какой страховой компании нужно вызвать (не без определенной материальной выгоды для



Страховая доска Харьковского земства с «родными» красками. Была выпущена, судя по гербу, до 1887 года.



Жесть, 27x23 см, 1900-е гг.
Первоначальные краски неизвестны.
Цветовая реконструкция.



Жесть, 36x34 см, конец XIX в.
Реставрация первоначальных красок.

себя) на крупный пожар, чтобы те предприняли оперативные меры для уменьшения ущерба.

Особое психологическое значение в России имели страховые доски на домах в сельской местности, где соседи нередко сводили счёты друг с другом, поджигая постройки. При наличии страховки, о чем наглядно свидетельствовала доска, этот способ мести терял свою привлекательность.

Страховые доски, в ряде случаев даже одного страхового учреждения, разнообразны по форме, деталям художественного оформления и цветовой гамме. Обычно они были овальной или прямоугольной, реже — круглой, квадратной, ромбовидной, шестигранной, восьмигранной или неправильной формы. Единственная российская доска треугольной формы принадлежала Тамбовскому городскому взаимному страховому от огня обществу.

Нередко доски, символизируя защитную функцию страхования, выглядят как небольшой щит. Это наиболее характерно для досок Русского страхового от



Доска Киевского городского взаимного страхового от огня общества.
Цинк. Первоначальные краски не установлены.

огня общества. Как видно на иллюстрации, доски этого общества были и самыми патриотичными — они несут цвета российского «триколора».

Страховые доски изготавливались в фабричных условиях способом штамповки или литья и обычно имеют рельефную поверхность. Плоские доски встречаются чрезвычайно редко. На всех на них есть следы кустарного производства: форма проста, изображение отсутствует, а текст написан вручную красками по трафарету.

Первоначально российские страховые доски штамповались из меди или латуни. В 1880-х го-

дах в России появилась цветная печать на жести — пластичной тонколистовой стали. Жесть покрывали слоем олова, десятилетиями предохранявшего ее от коррозии. С того времени началось массовое изготовление жестяных страховых досок. В конце XIX века в стране была налажено производство цинка, и значительное количество досок стали изготавливать из прочного цинкового сплава методом литья под давлением. Дошедшие до наших дней цинковые доски, как правило, утратили красочный первоначальный слой и стали светло-серого цвета без малейших следов коррозии. Их толщина достигает 3-4 мм. Примечательно, что большинство цинковых досок принадлежит страховым учреждениям губерний и городов юга европейской части Российской империи: Полтавскому, Таврическому, Тульскому, Харьковскому земствам, взаимным страховым обществам Астрахани, Екатеринославля (ныне Днепропетровск), Киева, Одессы. Это обстоятельство связано с тем, что промышленное производство цинка началось в 1890-е годы на юге России, во Владикавказе, Терской области (ныне Северная Осетия).

Очень редко, но встречаются российские страховые доски, отлитые из чугуна.

Первоначально краски на доски наносились вручную, а затем использовали технику, которую тогда называли хромофотография (правильнее металлохромия — окрашивание металлов гальваническим способом). Эмалью были покрыты только доски Владивостокского городского и акционерного Варшавского обществ.

Доски акционерных страховых компаний изготавливались централизованно и пересылались из центра в региональные агентства. Но некоторые из них имеют столь оригинальную форму, что их появление можно объяснить только специальным заказом (подобно тому, как в то же время награжденные орденами заказывали их себе сами у частного ювелира). Пример тому — не имеющая аналогов цинковая доска страхового общества «Якорь». На страховых досках, сохранивших «родные» краски, нередко есть названия фирм-изготовителей: хромофотографий по жести

С.А.Трайнина и В.Андерсена (С.-Петербург), фабрик металлических изделий Г.А.Хаймовича (С.-Петербург) и Д.Вальтух (Одесса), ревельских — фабрики металлических коробок С.Элиана и товарищества «Жесть», хромофотографии Э.К.Интце (Рига) и других.

Классификация досок и некоторые особенности изображений и текстов на них

Российские страховые доски разделяются прежде всего по их принадлежности к страховым учреждениям различных организационных форм. Свои доски, обычно несколько вариантов, были у всех акционерных компаний, большинства городских взаимных страховых от огня обществ, а также у губернских земств, специализировавшихся на страховании в сельской местности.

Что касается акционерного страхования, то в особую группу можно выделить доски компаний, повторяющие их фирменные (товарные) знаки. Это относится прежде всего ко «Второму российскому страховому от огня обществу», учрежденному в 1835 году, а также к страховым компаниям «Саламандра» (1846), «Надежда» (1847), «Якорь» (1872) и «Россия» (1881). Фирменные знаки этих страховых обществ не были просто декоративными. Напротив, они несли конкретную смысловую нагрузку, связанную с идеей страхования, и тем самым пропагандировали его.

Классический символ страхования от огня — мифическая птица Феникс. Согласно древнеегипетским и античным верованиям, она, прожив несколько сот лет и предчувствуя приближение смерти, сжигала себя на костре, но возрождалась из пепла молодой. Изображение птицы Феникс традиционно использовалось для оформления досок многими одноименными страховыми компаниями Старого и Нового Света (Англия, Германия, Испания, Франция, США и др.).

В России отечественной страховой компании под названием «Феникс» никогда не существовало, но образ птицы Феникс оказался востребованным «Вторым российским страховым от огня обществом». Доски этой компании необычайно выразительны. На четырех известных вариантах их оформления изображена омолодившаяся мифическая птица, восстающая с распростертыми крыльями из затухающего костра. Под изображением, как на гербах средневековой знати, лента с девизом страховщика: «Отъ огня возрождаюсь».

На досках страхового товарищества «Саламандра» более пяти десятилетий изображали другой символ огневого страхования — саламандру. По античным и средневековым представлениям, это похожее на ящерицу мифическое существо не может сгореть. Напро-



Доска Варшавского страхового общества. Чугун, 21x28 см. Начало XX в.



Цинк, 29x20 см, 1900-е гг. Первоначальные краски не установлены. Цветовая реконструкция.

тив, саламандра живет в стихии огня и символизирует его дух.

Доски российских страховых обществ «Надежда» и «Якорь» тоже повторяют свои фирменные знаки, в основе изображения которых был якорь — традиционный символ надежды и спасения.

Точно воспроизведен на страховых досках фирменный знак дореволюционного страхового общества «Россия». Он имеет глубокий смысл. Основа композиции — восьмиугольная звезда, состоящая из двух наложенных друг на друга четырехугольников с вогнутыми сторонами. Эти элементы характерны для чудотворной иконы Богоматери «Неопалимая Купина», которая на протяжении столетий была широко из-



Страховая доска Второго российского страхового от огня общества. Медь, 25x27 см, 1880-х гг. Первоначальные краски неизвестны. Обнаружена в частном собрании в г. Соликамске Пермской губернии в 1999 г.



Квартирная доска страхового товарищества «Надежда» с «родными» красками. Жест, 13х9 см, 1890-е гг.



Доска «В обществе РОССИЯ застраховано» с «родными» красками. Жест, диаметр 30 см.

вестна в России. Особенность иконы в том, что она почиталась православным большинством населения страны как «оберег» от пожара. Использование в композиции фирменного знака и страховой доски «России» знакомых многим иконографических мотивов должно было отождествить в глазах людей божественную силу и страховое общество. Они по-разному, но защищают от стихии огня.

Изображение и текст на страховых досках акционерных обществ со временем менялись. У старых компаний, возникших в первой половине XIX века, вид досок трансформировался по мере изменения эстетических представлений современников: другими становились шрифт, написание цифр и изобразительные элементы.

В конце XIX века многие страховавшие только от огня общества начали расширять круг своих операций за счет развития страхования жизни, транспортного и иных видов страхования. На досках старейшего Российского страхового от огня общества в 1896 году появилось слово «Первое» и исчезло сочетание «от огня», что было связано с официальным переименованием компании, переставшей быть только «огневой». В том же году и по той же причине утратили это сочетание «от огня» названия Русского, Коммерческого, С.-Петербургского страховых обществ и товарищества «Саламандра» и их доски. Кроме того, на досках компании «Саламандра» исчезло изображение саламандры в огне, они стали чисто текстовыми. В 1904 году дело дошло и до «Второго страхового от огня общества»: на досках компании не стало девиза «От огня возрождаюсь», а позднее исчезло и изображение птицы Феникс.

В 1914 году, после начала Первой мировой войны, из-за переименования столицы в Петроград изменили свои названия на «Петроградское» С.-Петербургское общество страхований и С.-Петербургское городское

общество взаимного от огня страхования. Соответствующим образом изменились и надписи на досках.

Автору известны многочисленные варианты досок всех акционерных страховых компаний, когда-либо работавших на территории Российской империи. Единственное исключение — учрежденное в 1893 году в С.-Петербурге «Восточное общество товарных складов, страхования и транспортирования товаров, с выдачею ссуд». Оно занималось «огневым» страхованием с 1899 года, однако о его досках ничего не известно.

По примеру акционерных компаний в России доски использовали в практике огне-

вого страхования городские страховые общества, губернские земства и частные взаимные страховые организации. На досках учреждений городского взаимного и губернского земского страхования часто помещались слова: «городское взаимное общество» или «земское страхование» и воспроизводились гербы соответствующих городов и губерний. Но их названия встречаются на этих досках не всегда. Это объясняется тем, что страховая деятельность городских обществ и земств ограничивалась своим регионом, и обыватели легко определяли принадлежность доски по гербу на ней. Некоторое количество досок взаимных обществ из небольших городов — чисто текстовые.

В России было несколько частных (отраслевых) страховых учреждений, осуществлявших страхование от огня. К старейшим относилось учрежденное в 1872 году «Киевское общество взаимного от огня страхования свеклосахарных и рафинадных заводов», объединившее большинство предприятий этой отрасли на юге России. В 1903 году под названием «Российский Взаимный Страховой Союз» возникло крупное страховое объединение текстильных фабрикантов московского региона. Существовали Общество взаимного страхования от огня имущества мукомолов (1905 г.) и Общество взаимного страхования от огня имущества горных и горнозаводских предприятий Юга России (1909 г.). Кроме того, с 1899 года работали Общество взаимного страхования от огня имущества землевладельцев Киевской, Подольской и Волынской губерний и аналогичное общество в Виленской, Витебской, Гродненской, Минской и Могилевской губерниях (1900 г.). Страховых досок, относящихся к этим учреждениям, обнаружить не удалось.

Раритетом считаются доски московского страхового общества «Русь», относящегося к категории частных взаимных предприятий. Общество начало свои операции по страхованию от огня в 1912 году, у не-

го был относительно небольшой портфель договоров, и, следовательно, оно выпустило мало количество досок. Они необычны, поскольку выполнены по технологии модных в начале XX века рекламных плакатов на металле. Доски формы древнерусского щита представляют собой сложную многокрасочную композицию с детально проработанными самыми незначительными элементами изображения. На рисунке земного шара можно даже прочесть, правда, с помощью увеличительного стекла, названия морей.

В центре доски общества «Русь» воспроизведен традиционный в Российской империи образ Матери-Родины — это женщины в боевых доспехах с мечом и щитом в руках. Фигура на доске твердо стоит на четверти земного шара с надписью «Русь», а фоном ей служат силуэты Москвы. На щите, который символизирует готовность Матери-Родины защищать своих подданных, читается надпись: «Взаимное страховое общество «Русь». Совпадение формы щита в ее руках и формы самой доски как бы подчеркивает, что главная цель общества — защита его клиентов, которые, поскольку общество «взаимное», являются совладельцами компании и одновременно отдают в него «на страх» свое имущество.

На некоторых досках акционерных и городских взаимных страховых обществ есть цифры «1827», «1835», «1857» и т.д. Многие полагают, что это даты изготовления самих досок. Однако это не так — цифры соответствуют годам, когда общества были учреждены. Исключение — страховые доски Екатеринославского городского взаимного страхового от огня общества и губернского земства. Видимые на них цифры «1787» — составная часть герба Екатеринославской губернии. В тот год императрица Екатерина II посетила город своей славы — Екатеринославль (ныне — украинский Днепрпетровск).

На досках российских взаимных страховых учреждений нередко встречается изображение рукопожатия. Этот ныне забытый интернациональный символ взаимности и братства был в свое время широко распространен в России. В частности, его можно было видеть на документах и предметах масонских обществ, закрытых аристократических клубов, арте-



Квартирная доска взаимного страхового общества «Русь» с «родными» красками. Жест, 12x9,5 см, между 1912—1917 гг.



Страховая доска Екатеринославского городского взаимного страхового от огня общества с «родными» красками. Жест, 24x18,5 см, 1900-е гг.

лей, кооперативов и других организаций, построенных на принципе взаимной круговой поруки.

На некоторых страховых досках есть слова, отражающие особенности объекта страхования. Так, на доске Иркутского городского общества взаимного страхования, учрежденного в 1884 году, кроме названия компании есть надпись «бесплатное за 15 лет». Это означает, что строение, на котором висела эта доска, было 15 лет застраховано во взаимном обществе и премия за его страхование более не взимается.

На доске Иркутского городского страхового от огня общества, почти буквально воспроизводящей губернский герб (утвержден в 1878 году), отразился и геральдический казус. В процессе упорядочения российской символики во второй половине XIX века петербургские чиновники решили исправить то, что им показалось ошибкой в геральдическом описании герба, утвержденном столетием раньше: «В серебряном щите черный бегущий бабр с червлеными глазами, держащий во рту червленого соболя». «Бабра» в описании, те есть тигра — на местном наречии, они исправили на «бобра». Художник-геральдист, похоже, не стал спорить с начальством. В результате тигр, изображенный на прежнем



Страховая доска Красноярского городского общества взаимного страхования от огня. Жест, 27x21 см, Между 1903—1917 гг. Первоначальные краски неизвестны. Цветовая реконструкция.



Жестъ, 33x24 см., 1900-е гг.
Первоначальные краски не установлены.
Цветовая реконструкция.



Жестъ, 28x16 см., 1890-е гг.
Первоначальные краски не установлены.
Цветовая реконструкция.

гербе, на новом превратился в речного грызуна-вегетарианца с окровавленным соболем в пасти! По этому поводу Владимир Даль в «Словаре русского языка», изданном в 1880-е годы, ехидно заметил, что в иркутском гербе тигр (бабр) переделан «на бобра, коего там нет, а бабры заходят».

На российских страховых досках иногда встречается название компании на двух языках. Так, на доске Эстского общества взаимного страхования, работавшего в городах Юрьеве и Пернове (современные Тарту и Пярну, Эстония), надпись на двух языках — русском и эстонском. Самый яркий образец дореволюционной двуязычной страховой доски — на доске Казанского городского общества взаимного страхования, на которой надписи сделаны на русском и арабском языках.

Коллекционирование страховых досок в России и за рубежом

Сколько образцов может быть в полной коллекции русских страховых досок? С 1827 года на протяжении 90 лет в Российской империи огневое страхование в общей сложности осуществляли 19 акционерных компаний, которые совместно выпустили не менее 100 разновидностей

досок. Что же касается городских обществ взаимного от огня страхования, то к 1917 году их число достигло 218. За время своего существования (первые из них возникли в 1863 году) они использовали в работе не менее 500 образцов страховых досок. Рекордсменами среди городских обществ были Астраханское и Казанское — у них известны по три оригинальных доски. Ко времени краха Российской империи система земского взаимного страхования от огня, начавшая функционировать в 1866 году, охватывала 53 губернии. С учетом того, что некоторые земства тоже использовали несколько вариантов своих досок (например, Таврическое земство — три, Вятское и Ярославское земства — по

два), их общее число может быть свыше 100 единиц. Следовательно, в полном собрании образцов дореволюционных российских страховых досок должно быть представлено более 700 оригинальных образцов. Доски различных страховых учреждений были распространены по территории Российской империи таким образом: уже в конце XIX века акционерное страхование от огня охватывало все пространство страны, и, соответственно, доски этих компаний можно было увидеть повсеместно. Городские общества взаимного страхования, по закону, работали в границах своего города и реже — по специальному разрешению — в близлежащих уездных городах. Страховые доски губернских земств использовались в сельской местности и очень редко в городах губернии: лоббисты городских страховых обществ всячески препятствовали работе земств на их территории. Так, в Москве этот вопрос обсуждался десятилетиями, но земство московской губернии так и не добилося его положительного решения.

Дореволюционные доски надоело пережили выдававшие их страховые учреждения, ликвидированные большевиками в конце 1918 года. Еще в 1970-е годы они часто



Страховая доска Московского земства с «родными» красками. Жестъ, 18x16 см. 1900-е гг.

встречались на фасадах частных домов в Поволжье, в северных областях России, на Урале и в Сибири. В этих местах жили когда-то состоятельные люди и не было разрушительных сражений Великой Отечественной войны. Сегодня увидеть настоящую страховую доску, даже в провинции, — это экзотика. На сайтах небольших старинных городов краеведы с сожалением констатируют, что там, где когда-то были доски с названиями «Саламандра», «Якорь» и других компаний, на фасадах домов остались лишь темные пятна.

Впрочем, если внимательно посмотреть, то и сейчас в ряде мест можно обнаружить дореволюционные страховые доски на старинных домах под слоями краски и штукатурки. Даже в Москве.

Двадцать лет назад страховыми досками интересовался у нас только узкий круг любителей старины, и ценовой эквивалент лучшей из них не превышал стоимости бутылки местной водки. Сейчас они стали антикварным товаром, и цена достаточно редкого экземпляра в \$100 никого не удивляет.

Существуют два основных источника поступления старинных российских страховых досок на московский рынок. Основной — это коллекционеры, которые начали собирать доски в конце 1960—1970-х годах. Поскольку в то время эти предметы не представляли собой никакого коммерческого интереса, собирательство досок было уделом отдельных энтузиастов — архитекторов, геологов, краеведов, которые сами, часто с большими приключениями, снимали их с домов. Очень крупные коллекции, созданные таким образом, до недавнего времени были у частных лиц в Иркутске, Краснодаре, Тамбове, несколько — в Москве. Их владельцы не занимались изучением страховых досок, ограничиваясь в основном их хранением и демонстрацией знакомым. Этим объясняется и разницей в наименовании коллекционерами страховых досок — «страховой знак», «шильдик», «жетон», «табличка», «щиток» и даже «жестяная бляха».

Второй канал поставок страховых досок в Москву организован так называемыми «чердачниками» — профессиональными искателями ценностей на чердаках и в подвалах старых жилых построек на просторах нашего отечества. Поступления от них можно приобрести в столичных клубах коллекционеров, на вернисаже в Измайлово и ряде других мест. В антикварных магазинах страховые доски встречаются довольно редко.

Очень важны для коллекционеров вопросы атрибуции страховой доски, то есть установления даты ее изготовления, а в случае отсутствия на доске названия страхового учреждения — ее принадлежности.

Если говорить о датировке, то изначально очевидно, что страховая доска периода Российской империи была изготовлена в промежутке от года начала работы по страхованию от огня соответствующего акционерного, городского взаимного или земского страхового учреждения до 1918 года, когда они были ликвидированы. Исключение составляют доски пяти акционерных компаний, обанкротившихся еще в конце XIX — начале XX века. Более точную датировку помо-



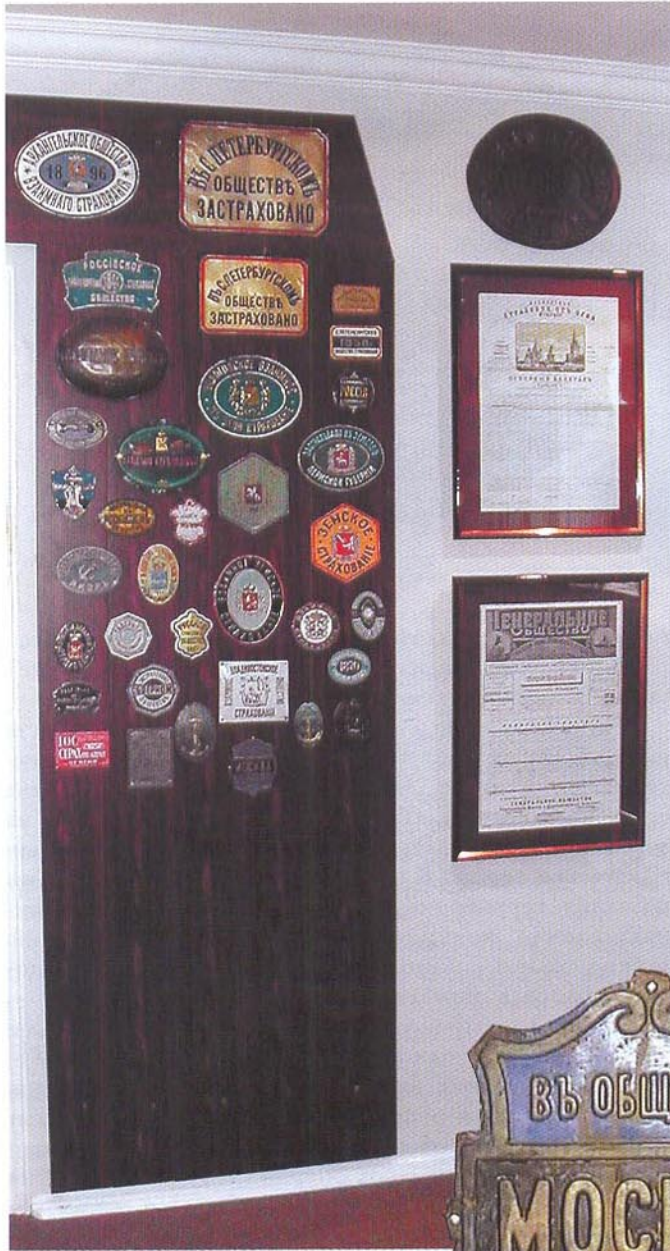
Типовая доска Российского союза обществ взаимного от огня страхования.

гают установить состав металла, из которого они изготовлены, и анализ стилистических особенностей шрифта и изображений на них.

На досках городских взаимных обществ и земств нередко отсутствует текстовое указание на их территориальную принадлежность (например, на доске есть только слова «Взаимное страхование»), но их легко атрибутировать, если имеются городские или губернские гербы. В случаях, когда на досках нет ни названия территории, ни герба, установить их принадлежность конкретному страховому учреждению можно только с помощью людей, снимавших эти доски с домов в определенной местности.

Автор достаточно долго искал ответ на вопрос о принадлежности одной такой доски с надписью «Городское общество взаимного от огня страхования. Российский союз обществ». Было очевидно, что речь идет о городском обществе, входившем в перестраховочный Российский союз обществ взаимного от огня страхования, созданном в 1909 году. Но таких обществ в 1917 году в союзе насчитывалось 174. В каком же городе работало то, что использовало эту доску? Михаил С., художник из Краснодара (до революции — Екатеринодар), страстный собиратель досок, уверял меня, что когда-то десятками снимал такие доски со старых домов своего города. На некоторое время я уверился, что это доска Екатеринодарского городского страхового общества, учрежденного в 1913 году. Оказалось — не совсем так. Предприниматель Дмитрий Н. показал мне точно такую же доску, снятую им со старого дома в Ижевске, где городское общество работало с 1915 года. Позже я узнал, что такую же доску нашли в Хабаровске, где городское общество возникло в 1912 году.

Страховые общества этих трех городов объединяет то, что они появились только в 1910-е годы и состояли членами перестраховочного Российского союза, а также и то, что оригинальные доски этих обществ неизвестны. Напрашивается вывод — эти мо-



Страховые доски в Национальном музее российского страхования.

Редчайшая квартирная страховая доска с «родными» красками акционерного страхового общества «Москва», просуществовавшего менее четырех лет и ликвидированного в 1893 г.



лодые общества в работе использовали однотипные страховые доски, принадлежавшие Российскому союзу обществ взаимного от огня страхования.

Кто сейчас собирает российские страховые доски? Есть несколько десятков относительно крупных частных коллекций, но число их постоянно уменьшается. Этому есть объяснение — много досок в квартире не повесишь, а хранить их в чемоданах под диваном не очень интересно. Более перспективным представляется формирование корпоративных коллекций. В Моск-

ве собрания страховых досок уже украшают офисы ряда страховых компаний.

Наиболее полная коллекция отечественных страховых досок в настоящее время находится в собрании Национального музея российского страхования, организованного более шести лет назад страховой компанией «Россия». Она насчитывает сотни раритетов и постоянно пополняется.

Ценность страховой доски, поступившей в Музей страхования, определяется в первую очередь ее редкостью и степенью сохранности. К особо редким относятся доски, которые полностью или частично сохранили полихромную декорировку, то есть «родные» краски.

Страховые доски, попавшие в основную коллекцию Музея, проходят всестороннюю профессиональную реставрацию. После этого восстанавливается колер доски, если он известен или установлен по остаткам оригинальных красок на самом предмете. В случаях, когда цветовая гамма неизвестна, то до момента установления подлинных красок в ряде случаев осуществляется художественная реконструкция доски. О том, допустимо ли это, можно, конечно, спорить, но неоспоримым остается факт, что доски в цвете привлекают большее внимание посетителей музея. Таким образом, цветовая реконструкция досок способствует популяризации этих малоизвестных предметов.

В начале 1920-х годов, после создания системы Госстраха, в практике отечественного огневого страхования, которое реанимировали старые специалисты, вновь стали использоваться страховые доски. Они несли на себе новую государственную символику — гербы СССР, РСФСР, других союзных республик, фирменный знак и название (логотип) Госстраха. Страховые доски советского периода тоже встречаются на фасадах частных домов, но особого интереса пока не вызывают. Исключение — доски 1920—1930-х и редкие доски 1950-х годов с двуязычными текстами (на русском и на одном из языков народов СССР).

Примерно с 1920-х годов fire marks стали объектом изучения, а также частного и корпоративного коллекционирования в США, Канаде, Великобритании, Германии, Франции, Италии — странах, имеющих вековые традиции «огневого» страхования. Существует ряд национальных ассоциаций собирателей страховых досок, есть и литература на эту тему. Fire marks, в основном английские и американские, ежедневно присутствуют на сайте международного Интернет-аукциона eBay. Старинные российские страховые доски там не встречаются. В последнее время за рубежом развивается коммерческое производство копий (репликаргов) fire marks, которые можно заказать через Интернет.

Владимир БОРЗЫХ

Иллюстрации предоставлены автором.

Монеты России 1700—1917

В.В.Уздеников

Издание третье, переработанное и дополненное

IP Media Inc. 2004 г.

500 руб.

В третьем издании книги «Монеты России» учтены результаты практически всех исследований в области российской нумизматики императорского периода, которые были проведены за последние 10 лет, прошедшие после выхода второго издания. На базе этих исследований были откорректированы и дополнены сведения, содержащиеся в справочных материалах книги, такие, как перечень временных монетных дворов России, статьи о гербах на монетах, о взаимном расположении лицевой и оборотной сторон монет, о перечеканке монет, сведения о пробе сплава серебряных монет 1701—1714 годов и многие другие. Также было уточнено содержание подавляющего большинства примечаний, относящихся к конкретным монетам, описанным в каталожном разделе.

Этот раздел, составляющий основу книги, пополнен рядом вновь обнаруженных монет, и в то же время из него исключены монеты, существование которых до настоящего времени не получило окончательного подтверждения. Были исключены еще оставшиеся в прежних изданиях монеты, специфические особенности которых обусловлены лишь производственным браком. В отношении ряда монет, ранее ошибочно считавшихся подлинными, установлено, что они являются новоделами.

Призовые часы в Российской Императорской армии

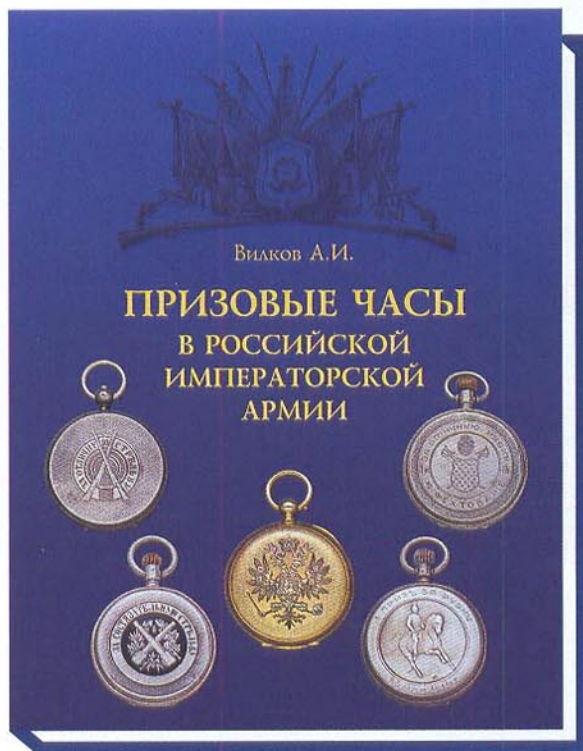
А.И.Вилков

112 с. 81 цв. и 51 ч.б. илл.

Формат 215х280

700 руб.

В книге рассказывается о широко известной, но малоизученной традиции награждения солдат Российской Императорской армии призовыми часами за успехи в состязательной стрельбе, выезде, рубке и фехтовании, а также в разведке, спорте и отличном овладении воинскими дисциплинами. На основе приказов и архивных документов в книге прослеживается, как серебряные часы, которые в первой половине XIX в. преподносились в качестве императорского подарка, к началу XX в. стали самостоятельной, относительно массовой и доступной наградой в общей системе поощрения нижних чинов



зомера, словом, всех тех навыков, которые дают право называться отличным солдатом. Книга, представляющая сегодня наиболее полный свод информации по данной теме, будет полезна для антикваров, коллекционеров, музейных работников, а также тех, кто интересуется историей Российской армии.



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

русской армии, стимулировавшей развитие военного искусства и спорта. Книга снабжена многочисленными иллюстрациями, наглядно раскрывающими многообразный мир серебряных часов как зримого свидетельства выдающихся качеств их владельцев — быстроты, силы, меткости, спортивности, выносливости, отменного гла-

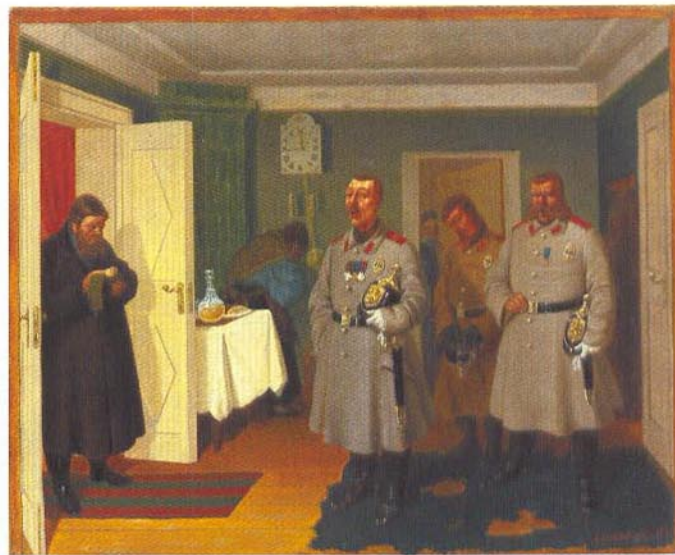
Веселый пессимист



«Легендарный босяк», «живописец четвертого сословия», как его называли современники, «певец городских низов», «веселый пессимист», по образному выражению исследователей, он хорошо знал жизнь тех, кому посвящал свои произведения. Он был не столько обличителем, сколько лириком там, где многие другие видели лишь изъяны и несовершенства.

Леонид Иванович Соломаткин — один из самых интересных и оригинальных русских жанристов второй половины XIX века. Художник сформировался в 1860-е годы, когда отечественное искусство взяло на себя обязательство «судить действительность», а ориентиром для многих стали пронзительные в своей социальной остроте и сочувствии к человеку картины В.Г.Перова. Талант Соломаткина — более камерный, но не менее искренний. В подкупающей безыскусности его повествований, в их подчас гротескной выразительности слышатся озорные напевы частушки и надрывные звуки шарманки. Звучат в его полотнах и лирические интонации, сближающие их с бытовым (городским) романсом. Происходил Соломаткин из мещанского сословия, родителей потерял в раннем детстве, а в 1855 году, в возрасте 18 лет, поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Зарекомендовав себя способным, талантливым учеником, в 1861 году он переезжает в Петербург и продолжает обучение в Академии художеств. Серебряную медаль Академии, успех и популярность художнику принесла картина «Славильщики-городовые» (1864, местонахождение первого варианта неизвестно), в которой Соломаткин достиг такой выразительности благодаря тому, что будучи человеком очень наблюдательным, сумел точно схватить момент, когда у главных действующих лиц яркие запоминающиеся типические черты. Поющие на разные голоса городовые, купец, достающий из бумажника деньги, заткнувшая уши служанка — все эти персонажи представлены с юмором и знанием человеческих характеров. Картину похвалил знаменитый критик В.В.Стасов, а П.М.Третьяков хотел приобрести ее в свою галерею. «Славильщики» пользовались таким успехом, что художник неоднократно на протяжении всей своей жизни повторял этот незатейливый сюжет.

Особенность Соломаткина — человека и художника — умение видеть смешное в привычном и даже вызывающем почтение у многих людей. Беллетрист И.И.Ясинский рассказал историю о том, как петербургский градоначальник Трепов, «любитель всего изящного», купив на выставке картину Соломаткина, потребовал, чтобы художник написал с него портрет: «А был Трепов во всех регалиях, собираясь к царю с рапортом. [...] Трепов сел, а Соломаткин стал оглядывать его, склоняя голову направо и налево, по обычаю портретистов. Да как расхохочется! А уж и краски принесли, и кисти, и мольберт, и полотно из магазина Дациаро. «Вы чего же заливаетесь?» — спросил Трепов и рассказывает, что даже ему самому захотелось смеяться, так заразительна была юмористическая рожа Соломаткина. «Помилуйте, — отвечает, — не могу равнодушно видеть генералов. Как наденут эполеты и прищипают к груди все эти финтифлюшки, так под ложеч-

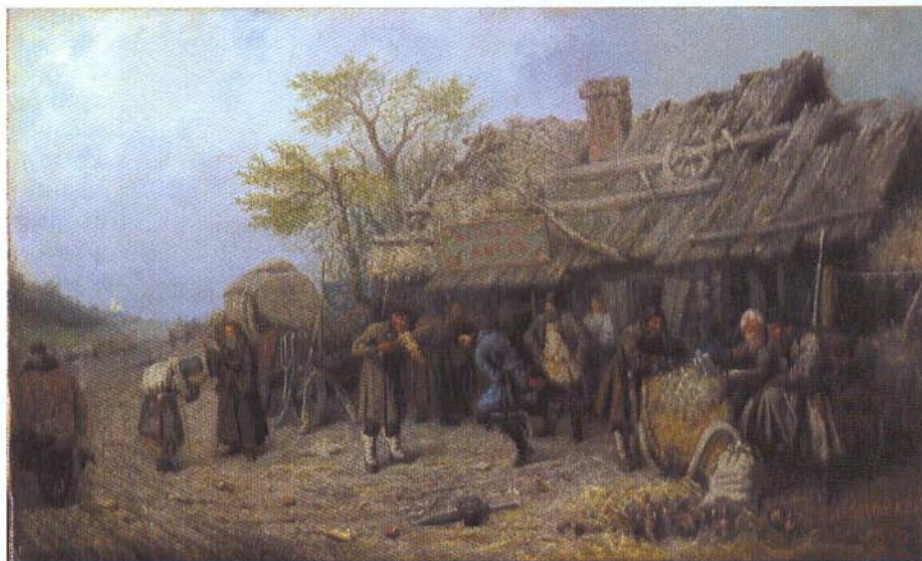


А.И.Соломаткин. «Славильщики-городовые». 1867 г. Х., м. 45х53,5. ГРМ.

кой и начинается... Щекотит до истомы! Вот и ваше превосходительство мне индейским петухом представились».

Ироничная усмешка сопровождала многие произведения художника, однако главным в отношении Соломаткина к людям было убеждение, что любой может оказаться в смешном положении и в то же время каждый достоин жалости. Многие работы живописца сюжетно и образно перекликаются с произведениями журнальной сатирической графики того времени. Соломаткин тоже предпочитал выражать свое отношение к действительности через «превышение» чувства меры, через гротеск.

Среди его героев — жители города и деревни, взрослые и дети, представители разных сословий и профессий: мещане и крестьяне, духовенство и чиновники, охотники и рыболовы, шарманщики и петрушечники, артисты народного балагана. Многие персонажи Соломаткина переходят из картины в картину, одна и та же деревня



А.И.Соломаткин. «Постоялый двор». 1870 г. Х., м. 40х65. Справа внизу: «А.Соломаткинъ 1870». Частное собрание.



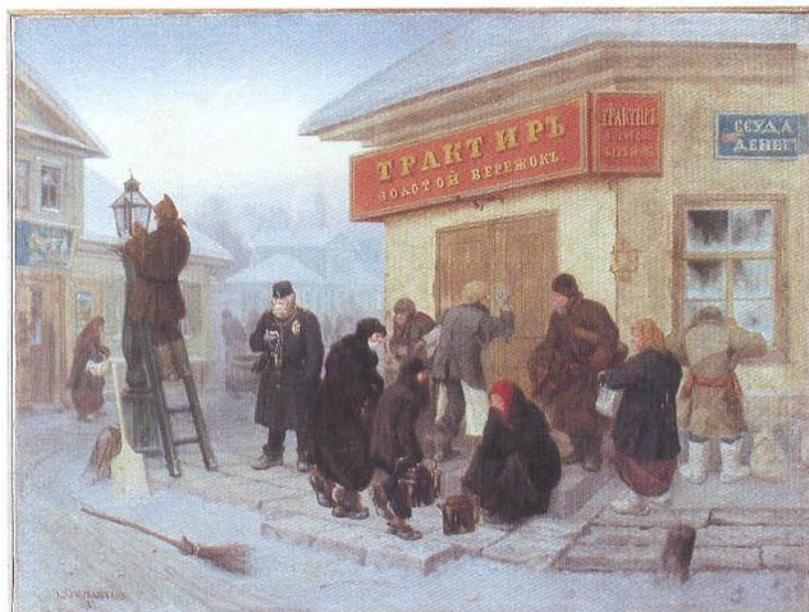
А.И.Соломаткин. «Веселая жизнь у кабака. Деревня стареет, кабак новеет». 1865 г. Х., м. 58х84,5. Частное собрание.

становится ареной разнообразных событий: то огонь пожирает ее дома, оставляя без крова ее жителей, то за околицу выходит и возвращается крестный ход. И среди участников этого хода те же мужики и бабы, которые недавно спасались от пожара; они же собираются у деревенского кабака, чтобы повеселиться или поглазеть на убитого медведя. В мостках через речку, опоясывающую деревню, по-прежнему не хватает сгнившей доски. Такое постоянство — особенная черта Соломаткина. Ему нравится жить в кругу своих образов, он не желает расставаться с подлюбившимися героями.

Одна из центральных тем в творчестве художника — кабацкая. «Веселая жизнь у кабака» — название, кото-



А.И.Соломаткин. «После охоты». 1876 г. Х., м. 37,8х54,5. Частное собрание.



А.И.Соломаткин. «У трактира «Золотой бережок». 1882 г. Х., м. 53х70. Частное собрание.

то, как дворец, высятся в начале улицы свежесрубленный сельский кабак. На крыльце, украшенном деревянными колонками, стоит породный кабатчик, будто капитан корабля на капитанском мостике. Сопоставление крепкого здания кабака и крестьянских домишек-развалюх, полного благообразного кабатчика и убогих жителей деревни говорит само за себя. Впрямую художник не осуждает, не обличает. Его герои по-своему счастливы, но беспристрастный рассказ о жизни, где самым веселым местом оказывается кабак, а самыми счастливыми — его посетители, достаточно красноречив.

Не раз художник повторял и другой сюжет — «У трактира «Золотой бережок», варианты которого есть и в художественных музеях, и в частном собрании. Морозным утром у трактира «Золотой бережок» собрались «страждущие». Медленно разгорается петербургская

заря, а у заведения снова припаясьвают, но уже от холода, мужчины и женщины, старики и дети. Городовой смотрит на часы, кто-то пытается заглянуть в заиндевевшее окно, а еще один персонаж, совсем замерзший, не по сезону одетый в легкий пиджачишко и летнюю шляпу, нетерпеливо колотит в двери. Город просыпается. Забравшийся на лесенку фонарщик гасит фонарь, на улице появляются первые прохожие, но, кажется, самое оживленное место во всем городе — «трактирная паперть». Настоящим оазисом представляется ее обитателям «Золотой бережок» — убогий трактирный рай, двери в который закрыты.

Картины Соломаткина в известной степени примиряют зрителя с тем «героем», который в трактовке других живописцев мог бы вызвать лишь возмущение. Художник ведет разговор от первого лица, он тенденциозен «наоборот», зачастую оказываясь защитником там, где другие выступают прокурорами. Да и как он мог быть нравоучительным и назидательным, если сам стал жертвой тех пороков, которые присущи персонажам его картин. Мир петербургских трущоб — кабаков, почлежек и полицейских участков — был ему знаком изнутри. Еще в молодые годы Соломаткин крепко пристрастился к вину, и эта пагубная страсть свела его раньше времени в могилу.

Жизнь его была трудна и одинока, а последние месяцы — просто ужасны. Художник почти ослеп, огаох и умирал от чахотки. Жил подаянием, прося у прохожих кусок хлеба. Его похоронили на Смоленском кладбище по подписке, составленной академиком пейзажной живописи П.П.Джогиным, другом Соломаткина еще по Академии художеств. 8 июня 1883 года газета «Санкт-Петербургский листок» писала: «Честный, высокодаровитый, он, к глубокому сожалению, был человеком вполне невоздержанным и, обладая отрицательными качествами русской широкой натуры, прожег свою жизнь и скончался на койке больницы, без гроша в кармане, без утешения людей близких, скончался, едва пережив сорокалетний возраст...»

Не имея ни дома, ни семьи, ведя жизнь бродяги, художник сделал своей еще одну тему — посвященную лицедеям балагана. Она тоже стала постоянной в его творчестве и раскрыла своеобразный лирический талант Соломаткина. «Артисты на привале», «Странствующие музыканты», «Возвращение шарманщика», «Бродячие артисты» — вот устойчивые сюжеты его картин. Одна из самых интересных — «Канатоходка» (1865, Москва. Музей личных коллекций), где стройная девушка с балансиром в руках в буквальном и переносном смысле «парит» над толпой, осторожно скользя по натянутому канату. Сюжет картины, несомненно, навеян конкретными впечатлениями — представления такого рода были нередки во



А.И.Соломаткин. «По канату (Канатоходка)». 1866 г. Х., м. 50х77,5. Музей личных коллекций, Москва.

время народных гуляний. Но в данном случае художник отрывается от конкретности. Светлый силуэт девушки в воздушном платье четко выделяется на фоне темной листвы деревьев. (Какими же громадными должны быть эти деревья, если лица зрителей, смотрящих снизу на канатоходку, кажутся точками размером с булавочную головку!) Сочетание двух ракурсов: в упор на девушку и де-



А.И.Соломаткин. «В кабаке на святочной неделе». 1878 г. Х., м. 26,7х21,5. Художественное собрание Фонда поколений Ханты-Мансийского автономного округа.



А.И.Соломаткин. «Ряженые». 1873 г. Х., м. 42,5х59. ГРМ.

ревья позади нее и сверху вниз на растягивающуюся поляну — вызывает неожиданные смещения композиции, побуждающие воспринимать центральный образ в надбытовом плане. Так, канат, пересекающий громадную, вмещающую значительное количество народа поляну, при ближайшем рассмотрении оказывается нереально длинным. Натянут же он на высоте, на какой вряд ли решились бы выступить уличные актеры. Образ канатоходки для Соломаткина — не что иное, как поэтическая метафора, возникшая в точке пересечения действительности и мечты, жизненной прозы и идеала.

Соломаткин, пожалуй, больше чем кто-либо другой из художников-шестидесятников претендует на внутреннее родство с Федотовым. Его связь с этим мастером прослеживается не столько по линии развития федотовских сюжетов (что, кстати, делали многие, варьируя тему «вдовушки», «мышцеловки», «свежего кавалера»), сколько по линии образно-метафорического осмысления мира. Ирония и трагизм, свойственные Федотову, нашли отражение и в творчестве Соломаткина конца 1860-х — начала 1870-х годов. В картинах «Невеста» (1867, ГТГ), «Свадьба» (1872, ГТГ), «Ряженые» (1873, ГРМ) экспрессия цвета достигает такой силы и выразительности, что создает особый эмоциональный настрой в произведениях, заставляя ощутить мирную жизнь обывателей как полную диссонансов и несущую в себе угрозу. В картине «Ряженые» (1873) свет и цвет настраивают на тревожный лад. Мирная сцена святочного веселья благодаря им приобретает чуть ли не драматическое содержание. В углу комнаты стоит украшенная елка. К окну отодвинут стол. За ним сидят хозяева и гости, наблюдая за танцующими масками. Лихо отплясывают ряженые, отбрасывая на пол длинные причудливые тени. Маски на них — не из сказочного или животного мира, это своеобразные «портреты» — мужчины в треуголке, моряка в матросской ша-

почке, дамы в капоре, вояки в кивере. Черты лиц по-маскарадному огрублены, бросаются в глаза яркие алые губы, неестественно большие носы, маленькие глазки. Среди этих персонажей таким же «портретом» смотрится хищный птичий клюв и остро глядящий на зрителя глаз центральной маски. Под ней скрывается лихо отплясывающий мужчина, одетый в сюртук со свисающими пустыми рукавами, дамский чепец и лапти. Нелепые сочетания в одежде, судорожные движения танцующих усиливают гротескный характер сцены. Все реально, взято из жизни и вместе с тем напоминает кошмарный сон, особенно страшный из-за абсолютно реалистических форм и правдивых подробностей. Лики ряженых и лица хозяев в картине не противопоставлены, а, наоборот, сопоставлены. Grimасы людей с растянувшими

рот улыбками не менее уродливы, чем вызвавшие их смех маски. Яркий свет стоящей на столе лампы — в одном углу комнаты и пламя свечи на столике — в противоположном разгоняют полумрак, освещая лица и маски, заставляя на контрасте активно работать свет и тень, тающую скрытую опасность. Все это наполняет комнату какими-то фантастическими монстрами.

Художник, посвятивший себя этому жанру, выражает неприятие быта, скепсис, иронию по отношению к размеренной жизни с ее запланированными праздниками и привычными развлечениями. В век позитивизма, в «эпоху базаровых» Соломаткин — один из немногих, кто смог почувствовать и передать в лучших своих произведениях ощущение поразившего мир разлада. В значительной мере он также оказался предшественником тех мастеров конца XIX — начала XX века, которые все более отчетливо станут выражать эмоциональное восприятие действительности как прозаической и даже враждебной человеку.

Соломаткин всегда находил своего зрителя. Интерес к художнику не ослабевал, несмотря на то, что его работы не занимали центральных мест в музейных экспозициях. Зато его творчеством очень интересовались частные коллекционеры. Об этом еще в самом начале XX столетия писал Н.Н.Брепко-Брепковский: «Теперь за Соломаткина платят сравнительно большие деньги, и иметь его картину считается шиком среди любителей». «У каждого серьезного любителя вы найдете одного, а то и нескольких Соломаткиных, которыми он особенно гордится и на которых указывает с большой любовью». И сегодня работы Соломаткина высоко ценятся на антикварном рынке. Появляются его произведения и на зарубежных аукционах Кристи's и Сотби's, где русские поклонники приобретают его работы, способствуя их перемещению на родину.

Уникальность Соломаткина, его популярность у коллекционеров сыграли с творчеством художника злую шутку. Спрос всегда рождал предложение. Еще в начале 1900-х годов Н.Н.Брешко-Брешковский упоминал о существовании одного бывшего приятеля Соломаткина, дружеские чувства которого не мешали ему и «по сей день подделывать подпись своего угасшего друга». Признанный «авторитет» художника в области кабацкой темы способствовал тому, что его кисти охотно приписывали картины на подобные сюжеты, на самом деле ему не принадлежавшие. За произведения Соломаткина выдавались полотна и тех живописцев, которые при жизни тоже пользовались известностью, но впоследствии, по разным причинам, стали менее популярными у широкой публики.

Так, на экспертизу в ГРМ поступила картина «У трактора», имеющая подпись «Соломаткинъ». При исследовании под микроскопом было установлено, что подпись фальшивая, под ней виднелись остатки другой, более короткой, соскобленной и затем скрытой записью. Ее фрагменты, нанесенные оранжево-коричневой краской, сохранились. Очевидно работа была подписана фамилией «некоммерческого» художника. Вместе с тем художественный уровень полотна «У трактора» весьма высок. Прекрасно переданы типы двух бродяг, интересно решено освещение: в призрачном свете раскачивающегося на ветру фонаря вихри снежной пурги, кажется, отплясывают какой-то бешеный танец. Правда, материалы, использованные в картине, относились к более позднему времени, чем то, когда жил и работал Соломаткин. Возможно, имя автора этой картины так и осталось бы неизвестным, если бы в Русский музей не поступила на экспертизу другая работа — «Бродячие музыканты», имевшая несомненное сходство с предыдущей. На ней тоже были изображены городской пейзаж, та же булыжная мостовая, только время года — не зима, а осень. Фигуры музыкантов, выразительность их поз, постановка ног, жесты рук поразительно напоминали героев зимнего пейзажа. На сей раз на картине



П.Е.Пылаев. «У трактора». Х., м. 39х49.
Справа внизу фальшивая подпись.

стояли подлинная авторская подпись: «П.Пылаевъ» и дата — «1911».

О Порфирии Егоровиче Пылаеве сведений практически не сохранилось. В известном справочнике, составленном С.Н.Кондаковым, приводятся даты жизни Пылаева 1873—1911, а также скудная информация о том, что живописец учился в Академии художеств с 1893 по 1901 год и получил звание художника за картину «На вокзале». Поэтому неудивительно, что его работу пытались приписать Соломаткину, чьи произведения пользуются устойчивым спросом на антикварном рынке. Интересно, что обе известные нам картины Пылаева действительно напоминают работы А.И.Соломаткина, и не только сюжетами. В них есть та же заостренность образов, но достигается она иными средствами. Там, где у Соломаткина гротеск, у Пылаева — шарж. Последний остается сторонним снисходительным наблюдателем, сочинителем сцен и сюжетов, Соломаткин же все «примеряет на себя» — отсюда такая пронзительность и трогательность его незатейливых сюжетов.

Язык Соломаткина богаче и выразительнее, чем у многих современных ему жанристов. Передавая печали и радости, отмечая слабости и подчеркивая своеобразное достоинство обитателей «городского дна», людей отверженных обществом, не связанных нормами общепринятой морали, он ведет разговор от первого лица. Его сбивчивая речь искренна, а сердце чутко. Художник рассказывает не о чужой, а о своей собственной жизни, она и подсказывает ему нужные интонации.

Соломаткин типичен и в то же время исключителен. В русском искусстве второй половины XIX века — фигура уникальная. И если он не стал лидером в искусстве, то все же занял свое оригинальное место в ряду жанристов-шестидесятников. Те, кто однажды открыл для себя его творчество, не смогли остаться равнодушными к этому искреннему, страстному, задушевному и трагическому таланту.

Елена НЕСТЕРОВА

Иллюстрации предоставлены автором.



П.Е.Пылаев. «Бродячие музыканты». 1911 г.
Х., м. 43х60,7. Справа внизу: «П.Пылаевъ», «1911».

Жемчужные наряды русских икон



В России со времён принятия христианства самым распространённым видом иконопочитания было украшение икон. С особенной любовью наряжали богородичные иконы, привешивая к ним все виды мелкой женской ювелирки: серьги, ряссы, бусы, кресты, монисты. Существовали и другие, специфические иконные украшения, такие, как убрусы, отсерелья, зарукавья, или тировавшие женский наряд. Основными материалами, из которых их делали, был жемчуг.

Очень много икон с драгоценными жемчужными прикладами и привесами скапливалось в крупных монастырях, куда они поступали при захоронениях российской знати или по случаю знаменательных семейных событий. Богатые ризничные собрания, например, Троице-Сергиевой лавры (ныне — Сергиево-Посадский Государственный историко-художественный музей), сохранившие значительное число домашних моленных икон в жемчужных уборах, позволяют рассмотреть этот оригинальный вид художественного творчества.

С древних времён жемчужные иконные украшения — женское рукоделие. Их качество тождественно достатку и уровню вкуса владельцев, а также осознанию

1. Богоматерь Страстная. 1685—1696 г. Москва.

ими художественной ситуации времени. Жемчужные ризы и убрусы вышивались и в девичьих обителях. Но поскольку вопросы церковной культуры в целом ещё слабо разработаны, то крайне редко удастся расставить точные акценты в таком «малом» виде искусства.

И наконец, к ценнейшим образцам этого вида творчества относятся жемчужные ризы икон, созданные в комплексе с драгоценными окладами в ювелирных мастерских. В XIX веке крупные предприятия и фирмы к разработкам образцов привлекали профессиональных художников. Поэтому жемчужные изделия позднего периода отражают наивысшие достижения в художественном и технологическом плане.

Большой урон жемчужным прикладам был нанесён при первых реставрациях и экспонировании икон в XX столетии. Исследователи русской иконописи часто смо-

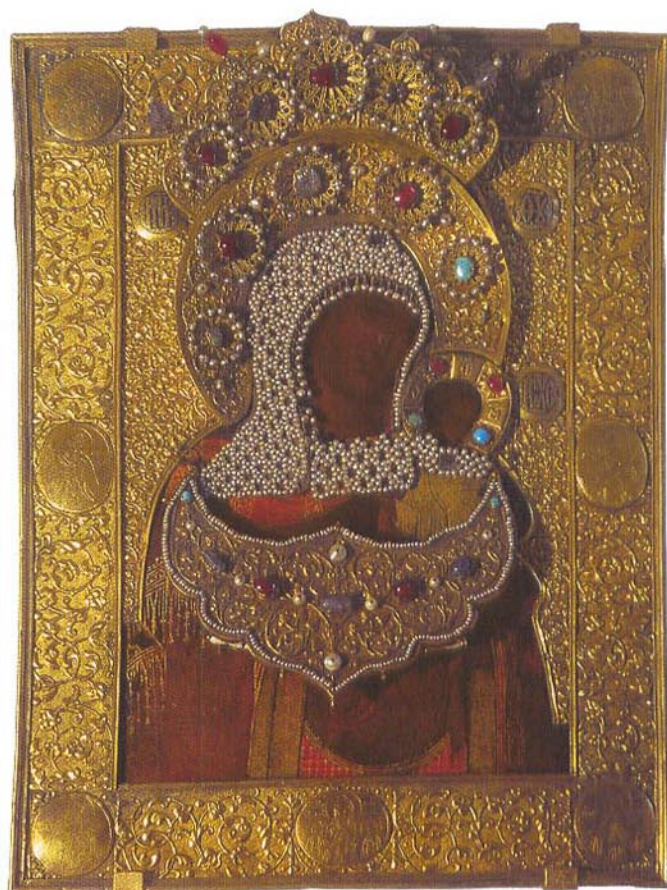
трели на оклады как на досадную помеху. От жемчужных дополнений, случалось, вовсе освобождались, отделяя их от икон и даже не всегда сохраняя.

Этих украшений на произведениях средневекового периода сохранилось совсем немного. И надо отметить, что в их исполнении наблюдается достаточное единообразие. В основном варьировались сплетения в виде свободно провисающих «рефидных» ромбовидных сеток (в древнерусском языке слова «рефеть», «рефедка», «рефид», «рефиль» обозначали женскую жемчужную головную сетку, поднизь головных уборов) или клетчатых узоров, нашитых на тканые основы, в которые добавляли драгоценные камни, золотые и серебряные запы (броши).

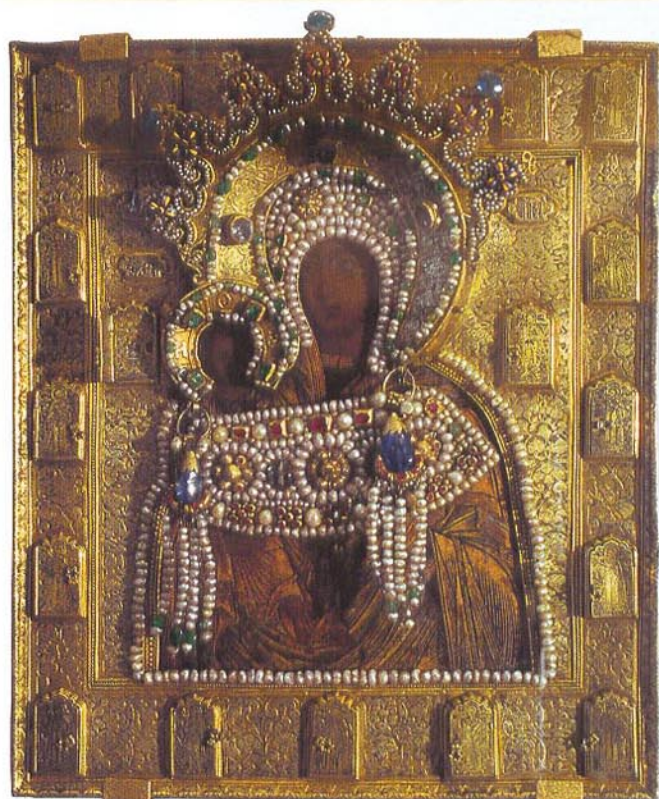
Рассматривая жемчужные изделия этого периода, нельзя говорить о регламентированных подходах к убранству чтимых домашних икон. Как правило, красивый — означало самый богатый их наряд. И лишь немногие иконные уборы (происходившие из элитарной среды и созданные по индивидуальным заказам профессиональными художниками) были действительно высококлассными произведениями русского прикладного искусства, как, например, оклады икон «Богоматерь Коневская» второй половины XVI века или «Богоматерь Смоленская» второй половины XVII века (илл. 2, 3). Окладных икон с жемчужными дополнениями Нового времени (последней трети XVII века — начала XX века), созданных в определенной стилевой системе, сохранилось довольно много, что позволяет всесторонне оценить характер и особенности драгоценного пизания.

Документы XVIII—XIX веков упоминали привозной жемчуг восточного происхождения, часто называя его «кафимским» (Кафа — старое название Феодосии) и оценивая по весу. Китайский жемчуг, изредка встречающийся в письменных источниках, оценке не подвергался, видимо, как менее качественный. О речном жемчуге отечественного происхождения в документах практически не упоминалось. Было в ходу и наименование «половинчатое зерно», под которым подразумевалось жемчужное зерно, сросшееся с раковиной, при изъятии которого форма оказывалась как бы разрезанной пополам. Такие перлы ценили по размерам и окраске порой дороже, чем мелкие круглые зерна. Разбирали жемчуг и по цвету (водам): белый, желтоватый, голубоватый, розовый. Самые красивые зерна имели сияющие переливчатые тона с многоцветным отливом. Наибольшее предпочтение отдавалось горошинам правильной круглой (скатной, окатной) формы.

По документам уточняется терминология драгоценного вида вышивки. Наиболее распространенное ее название — «низание», то есть нанизывание зерен на нить. Затем жемчужную нить укладывали на специальный подстил, прикрепляя с двух сторон каждое зерно. Такой способ напоминал работу пряденым золотом и серебром «вприкреп», без прокалывания насквозь тканой основы. Поэтому для жемчужного рукоделия отчасти равноценны термины «шитье» и «вышивка». Существует еще одно название способа жемчужной работы — «сажение». Оно обозначает укрепление зерен на стерженьки (спеньки, спни) и больше относится к ювелирному ремеслу.



2. Богоматерь Коневская. Вторая половина XVI в.



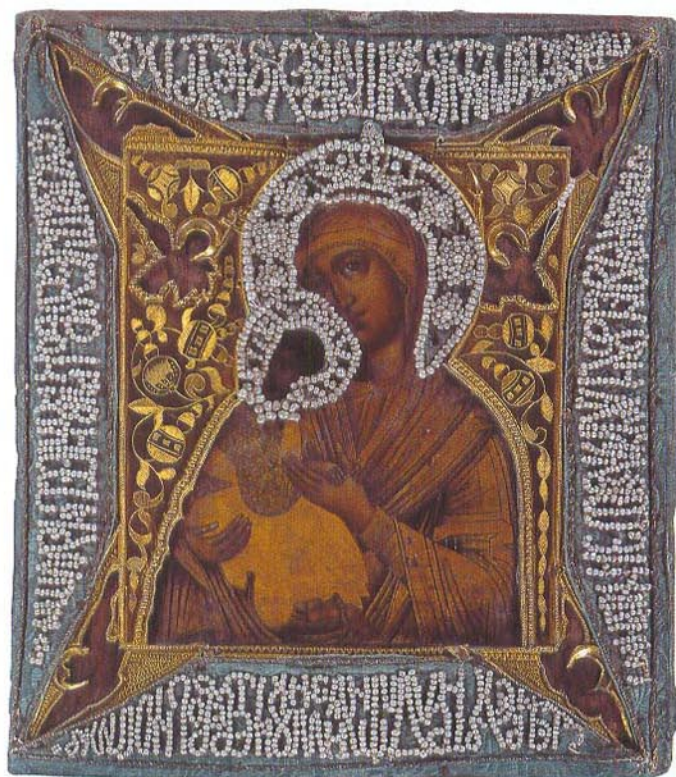
3. Богоматерь Смоленская. Вторая половина XVII в.



4. Богоматерь Казанская. Последняя треть XVII в. Москва.



5. Богоматерь Казанская. 1685—1696 гг. Москва.

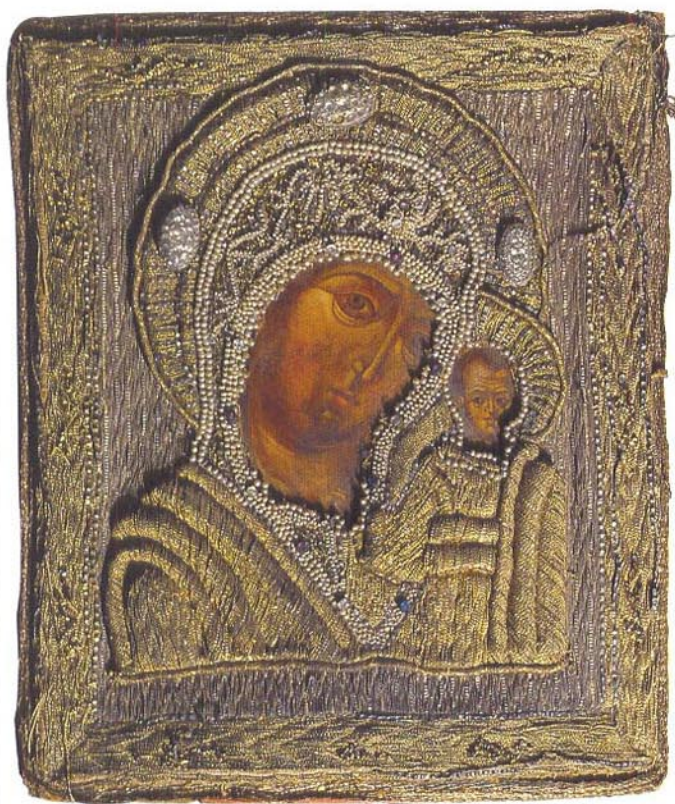


6. Богоматерь Стрaстная. Конец XVII — начало XVIII в. Москва.

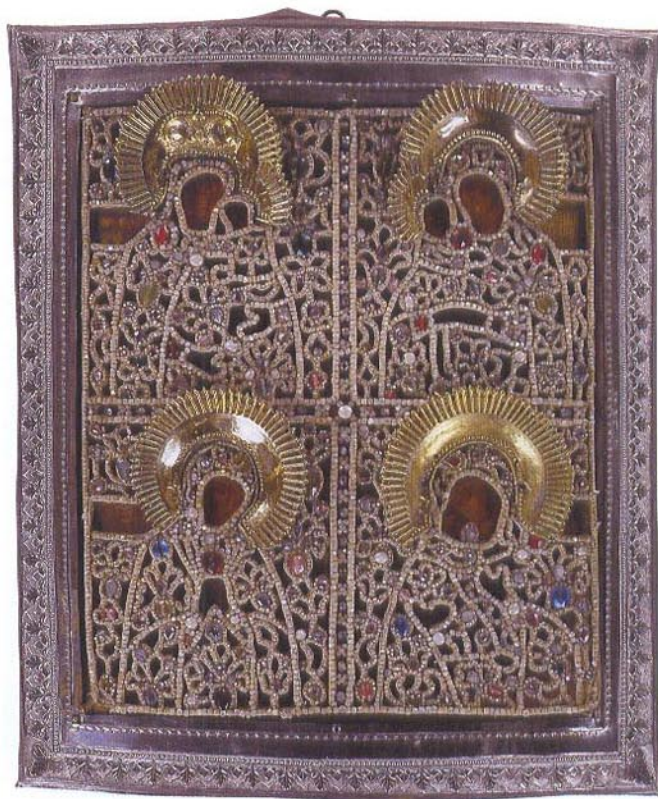
Но с долей условности термин «сажено» применим и к единично укрепленным зернам вне нити.

Хронологические изменения и особенности низания жемчужных уборов уточняет то обстоятельство, что в большинстве случаев они входили в единовременный комплекс с драгоценными металлическими окладами икон. Так, например, наглядно определяется золото-жемчужное шитье конца XVII века. Основу его составляла рельефная вышивка драгоценными нитями, в которую жемчуг вкрапывался в виде отдельных зерен и оконтуривавших нитей вместе с блестящими драгоценными камнями.

На рубеже XVII—XVIII веков на иконах стали появляться убрусы (головные платки) и ожерелья (шейные украшения), реже — полные ризы со сплошным застилом основы жемчужными нитями (илл. 1, 4—6). Они заполняли поверхность кругообразно или по форме детали. Ряды жемчужин повторялись или несколько сдвигались относительно друг друга, образуя дополнительный диагональный строй. В их расположении усматривается образная строгость, величавость, согласованность нередко с гладкими окладами петровского времени. Подчеркнутая простота обусловлена влиянием протестантской культуры, поддерживавшейся Петром I и его ближайшим окружением. Узоры в таком низании весьма скромны: «городки» (зубчатые полоски) и мелкие петельчатые фестоны по краю. Иногда в оконтуривавших нитях жемчужные зерна перемежались с мелкими камешками (чаще всего — «изумрудцами»). Запоны с драгоценными камнями не только включались в



9. Богоматерь Казанская. Конец XVIII в.

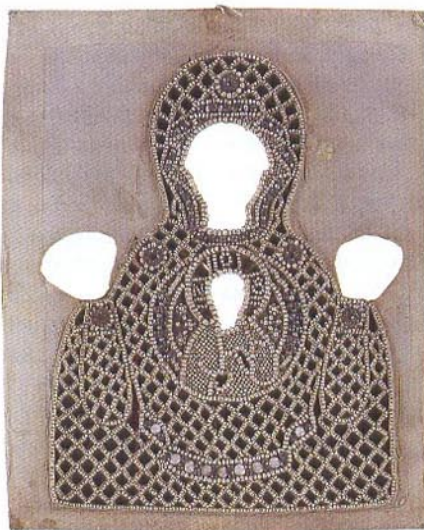


8. Богоматерь от бед страждущих, Богоматерь взыскание погибших, Богоматерь умягчение злых сердец, Богоматерь Владимирская. 1814 г. Россия.

основу узора, но и нашивались дополнительно поверх жемчужного застила.

Во второй половине XVIII века были распространены иконные оклады, полностью вышитые золотными нитями и жемчугом («Богоматерь Казанская») (илл. 9). Вырезы для ликов и рук святых усиливали их схожесть с золочеными серебряными образцами. Рисунки и способы шитья имитировали способы обработки металла: гравировку косыми клетками «в шахмат», зигзагообразными линиями. Известно, что приемы золотного шитья назывались: «на золотное дело», «на чеканное дело», что явно свидетельствовало о заимствовании орнаментальных мотивов у золотокузнецов. Рельеф создавался как приемами шитья, так и подкладом шнура под отдельные части шитья.

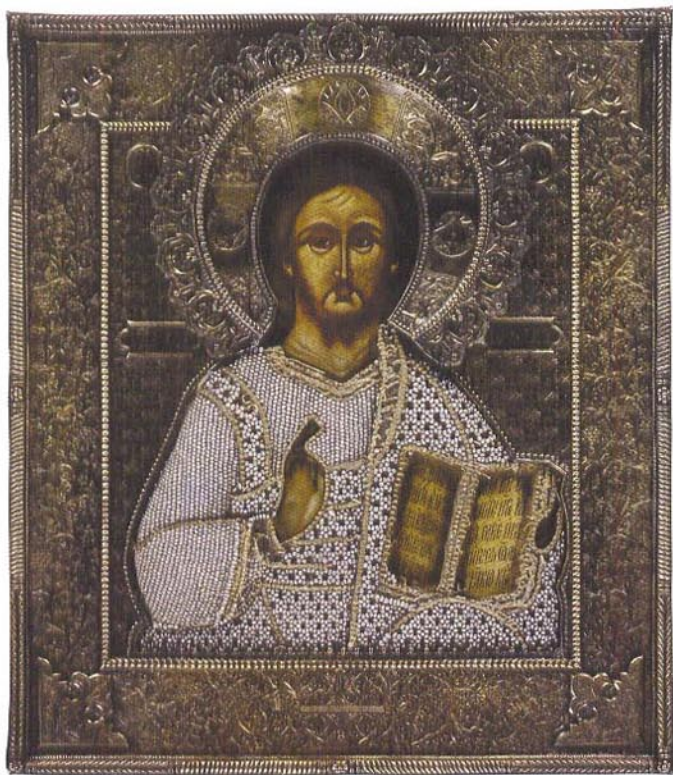
В шитых окладах разнообразные драгоценные нити (скрученные, из плющеной проволоочки) органично сочетались с жемчужным низанием. Как правило, жемчужный узор приподнимался над золотным застилом поверхности. В отличие от образцов петровского времени жемчужная нить не пассивно обводила элементы декора, а сама создавала его. В тот период в шитье иконных риз активно вводили большое количество страз (граненных под бриллиант стекла).



7. Риза иконы «Богоматерь Знамение». Первая половина XIX в. Россия.

В иконных окладах во второй половине XVIII века среди мелких прикладов стали преобладать целиковые жемчужные ризы, на которых вместо тканой основы начали использовать необычайно модную цветную фольгу (риза иконы «Богоматерь Знамение». Первая половина XIX века) (илл. 7). Слово «шитье» как бы сделалось смысловым анахронизмом, а термин «низание» стал обозначать размещение жемчужных зерен и нитей в конструктивной системе из фольги, металлических сеток, ткани, бумаги. Сначала вырезали и склеивали (из слоев ткани, бумаги, картона) плоскую ризу на фигуру святого. Затем на эту плотную основу накладывали цветную фольгу, а поверх нее — жесткий ажурный кожух, на который нашивали жемчуг. Вся конструкция была плоскостной. Жемчужная риза в подобном исполнении (особенно популярном в искусстве позднего классицизма) визуально соотносилась с серебряными сканными иконными ризами, узоры которых густо насыщались париками зерни.

Новые приемы низания стали применять все сословия. Ажурные узоры на подложке из фольги выполняли не только жемчугом, но и стеклярусом, бисером и перламутром (илл. 8). Замена тканой основы другими



10. Господь Вседержитель. 1844 г. Москва.

материалами стала этапным поворотом в технологии изготовления жемчужных иконных риз.

Серьезные изменения внесло в стилистику и технологическую завершенность нового направления так называемое «второе барокко» (его еще именуют «вторым рококо») середины XIX века. На новом художественном этапе контрастность приемов узорного низания и плотного жемчужного застила достигла вершины своей выразительности. Впервые на иконных жемчужных ризах наряду с рельефностью всей поверхности начали выделять ее отдельные части. Однако такой рельеф создавался уже не самим шитьем, а мягким подкладом из ваты между первой основой (например, фольгой) и второй (плотной склейкой ткани, бумаги, картона). Эту конструкцию в свою очередь пришивали к такой же склеенной, но более широкой подкладке, крепившейся непосредственно на икону под края серебряной рамки.

В XIX веке сборку в единую систему такой жемчужной ризы выполняли из мелких самостоятельных частей. И хотя главным материалом оставался жемчуг, в качестве крепежа, дополнений, контраста обильно использовали сопутствующие ювелирные материалы: дорогие самоцветы, броши, а также драгоценную проволоку в различных вариантах (крученую, плющеную, в виде спирали, обвитую вокруг нити или толстого шнура). Все эти нововведения: автономное изготовление составных частей, их сборка, наложение на основу из металла или иных материалов, дополнительное расцветивание — укладывались в систему работы всех художников-прикладников XIX века («Господь Вседержитель». 1844 г., илл. 10).



11. Риза иконы «Богоматерь Владимирская». Середина XIX в. Россия.

Выдающимися произведениями жемчужного шитья второй половины XIX века предстают две ризы (сохранившиеся без металлических окладов) к иконам «Богоматерь Владимирская» и «Богоматерь Казанская» (илл. 11, 12). Судя по приемам работы, по единообразию использованных материалов, даже таких второстепенных, как бумага и проклеенная ткань, они созданы в одной мастерской, специализировавшейся на данном виде церковной продукции. Подкладкой, эффектно просвечивавшей из-под жемчуга, служила довольно толстая фольга, так что цветовое решение памятников было построено на сочетании теплого золотистого и жемчужно-белого. Стразы, введенные в декор, ограненные под бриллианты, добавили колориту холодноватое сияние.

На ризе к иконе «Богоматерь Владимирская» необычайно сложно и тщательно сшиты многочисленные детали, унизанные жемчугом. Плоскостные застилы на хитоне младенца Христа, убрусе Богородицы не представляют собой единого поля. На рельефном хитоне жемчужные линии расположены в разных направлениях и выполняют роль рисунка. Застилы небольшими плоскостями примыкают друг к другу, разделяясь прядями более крупного жемчуга, имитирующими складки одежды. Virtuозно подобранный жемчуг создает впечатление скульптурной лепки с легкой светотеневой игрой. Опушение изящества и силуэтной подвижности возникает от ажурных разработок в виде традиционно сетчатого узора, мелких «ситцевых» цветочков. Художественная выразительность усилена игрой крупных и мелких жемчужных зерен, сконцентрированных в узловых местах рисунка. Талантливому замыслу этой



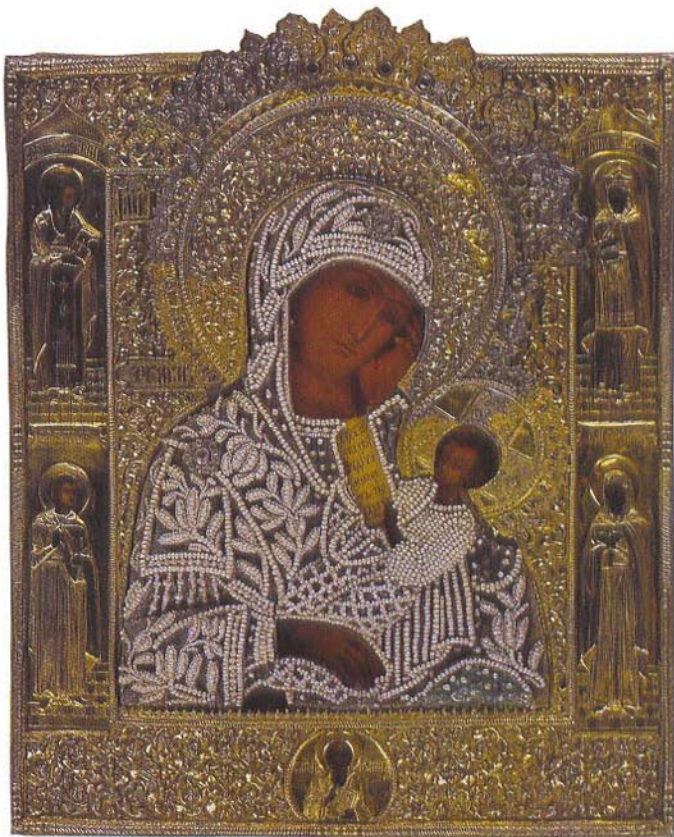
12. Риза иконы «Богоматерь Казанская». Середина XIX в. Россия.

вещи адекватно и безупречное исполнительское мастерство.

Другая жемчужная риза — к иконе «Богоматерь Казанская», — тоже выполненная в стиле «второго барокко», отражает иную художественную задачу. С предыдущим произведением ее объединяет барельефность шитья и его многослойность (сборность). Но более строгий образ Богородицы, где погрудное изображение приближено к молящемуся, а фигура младенца дана во фронтальном положении, побудил обратиться к другим средствам художественной выразительности. Композиционному строю вторят строгое расположение ниспадающих жемчужных складок на одеждах младенца Христа, множественность параллельных жемчужных рядов.

Вся игра полурельефов, полутеней, движений перенесена на мафорий (покрывало) Богородицы, оконтуренный мелкими фигурными «заломами» и стразами. На его поверхности, между фольгой и широкой нижней основой, есть значительный подклад, «вылепливающий» фигуру. От верхних точек плеча и платка во все стороны расходятся пологие скаты. Художник, создавая пышный растительный орнамент, почти не оставил свободного пространства. Однако рисунок, при всей его насыщенности и разветвленности, хорошо «прочитывается» на золотистом фоне фольги.

Весьма оригинально исполнена верхняя часть мафория (покрывала). Она состоит из двух накладных частей, из которых нижняя как бы воспроизводит головной платок-убрус. Платок также зашит жемчугом, но более плоскостно, непосредственно по фольге, и эффектно заглублен под головную часть мафория, оставляя



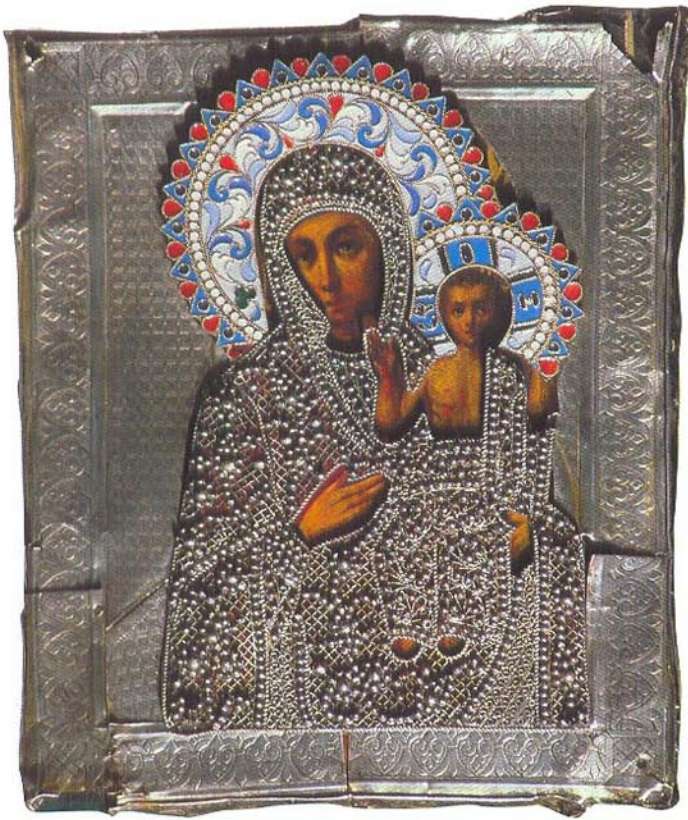
13. Богоматерь Утоли моя печали. 1883 г. Москва. Фабрика В.Семенова.

между ними свободное пространство. Жесткость основы, близко посаженные зерна, плотный прикрепит шитья вызывают ассоциации с проработкой поверхности других материалов — кости, камня.

Приемы жемчужного низания, освоенные в середине XIX века, и позже оставались неизменными. В разработке орнаментальных мотивов на жемчужных иконных ризах нет условно-абстрактных, фантазийных элементов. Напротив, все декоры навеяны образами реальной флоры: листьев, цветов, букетов, ветвей, гирлянд.

В узорах наметились некоторые ретроустремления, связанные с идеями возврата к национальным истокам в системе «русского стиля». В шитье вновь появились (как воспоминания о Средневековье) блестящие «рефидные» сетки, узры «городки». Своеобразно обыгрывался прием сопоставления зерен. Листья и цветы в узоре заполнялись жемчужными прядями и обводились нитями мельчайших бусин. Прием контрастности размеров, известный на протяжении нескольких веков, только в этот период из-за многократности воспроизведения обрел оригинальную стилистическую выразительность.

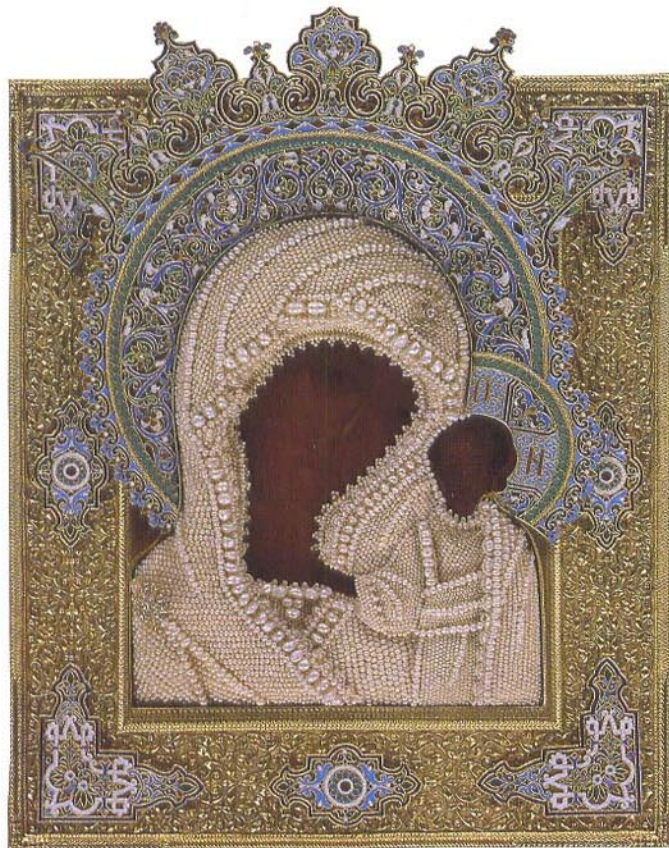
В последней трети XIX века широко распространился еще один прием, усложнивший всю конструкцию. Фигурно вырезанные узорные картоны, вынизанные жемчугом и нашитые на жесткий подклад, прикреплялись сначала на многоячеистую серебряную сетку, под которую затем подкладывалась фольга («Богоматерь Утоли моя печали» 1883 г.) (илл. 13). В свою очередь, такой способ жемчужного рукоделия оказал влияние на близкое ему искусство скани. Так, на серебряной сканной ризе иконы «Богоматерь Смоленская» второй по-



14. Богоматерь Смоленская. Вторая половина XIX в.



15. Богоматерь Смоленская. 1844 г. Москва. Мастерская Ф.Иванова.

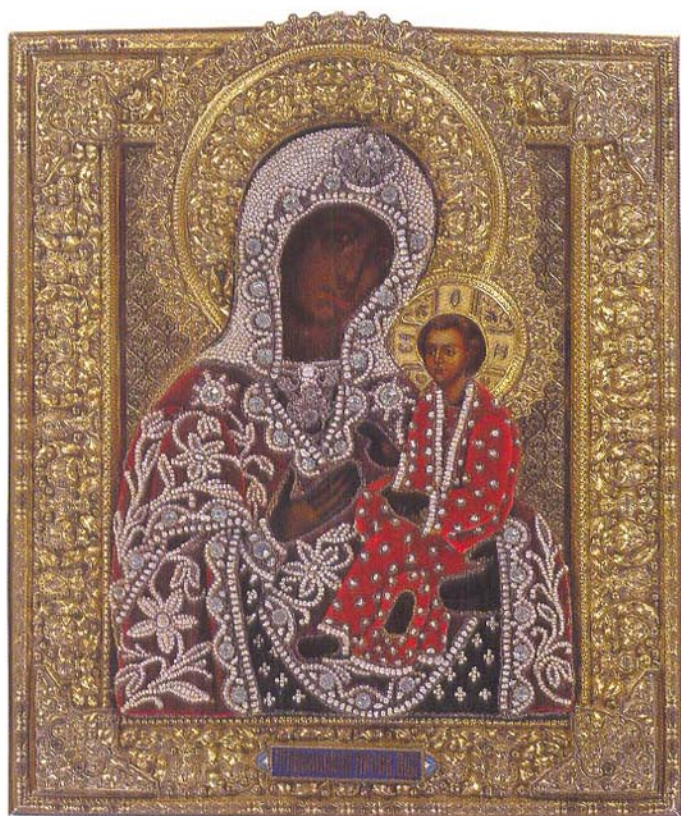


16. Богоматерь Казанская. 1865 г. Москва. Мастерская М.Шеланутина.

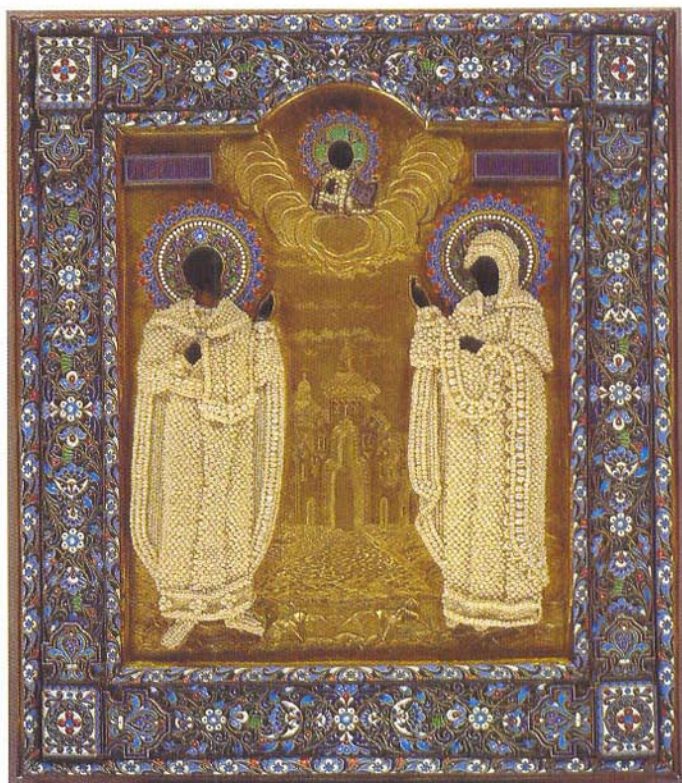
ловины XIX века (илл. 14) растительные узоры из шариков напылены на тонкое решетчатое плетение (подобный прием не зафиксирован в первой половине того же столетия), явно в подражание жемчужному низанию разновеликими зернами.

Если в системе «второго барокко» сопоставление больших плоскостей сплошного низания и ажюра выражало концепции стиля, то позже эти полярно разные художественные приемы постепенно разошлись и стали самостоятельными направлениями. Появились изделия как с беззорной жемчужной поверхностью, так и состоящие из насыщенных узорных переплетений («Богоматерь Смоленская». 1844 г.) (илл. 15). Численный перевес приходился на первую группу.

Прием сплошного жемчужного застила, примененный с учетом специфики материала, его естественной формы, тончайших нюансов окраски, цветовой и фактурной совместимости с другими материалами, способствовал созданию прекрасных произведений. Например, нарядностью, красотой и богатством отличается риза иконы «Богоматерь Казанская» (1965 г.) (илл. 16). Нет сомнения в том, что она создана в профессиональной мастерской. Ослепительная белизна жемчуга на ней контрастна и в то же время нейтральна по отношению к яркому эмалевому окладу, частью которого она и является. На жемчужном поле закреплены пряди из более крупных зерен, выводящие изящный рисунок складок. Изысканные градации оттенков жемчуга, от теплых молочно-белых в застилах до холодных больших сероватых бусин на линиях рисунка, выстраивают тончайшую колористическую гамму в сочетании с ис-



18. Богоматерь Тихвинская. 1908—1917 гг. Москва. Мастерская И.Тарабарова.



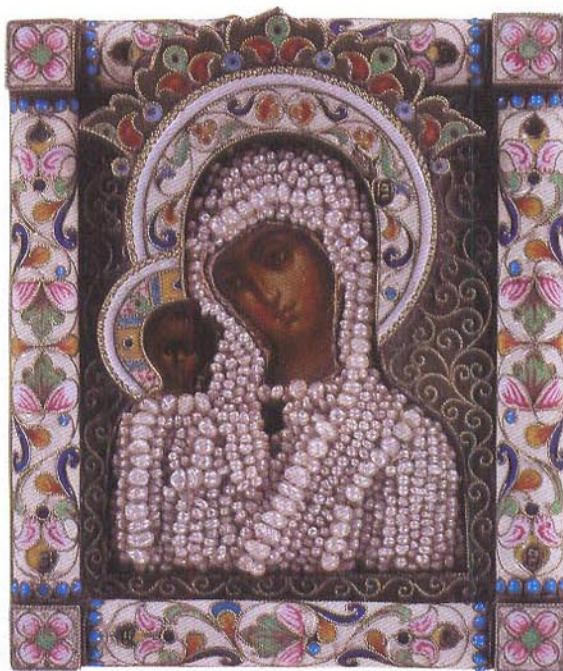
19. Святые мученики Адриан и Наталья. 1880-е гг. Москва. Мастерская Я.Мишукова.

крящимся светом бриллиантовых запонов.

Один из самых нарядных и необычайно трогательных — маленький образок «Богоматерь Казанская» (1899—1908), практически уместающийся на ладони (7,0x5,7 см) (илл. 17). Его эмоциональная выразительность строится на сочетании нарядных эмалей и жемчуга, считавшихся на рубеже XIX—XX веков верными признаками «русскости».

Итак, жемчужные уборы икон представляют один из оригинальных видов жемчужного шитья, развивавшегося на протяжении нескольких столетий (илл. 18, 19). Однако до последнего времени они оставались незаметным явлением, не привлекавшим к себе внимания знатоков и любителей жемчужного шитья.

До наших дней сохранились образцы как высокого профессионального искусства, так и робкого самодеятельного творчества. Необычность вида проявилась в его двойной природе — как шитого (низанного) жемчужного произведения и в то же время как составной части драгоценного иконного убора. На протяжении длительного времени орнаментация жемчужных иконных уборов,



17. Богоматерь Казанская. 1899—1908 гг. Москва.

их технологическое исполнение соответствовали декорам и способам вышивки на других церковных вещах: головных уборах (митрах), оплечьях риз, пеленах, при сравнении с которыми миниатюрные вещицы не выдерживали конкуренции.

Но в середине XIX столетия произошла перестановка слагаемых. Шитье церковных вещей осталось на периферии художественного развития, а в изготовлении иконных убрусов и риз неожиданно наметился поворот к видовой самостоятельности. Образы и приемы «второго барокко» нашли здесь идеальное воплощение, и этот раздел жемчужного мастерства пережил период художественного подъема. Рисоваальщики

и вышивальщицы создали прекрасные произведения, которые смело можно поставить в один ряд с лучшими памятниками жемчужного шитья прошедших столетий.

Любовь ШИТОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Серебряные мастерские Троице-Сергиевой лавры

«Многия илии мастера прехитры закорялены у себя, иконописцы, и книгописцы, и сребротошцы и швецы...» Так в каноне троицкому архимандриту преподобному Дионисию (1610—1633) повествуется о наличии в Троице-Сергиевой монастыре (с 1744 г. — Троице-Сергиевой лавре) развитого художественного центра.

Вывявленные имена троицких серебряников XVI—XVII веков и многочисленные сохранившиеся изделия не позволяют судить о размерах производства драгоценной утвари. Лишь более поздний период, именуемый Новым временем (XVIII—XIX вв.), дает возможность документально обозначить существование местного производства.

Мастера-серебряники (впоследствии — штатные служители) считались привилегированной частью ремесленников, поддерживавшей престиж знатнейшего монастыря России. Среди крепостных крестьян, живших на монастырских землях, тоже было немало серебряников, работавших «для прокормления» на других заказчиков и на рынок.

Труднее всего выявить монастырских насельников, владевших ювелирным ремеслом. Например, в 1693 году к царям с челобитной обратился жалованный мастер Серебряной палаты Андрей Юрьев: «Работал отец мой Юрья ... а ныне по указу Святейшего Патриарха он, отец мой, под началом в Троицком Сергиеве монастыре ... велите мне государи, быть в Серебряной палате на место отца моего Юрья Васильева». Надо полагать, что высококвалифицированный чеканщик (других в Серебря-

ной палате быть не могло), скорее всего по возрасту или вдовству, готов был уступить место сыну и удалиться в монастырь. Свое ремесло он мог применять в стенах прославленной обители.

У сохранившихся до наших дней троицких изделий из золота и серебра клейм нет. По указу правительства 1722 года те серебряники, которые «мастерство имеют только для своих домашних нужд» (в данном случае для монастырских), в цеха не записывались, следовательно, их изделия не подлежали клеймению. В документах монастырского архива встречаются записи типа: «Строено из монастырские казны», каждый раз требующие уточнения и проверок. Одной из самых ранних работ троицких мастеров Нового времени можно считать оклад напрестольного Евангелия из алтаря Троицкого собора с гравированной надписью: «... построено свя-

тое Евангелие в дому пресвятые живоначальные Троицы в Сергиеве монастыре монастырскою ризною казною». Именно формулировка «в дому» позволяет уточнить местное происхождение памятника, однако большего доверия заслуживают такие свидетельства, как: «мастерство и позолота монастырские».



Оклад Евангелия. 1689 г.

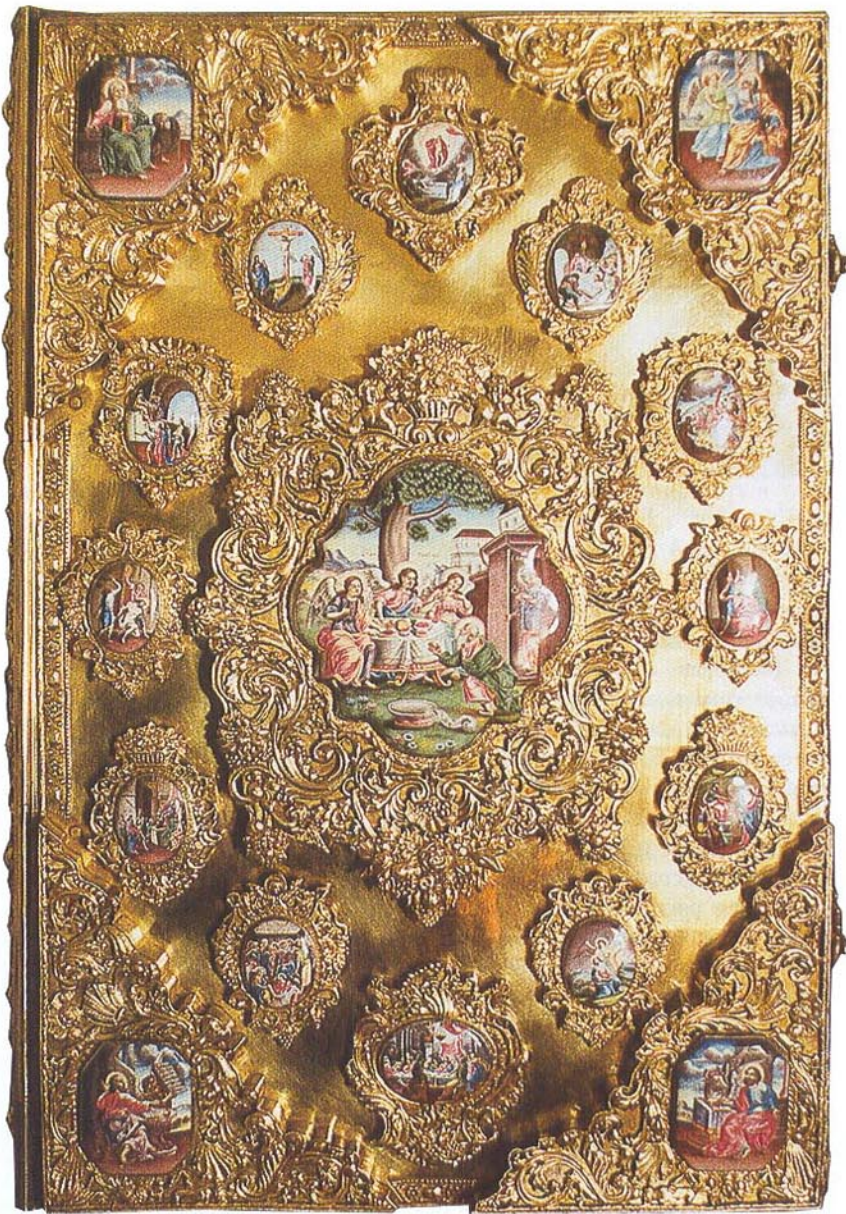
Одно из самых значительных произведений, созданных троицкими мастерами, — оклад Евангелия, первое упоминание о котором повествует: «Оное евангелие устроено все из ризной казны в 1754 г.». Среди драгоценной утвари Троице-Сергиевой лавры были и оклады Евангелий с сюжетом Древа Иисеева, с характерной местной традицией декорировки (в Киево-Печерском музее-заповеднике хранится вкладное Евангелие с окладом троицкой работы 1751 года).

Таким образом, в первой половине XVIII века, во время экономического расцвета Троице-Сергиевой лавры, ее собственные серебряники, златокузнецы, ювелиры, миниатюристы на высочайшем уровне исполняли любые заказы властей. Все эти произведения соответствовали высшим стандартам московского искусства. Но поскольку серебряники, происходившие из лаврских крепостных, выполняли лишь разовые заказы хозяина и часто жили в древней столице, то нельзя говорить о самостоятельном художественном языке троицких мастеров того периода, а следовательно, и о наличии местной школы.

В 1763 году проводились статистические описи монастырских крестьян и слуг. Они свидетельствуют, что при Троице-Сергиевой лавре содержался один «жалованный» мастер-серебряник, то есть постоянно исполнявший работу за жалование (оплату). А в слободах под монастырем проживало четыре серебряника, которые «исправляют в том монастыре всякую подлежащую... работу и содержатся временно на своем содержании, а иногда и на... монастырском».

В 1764 году в России, после секуляризации монастырских земель, крестьяне перешли в ведение Коллегии экономии. При Лавре было оставлено всего 100 человек служителей, но среди них серебряники не значились. С этого времени целых двадцать лет Троице-Сергиева лавра практиковала договорную систему с москвичами и с оставшимися в посаде мастерами. А для мелких починок, видимо, использовали знания монашествующих или послушников. О подобной практике мы узнаем из документов более позднего времени.

В материалах хозяйственного архива за 1760—1770 годы упоминаются около десятка местных мастеров (записанные как крестьяне, вольные серебряники или даже кушцы). Их нанимали на самую разную работу: доделку, починку ветхостей, чистку серебра в соборах и ризнице, позолоту и откраску вещей. Лавра чаще всего предоставляла «казенный» материал, но в отдельных случаях оговаривалось, что работать ремесленники должны «своим серебром». Чаще всего речь шла об изготовлении иконных окладов.



Оклад Евангелия. 1754 г.

Местные мастера наряду с москвичами оспаривали право на создание новых окладов для отремонтированного в 1778 году Троицкого собора. На «торгах» оговаривались условия работы и оплаты, сроки изготовления, представлялись «пробы» (образцы ремесла). Троицкие власти, понимая, что посадские жители хоть и просят меньше денег, но «признаются не столько способны», основной заказ все-таки передали москвичам. Местным мастерам удалось заключить контракт лишь на ремонт и доделку оклада царских врат. Они обязывались чеканить оклад «таким же манером», как на старых образцах, а на венцах использовать скань, финифть, чернь, одновременно рекламируя свой профессиональный диапазон.

После Троицкого собора ремонту подлежали другие храмы Лавры, поэтому возникла необходимость в постоянных штатных серебряниках. В 1778 году появил-



Пряжка для пояса. 1794 г. Панагия. 1795 г.

ся указ настоятеля монастыря Платона Левшина об обучении ремеслам, в том числе серебрению, детей питатных служителей. А уже в 1794 году в троицком штате числились четыре серебряника: Г.Мальшев, П.Яговитин, А.Гервасов, А.Васильев, пять лет до этого учившиеся в Москве. В 1798 году к ним присоединился А.Чумаков, золотых дел мастер.

Молодые служители занимались всевозможными видами ремонта культовой и светской утвари. Больше всего заказов было на оклады для подносных икон. Из хранящихся в музее окладов Г.Мальшеву и П.Яговитину с уверенностью можно приписать несколько иконостасных уборов.

Среди работ троицких мастеров сохранились серебряные пряжки для поясов, выполненные «из монастырской казны 1794 г.». В расходно-приходной книге 1795 года есть короткая запись об оплате «за зделание панагии золотой» (для настоятеля Лавры митрополита Платона Левшина), автором которой скорее всего был А.Чумаков.

«При церковной работе у ризничего» постоянно числились 1-2 человека, остальных же «для прокормления» отпускали по паспортам на год, неоднократно продлевая этот срок. «На стороне» троицкие ремесленники брались за любую работу, соответствовавшую их квалификации, но чаще всего это были заказы на иконные оклады. Имея богатый опыт, мастера набирали для обучения своей профессии учеников. Например, у П.Яговитина был ученик из города Дмитрова.

Как уже упоминалось, кроме штатных мастеров в Лавре с серебром работали монахи, а также послушники. В 1783 году оклады на гробницы в Серапионову часовню обязался сделать приставной монах, имя которого не указывалось. В 1790-е годы в Лавре проходили послушание серебряники братья Иван и Семен Илларионовы. Они «поправляли» ветхие изделия, золотили оклады и утварь.

В начале XIX века в мастерской по-прежнему значились пять человек, хотя по штатному расписанию должны были быть мастер и ученик. Однако, поскольку в те годы «никакой должности... по мастерству не имеется», все штатные служители увольнялись по паспортам, «кормясь самостоятельно». «Для партикуляр-

ных людей и на образа делали из их материалов и без клеймения им отдавали». Как правило, каждый из серебряников имел при доме собственную мастерскую, где и исполнял заказы «со стороны».

Размеренный ход событий нарушила Отечественная война 1812 года. В соответствии с указами Священного синода ризница Троице-Сергиевой лавры и драгоценные вещи из ее соборов были отправлены в Вологду. По возвращении вещей серебряники чинили поломанную утварь, восстанавливали оклады на иконы в храмах, а также постоянно изготавливали оклады на подарочные иконы с местным сюжетом «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому».

Состав мастерской постепенно менялся. В 1819 году в Москву для обучения чеканному ремеслу был отправлен старший сын золотых дел мастера А.Чумакова, позднее семейным ремеслом овладела и его младший сын. Так начала складываться династия, трудившаяся «в пользу Лавры» на протяжении всего XIX столетия. Закончив учебу, М.Чумаков предоставил Учрежденному собору образец своего мастерства — медную посеребренную ризу на икону. Власти отметили хороший уровень исполнения молодого серебряника, наградив его за работу и выдав деньги для покупки инструментов.

В успехе М.Чумакова очевидна большая заслуга его отца, который его с детства начал обучать ремеслу. Сам же А.Чумаков так и остался в истории лаврской мастерской единственным мас-



Запрестольная икона «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому». М.Чумаков. 1836 г.

тером золотых дел. Сыновья его выучились на серебряников, потому что потребность в золотых изделиях в монастыре была минимальной.

Многочисленные предметы церковной утвари, созданные М.Чумаковым, — потиры, диски, тарелы, лампы, кандила, кресты, кадила, оклады и репиды — не сохранились. Лишь по отдельным упоминаниям в документах можно предположить, что они были и чеканными с позолотой, и резными, и черневой работы, и из отбеленного серебра. Большую часть вещей он делал из ветхого серебра, «приведенного в пробу», которого только в 1830-х годах поступило «в лом» без малого 30 пудов.

В 1836 году Михаил Чумаков выполнил оклад для двусторонней запрестольной иконы «Явление Богоматери преподобному Сергию Радонежскому. Избранные святые» в Троицкий собор. В 1837 году заново был переделан оклад на икону «Успение Богоматери».

Формы предметов и их декор, очевидно по традиции, согласовывались с Учрежденным собором. В документах делопроизводственного архива Лавры периодически встречаются пометки, что изделие «переделано по рисунку». Правда, пока не удалось выяснить, кто разрабатывал эскизы. Лишь по поводу крупных заказов, поручавшихся чаще всего московским серебряникам, вопрос оговаривался конкретнее. Например, в 1829 году были переделаны лампы, для чего из Москвы вызвали «сведущего и знающего художника» и велели ему «представить рисунки с означением цены». Но, отдавая заказ, Учрежденный собор высказал пожелание, чтобы лампы были сделаны «на манер старинных».

Подлиннее старинные вещи не всегда можно отличить от копий по старым образцам; новые из-за постоянного употребления в службах быстро приобретали вид древности, вновь чинились, а затем также шли в переплавку. Однако, несмотря на пристрастие к старине, стилевые новинки внедрялись и находили живой отклик в художественной среде монастырских ремесленников.

В 1840—1850-х годах в мастерской работали такие штатные служители, как М.Чумаков, И.Чумаков, И.Никулин, М.Шорников, П.Чумаков, П.Никулин, С.Шапошников. Из документов ясно, что П.Никулина обучал мастерству его брат — И.Никулин, а П.Чумаков учился, видимо, как и его брат, у отца — М.Чумакова, М.Шорников и С.Шапошников обучались в Москве.

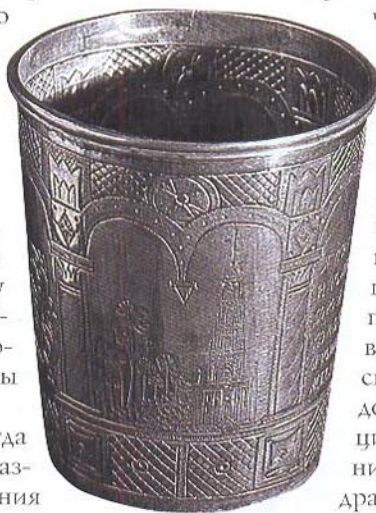
После завершения учебы молодых серебряников оставляли в Златоглавой «для большего образования». Серебряник подражался к известному и состоятельному мастеру, учился и одновременно зарабатывал на жизнь. Видимо, подобная система практиковалась широко, и троицкие серебряники тоже выступали в роли мэтров. В 1842 году Учрежденный собор, намечая новый заказ, отмечал, что «теперь есть хороший мастер у штатного серебряника Никулина».

В конце 1850-х годов в Лавре начала широко вне-



Запрестольная икона «Успение Богоматери». М.Чумаков. 1837 г.

Стакан. 1859 г.



драться система профессионального послушничества. Мастера-серебряники жили и работали в монастыре по несколько лет, выполняя наиболее квалифицированную работу, что порой вносил распри между ними и штатными служителями. Серебряное шатение в то время располагалось в нижнем ярусе западной стены и официально также именовалось ризничной мастерской. Она была хорошо оснащена технически: в ней были станы для проката металла, штамповки деталей, вальцовки. Мастера освоили гальваническое золочение и серебрение (хотя продолжали золочение «через огонь»), традиционно занимались выжигой (вытапливанием серебра и золота, сжигая старинные драгоценные ткани), раскатывали слитки в листы, шлифовали до зеркального блеска серебряные и золоченые сосуды, вытягивали серебряную проволоку.

Среди сохранившихся лаврских изделий середины XIX века можно увидеть дюжину серебряных стаканов для соборных столов. Сделаны они были в 1859 году из «ломового» металла и, естественно, клейм не имеют. Гравированные архитектурные пейзажи с узнаваемыми соборами Лавры на каждом стакане сопровождаются стихотворными строками, как например: «Разставили повсюду// Серебряную посуду// Занялись беседами// С своими соседями». 1850-е годы стали переломными в хозяйственной и художественной жизни Троице-Сергиевой лавры.

В 1859 году, в связи с подготовкой крестьянской реформы, вышел государственный указ о ликвидации при монастырях и архиерейских домах штатных служительских должностей. Монастырям с этого года стали поступать государственные ассигнования для найма рабочих. Работа в мастерской начиналась в 5 часов утра, заканчивалась в 18 часов, с обеденным перерывом в один час, но после Пасхи, в летнее время, режим не-



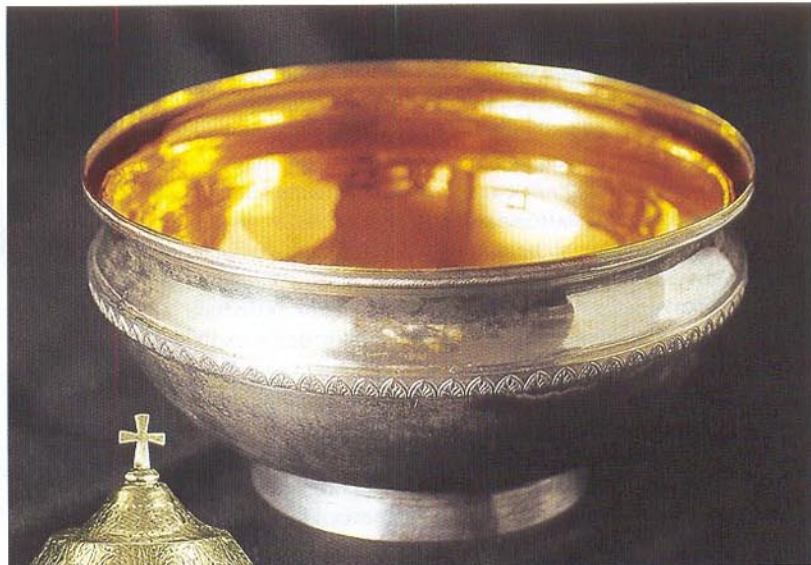
Стаканчик. 1861 г. Чаша. 1862 г.

Сосуд для освящения елея. 1863 г.

сколько менялся: начало работы передвигалось на 4 часа утра, окончание — на 20 часов, обеденное время — с 12 до 14 часов.

Если сравнивать с другими службами Троице-Сергиевой лавры, оплату труда серебряников можно характеризовать как среднюю. Значительно выше она была, например, у приказчиков, фотографов, ниже — у поваров, слесарей, фельдшера. После нововведений 1859 года начислять зарплату стали дифференцированно, с учетом отработанных дней, а иногда практиковался и почасовой расчет. Кроме постоянного жалования серебряники получали «в награждение» за наиболее ответственные или срочные заказы. Кроме денежных выплат власти Лавры оказывали своим рабочим различные вспоможения, чаще всего это были денежные субсидии «на поправку дома». Послушникам оплачивали пошив риз и шапочек, ученикам закупали сезонную одежду и обувь. К праздникам в качестве поощрения всем мастеровым серебряного заведения, а также «трудящимся из братии» помимо денежных премий выдавали чай и сахар.

В документах нанимаемых специалистов именовали по-разному: вольнонаемными, мастеровыми, подешными или просто работниками. Наряду с жителями Сергиева Посада это были крестьяне и мещане из Смоленской, Рязанской, Калужской, Воронежской и других губерний, а также из различных волостей Московской губернии. Значительно реже упоминаются жители далеких российских окраин (например, Андерс и Сергей Рутты, прибывшие в знаменитую обитель из Финляндии). На места постоянного жительства иногородних мастеров Лавра ежегодно высылала сведения о них, выделяла средства работникам на «выправление паспортов», уплату податей, «приписку к обществу».



Кроме вольнонаемных серебряников в ризничной мастерской трудились лаврские послушники с профессиональным образованием. Они тоже получали жалование, награждения и имели специализации чеканщиков, граверов, посудчиков. По традиции, у ризничных серебряников были свои ученики, не работавшие на Лавру, но и в самой мастерской постоянно, как правило в течение четырех лет, обучались несколько мальчиков в возрасте 10—12 лет.

Судя по документам, именно во второй половине XIX века практически вся богослужебная утварь, находившаяся в пользовании, была заново вызолочена или посеребрена. Уровень же серебряной мастерской определяется в первую очередь новыми изготовленными вещами. Увы, большая часть изделий, причем самых интересных, не сохранилась. Мы узнаем о них лишь из лаврских Описей, где с явной гордостью указывается: «Ковчежец.. устроен из лаврского серебра лаврскими мастерами в 1861 году», или «Дарохранительница.. сделана в 1903 году из монастырского серебра в лаврской мастерской».

Вещи для внутреннего («домашнего») пользования не клеймили. Однако «для стороннего подрядчика», как видно из документов мастерской, были предусмотрены расходы «на проезд в Москву, посланному с серебряными окладами для наложения пробы», «на приготовление серебряного листа для ризы и наложения клейм» (изделия могут быть разными). К великому сожалению, лаврские вещи, имеющие клейма: годовое, пробирной конторы или пробное, абсолютно невозможно вычленивать — они растворились среди множества себе подобных московских произведений.

Ряд неклеимых изделий лаврской серебряной мастерской второй половины XIX века выявляется по архивным документам. Самый ранний — небольшой стаканчик 1861 года для хранения мира при освящении храмов. Его форма повторяет образцы рубежа XVII—

XVIII век с характерными ножками-шариками. Этот факт не удивителен — тогда господствовал «русский» стиль. Да и при восстановлении обветшавших вещей предписывалось их копировать.

В 1862 году в мастерской были сделаны две чаши для воды, предназначенные для использования при освящении соборов. Никакой специфики эти формы прежде не имели, а «новозделанные» представляли собой округлые горшочки, гладкие поверхности которых и минимальность декора (два узких пояска с пальметтами и «веревочкой») придавали им схожесть с бытовыми сосудами позднего Средневековья, сохранившимися в ризнице.

В 1863 году из ризничного «ломового» серебра были сделаны два сосуда для освящения вина и елса. Они представляют интерес с точки зрения поиска выхода из ситуации, когда обветшавшие старые предметы требовали замены. Прежние сосуды не были полностью уничтожены, наиболее уцелевшие части (детали стояна) сохранили и подправили (отчетливо различаются додеаки, закрывающие части декора; с внутренней стороны видны следы чинки). Заново были выполнены лишь чаши с крышками, покрытые густой сетью узора. Хронологическая разница выявляется при сравнении формы сложного барочного (скопированного с европейских образцов) поддона со стояном и простой округлой чаши. Значительно отличаются приемы отделки одновременных по исполнению частей. На старых деталях (видимо, XVIII века) повторяются европейские орнаменты, созданы они приемом контурной чеканки, имитирующей гравировку. На чаше же резное изобилие интерпретирует русские средневековые мотивы с характерными двоянными листиками.

В 1862 году была исполнена дискос (отличающийся от перечисленных рядовых вещей), сделавший бы честь любой современной мастерской. Он был исполнен в пару к драгоценному потиру, подаренному Лавре импера-



Дискос. 1862 г.



Икона «Троица». И.Ильин. 1867 г.



Складень «Преподобный Сергий Радонежский с житием». И.Ильин. 1866 г.

трицей Александрой Федоровной (не сохранился) «и по приличию, для сходства с потиру, украшен камнями, кои взяты из панагий».

Сохранились две авторские работы мастера серебряной мастерской Ивана Ильина, в которых он выступает не как серебряник, а как резчик по кости (складень 1866 года «Преподобный Сергий Радонежский с житием»). На гладкой серебряной оправе складня выгравирована надпись: «Сии

Стакан. 1879 г.



Стакан. 1880 г.



Цепы для иконы «Богоматерь Смоленская». 1869 г.

складни резаны на слоновой кости в 1866 г. Свято-Троицкие Сергиевы лавры рясофорнымъ послушникомъ Иваномъ Ильинымъ, что ныне монахъ Иона, а в 1867 году были посланы на Парижскую Всемирную выставку и возвращены с почетнымъ отзывомъ».

В лаврских документах Ивана Ильина уважительно называют художником. Поэтому позволительно предположить относительную самостоятельность его творчества, оставшегося все же в русле лаврской традиции. Так, например, в композициях сцен жития преподобного Сергия вневременность образов, их статичность, проработка деталей напрямую соотносятся с литографиями, изданными в Лавре в тот же период (1860—1870-е годы).

Высоко оцененные мировым художественным сообществом в 1867 году на Парижской выставке работы Ивана Ильина, в монастыре, очевидно, стали эталонными. Недаром в резных деревянных образках, тиражировавшихся с того времени как в самой обители, так и в Сергиевском Посаде, существует несомненная стилистическая и исполнительская схожесть с подписными работами автора.

Из работ ризничной мастерской второй половины XIX века уцелели и два стакана, об истории создания которых тоже рассказывают документы хозяйственного архива. Один из них входил в число серебряных сосудов для соборных столов. Однако выяснилось, что он был «подарен Его Императорскому Высочеству В.К. Сергею Александровичу, по Его желанию в бытность в Лавре 14-го августа 1879 года», а вместо него сразу же сделан новый.

Другой стакан, скопированный через двадцать лет, совершенно не отличим от остальных. Правда, мы знаем, что в 1859 году два первых стакана вычеканили из «лома», а новый — из «пробного» серебра. Еще один стакан — чеканного мастерства, без клейм, с картушами, в одном из которых — сцена благословения преподобным Сергием на ратный подвиг Дмитрия Донского.

В основном серебряная мастерская обслуживала Лавру, но во второй половине XIX века наметилась тенденция к некоторому расширению ее деятельности. В архивных бумагах постоянно упоминается об изготовлении утвари для ее «филиалов»: Гефсиманского скита, пустыни Параклита, Сухаревского подворья, дома призрения и т.д. Занимаясь благотворительностью, драгоценную утварь изготавливали и для окрестных церквей «по бедности», а также работали на заказ для других монастырей, например, расположенных в Переславле, Могилеве, Пицунде.

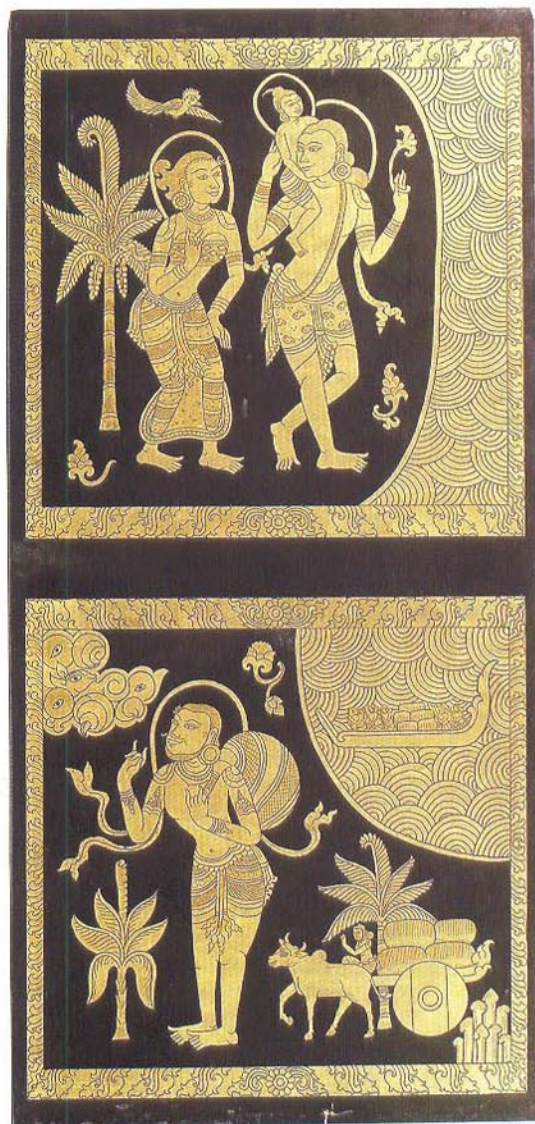
Следует сказать, что серебряная и золотая утварь лаврского производства, хранившаяся в монастырской ризнице и соборах, уцелела в незначительном количестве. В связи с указом ВЦИК 1921 года о полной ликвидации церковного и монастырского имущества большинство произведений XIX века в Троице-Сергиевой лавре было изъято и навсегда потеряно для истории.

Любовь ШИТОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Лаковое искусство Мьянмы

Восточные лаковые изделия хорошо известны на антикварном рынке. Особенно ценятся изысканные, отличающиеся сложной техникой изготовления японские произведения, резные пекинские лаки, иранская лаковая миниатюра, инкрустированные перламутром корейские изделия. Коллекционеры знают различные виды и направления оригинальной лаковой живописи Вьетнама, а также эффектные черно-золотые лаки Таиланда. Но о лаковой культуре Мьянмы знают немногие.



В последнее время в художественных салонах и галереях стали появляться покрытые гравированными узорами черно-красные или сверкающие позолотой лаковые сосуды, подносы, шкатулки и даже скульптуры, которые иногда, правда, приписывают не мьянманскому, а японскому мастеру — возможно, из-за некоторых сходных технологических приемов или тонкости и изящества декоративного решения. Вместе с тем лаковое искусство Мьянмы отличается своими неповторимыми особенностями и давними традициями.

Традиционно время возникновения *пан юн*, как в Мьянме называют лаковое искусство, соотносят с периодом расцвета могущественного королевства Паган (XI—XIII вв.). Эту версию, господствующую с начала XX века, подтвердила археологическая находка 1919 года: при обследовании реликварной камеры буддийской ступы Мингала в г. Пагане был найден лаковый сосуд, датированный 1274 годом. Совсем недавно появились новые свидетельства — фрагменты лаковых чаш, обна-

руженные при раскопках в районе паганского храма Лемьехна, которые бирманские исследователи атрибутируют первой четвертью XIII века. Кроме того, они находят косвенные подтверждения существования в паганскую эпоху лакового искусства в ряде хроник и эпиграфических данных, где лаковые предметы упоминаются в списках государственных даров.

Некоторые ученые полагают, что лаковое искусство пришло в Паган из Татхоуна (бывшей столицы расположенного на юге монского княжества), когда паганский государь Аноратха в 1056 году покорил этот город и вывез оттуда множество строителей и ремесленников. Однако в письменных источниках, сохранивших списки мастеров, нет конкретных упоминаний о специалистах лакового дела. Версию монского происхождения *пан юн* оспаривают те, кто связывает слово «юн» с одним из на-

Панно по мотивам паганских росписей XII—XIII вв. Паган. 1970-е гг. Бамбук, лак, плетение, техника швева. 91,5x43 см. Собрание ГМВ.

званий представителей лао-тайских и шанских народов, населяющих северо-восток Мьянмы и север Таиланда и Лаоса. Именно в этих районах, считают исследователи, впервые в Индокитае начали использовать древесную смолу для покрытия бытовых и культовых предметов, которые и стали называть «юндэ» — «изделия /лаки/ юнов». В ряде бирманских летописей встречаются эпизоды дарения юндэ, например бетельных коробок, ваз, подрамников для зеркал.

Согласно китайским источникам, начало применения лака в Мьянме отодвигается еще дальше — в I—IX века. Центральную Мьянму населял в то время народ пью, создавший ряд процветающих городов, и местные мастера в архитектурном декоре использовали красную краску, получаемую из киновари, которую тогда, да и позднее, привозили из Китая, где она издавна служила природным красителем в смеси с лаковой смолой. Вполне вероятно, что и пью применяли киноварь в таком же соединении, и, скорее всего, сама идея применения натурального лака была воспринята из Китая, где он был известен еще с периода неолита. Доказательство того, что пью знали о лаке, — погребальная урна V века, найденная при раскопках самого известного пьюского столичного города Тэй-ейкхитэи. На керамической урне сохранились остатки позолоты, которая, по мьянманской традиции, должна наноситься на слой лака.

В средневековой Мьянме лаковые изделия ценились очень высоко — их делали по специальным королевским заказам, преподносили знатым иностранным гостям, отправляли в качестве посольских даров в другие страны. Мьянманцы также дарили и продолжают дарить их друг другу — в знак особой признательности. Богато декорированные лаковые сосуды — непременные атрибуты свадебных обрядов и пышных буддийских церемоний. Многочисленными слоями лака покрывается большинство культовых предметов, и прежде всего статуи будд, которые лак не просто декорирует, но и укрепляет их основу и предохраняет от разрушения.

Широкое применение лака основано на замечательных свойствах смолы лакового дерева (*Gluta usitata*), которое в Мьянме называют *титси*. Лаковое покрытие делает поверхность водонепроницаемой и теплостойкой,



Сосуд для подношений с крышечкой.
Мандалай. Середина XX в.
Бамбук, лак, плетение, техника тайо,
инкрустация цветным стеклом.
В. 25,5 см. Д. 36,5 см.
Британский музей, Лондон.



обеспечивает прочность сосудов, в которые безбоязненно можно наливать кипяток, спирт и даже кислоты. В то же время в жарких тропических условиях они долго сохраняют прохладу освежающих напитков. Посуда с плетеной основой — очень легкая и небушающаяся. Лак защищает вещи от гниения, вредного воздействия насекомых и бактерий. Нанесенный достаточно тонким слоем, он не нарушает эластичности плетеных изделий, поскольку является прекрасным натуральным полимером. Ценное качество лака — его можно наносить практически на все (предварительно обработанные) поверхности: плетеные из бамбука и тростника, деревянные и металлические, на ткань и кожу, папье-маше, пальмовые листья и, наконец, пластмассу. Лак обладает клеящими свойствами и может быть окрашен как натуральными, так и химическими красителями; он декоративен, легко

Схун-оу — сосуд для подношений.
Мандалай. Конец XIX — начало XX в.
Бамбук, дерево, лак, техника тайо,
инкрустация цветным стеклом.
В. 102 см. Д. 46 см.
Британский музей, Лондон.



Набор дисков, показывающих процесс создания юндэ в технике швезава. Паган. Начало 1970-х гг. Бамбук, лак, плетение, сусальное золото. Д. 10 см. Собрание ГМВ.

полируется и долго сохраняет блеск. Кроме того, на его основе делают специальную мастику, из которой можно лепить, формовать скульптурные детали и рельефные узоры. Все эти достоинства лака с лихвой окупают некоторые его недостатки. Как органический материал в сухом климате с резкими перепадами температур он может постепенно разрушаться, и тогда на поверхности изделия появляются трещины и кракелюры. Несмотря на относительную прочность, лак при сильном ударе может треснуть и отколоться. Но что самое печальное — разбитая лаковая вещь с трудом поддается реставрации.

О бирманских лаках европейские путешественники, кушцы и дипломаты знали еще в XVII веке, но первые научные свидетельства о лаковом дереве и использовании лаковой смолы оставил Натаниэл Ваалих (1786—1854), выдающийся ботаник, описавший и классифицировавший многие редкие виды азиатских растений. В 1826—1827 годах он посетил Мьянму, исследуя во время путешествия леса в долине Иравади, окрестностях городов Пегу, Пьи и тогдашней столицы Мьянмы Авы, в нижнем течении реки Салвин, на Андаманском побе-



Чаша с изображением льва чинтэ. Паган. 1960-е гг. Конский волос, лак, плетение, техника швезава. В. 6 см. Д. 12,7 см. Собрание ГМВ.

режье. Он видел лаковые деревья плодоносящими в Пьи и цветущими близ Моламьяйна, отмечая, что они прямостоячие и невысокие — лишь некоторые достигают высоты 10—12 м, и во время сухого сезона, с декабря по апрель, теряют листву. О том, что мьянманские правители заботились о сохранении «ботанического сокровища страны», свидетельствуют указы XVI—XIX веков, запрещавшие вырубку лесов и вывоз лака. И все-таки лесные массивы сократились, и сегодня лаковую смолу добывают главным образом в горных областях северо-востока страны, в Шанской области.

Технология добычи лака и создания лаковых изделий в Мьянме традиционна, она не менялась, как отмечают исследователи, по меньшей мере за последние двести столетия. В отличие от каучука лаковую смолу собирают с дикорастущих деревьев титси, а не на плантациях. Метод сбора прост: на древесном стволе и ветвях делают глубокие надрезы V-образной формы, у основания которых располагают маленькие бамбуковые чаши с отогнутым краем, по которому желтоватый смолистый сок, быстро темнеющий на воздухе, стекает в сосуд. Собранную смолу помещают в большие чаны для отстаивания и через некоторое время разделяют на слои, самые ценные из которых — верхние, содержащие наименьшее количество воды — от 10 до 30%. Чтобы лак не высыхал, его хранят в темных прохладных подвалах, под защитным слоем воды. Сырьем для лака иногда служит шелаак, по-бирмански *чей*, — смолистые выделения тропических насекомых из семейства лаковых червецов.

Изготовление лакового изделия — это сложный и трудоемкий процесс. К тому же он относится к разряду вредных для здоровья человека производств, так как натуральный лак очень токсичен, и при длительной работе с ним могут появиться волдыри, сыпь и признаки отравления. В тропическом климате с лаком можно работать только во время влажного и дождливого сезона, поэтому с января по май, в сухой и жаркий период, лаковые мастерские в Мьянме обычно закрыты. Технология производства юндэ насчитывает от 20 до 30 этапов, весь же цикл занимает 5—6 месяцев, а порой и более длительный период. Основа лаковой посуды чаще всего плетеная, из бамбука, тростника и ротанга. Для предметов мебели, переплетов рукописей, а иногда и для настенных панно, больших церемониальных сосудов и подносов употребляют тиковую древесину.

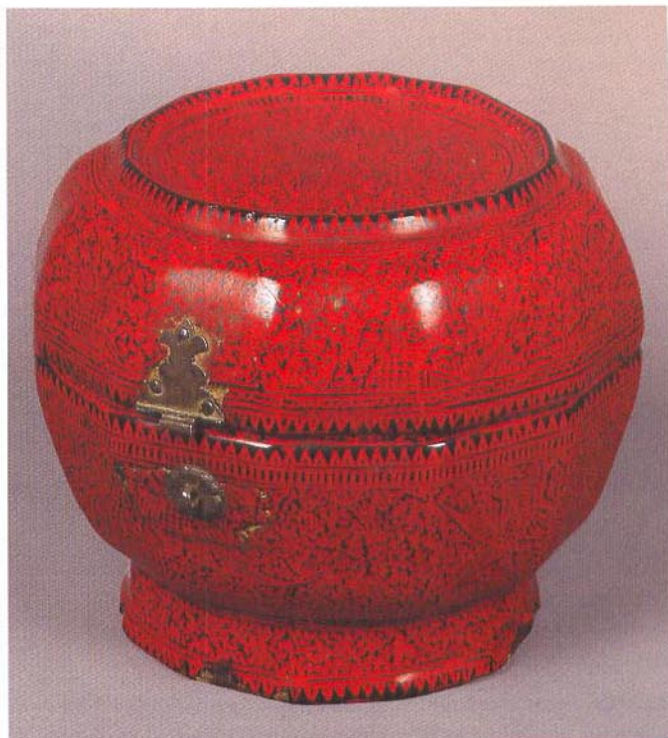
Самый распространенный материал для плетения основы — бамбук. Из него удаляют сердцевину и вырезают узкие круглые и длинные плоские полосы. Перед плетением полосы опускают в масло и кипящую воду для придания им мягкости и эластичности. Такие изделия, как вазы, подносы, тарелки, сосуды для подношений, обычно делают, свертывая плоские бамбуковые ленты по спирали. Доньшки предметов выплетают отдельно и затем скрепляют с основной частью. Стенки цилиндрических коробок и круглых чаш изготавливают, как правило, по методу тканой основы (при этом вертикальные полосы плоские, а поперечные — круглые) на специальной деревянной оправе, укрепленной на шпинделе. Небольшие чаши для воды иногда плетут из

конского волоса, что позволяет создавать в высшей степени гибкие изделия — стенки чаши настолько эластичны, что соединение их краев не наносит повреждений плетению и лаковому покрытию. Эта техника требует особого мастерства и занимает больше времени, поэтому изделия из конского волоса намного дороже.

Плетеная заготовка промазывается специальной пастой *тайю*, состоящей из смеси лаковой смолы, золы, рисового отвара, тиковых опилок или рисовой шелухи, и помещается на неделю в подвал для просушки. Затем изделие грунтуют вторично, но уже не пастой, а жидкой глиной, смешанной с лаком, и снова неделю сушат. Следующее покрытие наносят при помощи пасты *тайю*, состоящей только из лака и пепла, обычно костяного. Этот слой должен быть очень тонким, и его наносят лопаточкой из рога буйвола или скорлупы кокосового ореха. После очередной просушки полуфабрикат обрабатывают на токарном станке, острым металлическим лезвием удаляя все неровности. Эти операции многократно повторяют, и каждый раз после нанесения *тайю* и недельной просушки изделие тщательно шлифуют. Затем начинается процесс покрытия изделия черным лаком титси, и чем больше на него наносится слоев, — а каждый слой сушится не менее 5–7 дней, — тем качественнее и дороже юндэ. Если фон предмета должен быть красным, для последних слоев используют окрашенный киноварью лак, называемый *хитабада*. Так как киноварь — материал дорогой, сейчас ее нередко заменяют другими красителями, например охрой. Окончательно просушенное изделие полируют кусочками ткани до зеркального блеска.

Мьянманские лаки по характеру и способам нанесения декора подразделяются на несколько групп: простые неорнаментированные, полихромные гравированные, черно-золотые, рельефные, инкрустированные цветным стеклом и расписные. Большинство мастеров владеют всеми способами орнаментации, тем не менее у каждой лаковой мастерской свои технические секреты и стилистические приемы, каждая славится определенными видами художественных произведений. Традиционные центры лакового производства расположены в основном в Верхней Мьянме: Паган, Ньяунг-У, Маунтаун, Салей, Чаукка, Мандалай, Ава, Лейкха, Кенгтунг. Лаки делают также близ озера Инле, в Пьи, Пегу и Янго-не. Основным местом создания юндэ остается Паган — древняя столица первого бирманского государства. Мастерские находятся в разных районах этого огромного города. Работающие в них мастера, как правило, принадлежат к определенным семейным династиям, из поколения в поколение сохраняющим секреты лакового искусства.

Именно паганские мастера в совершенстве владеют техникой гравированных лаков, которая часто обозначается тем же словом, что и само изделие, — *юндэ*. Краснолаковая или чернотлаковая поверхность таких изделий украшена тончайшими многоцветными узорами, которые получаются в результате поэтапного процесса гравировки и покрытия цветными лаками. Сначала с помощью металлической гравировальной иглы процарапываются линии рисунка одного цвета, а после окрашивания



Шкатулка с крышкой. XIX в. Бамбук, лак, плетение, гравировка.
В. 10,2 см. Д. 12 см. Собрание ГМВ.

и просушки (10 дней!) цветной лаковый слой убирается методом шлифовки на токарном станке, и краска остается только в углублениях рисунка. На следующем этапе поверхность юндэ перед гравировкой покрывают клеем, приготовленным из смолы дерева *танаунг* (род акации), чтобы защитить уже окрашенный рисунок. После нанесения рисунка другого цвета и лаковой краски этот клей легко смывается водой, а шлифовка уже не требуется. Готовое изделие последний раз тщательно полируют кусочком буйволиной кожи, смоченным в растительном масле, и пудрой тиковой золы, промывают и сушат.

Цветовая гамма полихромных композиций насчитывает обычно от трех до пяти цветов: черный, красный,



Кхве — чаша для воды с изображением символов планет.
Паган. 1960-е гг. Бамбук, лак, плетение, гравировка.
В. 5,4 см. Д. 10,5 см. Собрание ГМВ.



Церемониальный сосуд кокоути. Кенгтунг. Около 1900 г.
Бамбук, лак, сусальное золото, плетение, техника тайо.
В. 16 см. Д. 24 см. Британский музей, Лондон.

желтый, получаемый с помощью сернистого мышьяка, зеленый — при смешивании индиго с мышьяком, и реже используемый синий. Всевозможные оттенки красного и коричневого цветов дают различные смеси лака с киноварью или охрой. Важно отметить, что, создавая полихромный рисунок, мастер придерживается строгого цветового канона, сложившегося еще в эпоху Средневековья, согласно которому каждой определенной детали изображения соответствует определенный цвет. Так, желтым цветом выполняются надписи и бордюрные линии, зеленым — узоры фона, одежды, растительный орнамент, синим — детали архитектурного пейзажа. Но в целом в лаковой палитре господствуют красный и черный цвета.

Другая распространенная техника *швезава* («золотой листок»), известная еще средневековым паганским мастерам, с помощью сусального золота позволяет получить, пожалуй, самый эффектный праздничный декор. На чернолаковый предмет наносят тонкий слой лака и сразу же его расписывают особой, растворяющейся в воде желтой краской. Затем оклеивают всю поверхность изделия золотой фольгой, хорошо просушивают и промывают в воде. Там, где была роспись, фольга смывается, обнажая блестящий черный фон, на котором ослепительно сияют золотые узоры. С XIX века метод швезава стал популярным и в других лаковых центрах, особенно в Пьи и Янгоне. В Таиланде, где тоже широко применяется подобная техника, ее называют *лай род нам* — «орнаменты, вымытые водой».

Сусальное золото используется и при создании рельефных лаков. Этот технический прием получил название *тайо*, или *тайо швечха*, поскольку в данном случае с помощью лаковой мастики не только грунтуют основу, но и делают лепные позолоченные украшения на поверхности предмета. Удивительно пластичным декором отличаются изделия мастеров Шанской области (г. Кенгтунг). Растительные и геометрические узоры они

часто дополняют высокорельефными фигурными изображениями, которые оклеивают листочками сусального золота. В лаковых мастерских Мандалая наряду с тайо применяют технику *хманзи швечха* — инкрустацию цветным и зеркальным стеклом по золотому фону, придающую изделиям еще более роскошный и богатый вид. Самые ценные изделия, используемые в торжественных культовых обрядах (а раньше и в королевских церемониях), инкрустируются драгоценными камнями, жемчугом и перламутром.

Для орнаментации юндэ также применяют роспись лаковыми красками — это гораздо более дешевый способ, чем, скажем, сложная гравировка. Роспись делают вручную тоненькими кисточками. В последние десятилетия для этого чаще всего используют анилиновые красители и масляные краски, а для имитации драгоценных материалов — лак, в котором распыляют золотую и серебряную пудру. И если ремесленники народа карен (кайин) расписывают лаки простыми геометрическими узорами, чаще всего белыми или желтыми полосками, то паганские мастера предпочитают традиционные цветочно-лиственные орнаменты. В некоторых мастерских Пагана стали применять смешанную технику, дополняя росписью цветными красками черно-золотые композиции швезава.

Изделия с гладкой неорнаментированной поверхностью получили название *чаукка* — по основному месту их производства в деревне Чаукка близ города Монива в области Сагаинг. Так, например, делаются простые, покрытые целиком черным лаком монашеские чаши для ежедневного сбора подаяний, имеющие традиционную полусферическую форму. У сосудов с крышками обычно только внешняя поверхность черная, а внутренняя и донышки покрыты лаком благородного киноварного цвета. Посуду типа чаукка изготавливают также в мастерских Авы, в Шанской области, но в принципе она встречается повсюду.

Лаковые изделия Мьянмы чрезвычайно разнообразны по форме и назначению, и их условно можно разделить на три группы: предметы культового характера, бытовые и декоративные. Последняя группа — декоративные панно для украшения интерьеров гостиниц, светских учреждений и жилых помещений — появилась недавно, в первой половине XX века, с развитием туристического бизнеса. Наиболее значимая область применения лака — культовая сфера. В паганскую эпоху, когда в стране активно утверждался буддизм тхеравады, лаком не только покрывали скульптуры будд, но и, по мнению бирманских ученых, разработали оригинальные методы создания лаковой скульптуры. Общее название для такого изображения Будды — *юн пхэя*, что значит «лаковый Будда», но существуют и специальные термины для обозначения скульптуры, выполненной с помощью того или иного технического приема. Сделанные из смеси костяного пепла, древесных опилок и лака, образы получили название *нан пхэя*. Если же мастика состоит из лака, смешанного с золой от сожженной рисовой шелухи и цветов (обычно тех, которые верующие приносят в буддийские святилища), то вылепленный из нее Будда называется *пан паунг пхэя*. Примечательно, что в

мастику могут добавлять даже пепел от волос, срезанных с голов юношей во время обрядов посвящения в монахи или пожертвованных храму во исполнение какого-либо обета. Крупные изображения будд этих двух типов требуют предварительного создания глиняной скульптурной формы — на нее наносят слои лаковой мастики (иногда ткани), после высыхания которой глину удаляют, получая таким образом полую скульптуру. Мелкую буддийскую пластику формуют целиком из лаковой смеси и золотят, что подтверждает статуэтка сидящего монаха, по-бирмански *пхоунчи*, датированная серединой прошлого века. В отличие от Будды, всегда изображаемого с мелкими завитками волос, монах показан бритым, с ожерельем из четок на груди. Донышко скульптуры украшено рельефными изображениями буддийских символов — лотоса, раковины, рыбы, краба — характерными атрибуционными признаками мьянманской пластики.

Для монументальных статуй чаще всего применяется техника *нан пхэя*, когда из расплеванного бамбука выплетается каркас для статуи, покрывается слоями пропитанной лаком бумаги или ткани (нередко используют старую одежду, которую носил настоятель монастыря), затем красным и черным лаком и позолотой. Самая большая скульптура такого типа, высотой около 6 м, находится в городе Салей, в области Магвэ, в Центральной Мьянме. Полностью оклеенный сусальным золотом Будда производит впечатление тяжелой металлической статуи, однако два-три человека легко могут поднять ее.

В качестве украшения для покрытой лаком буддийской скульптуры часто используют инкрустацию стеклом — метод *хманзи швечха*, особенно распространившийся в XVIII веке, когда в позднесредневековом искусстве наметилась тенденция к усилению декоративного начала. Типичной для коунбаунского стиля становится сложная разработка складок и орнаментальная кайма с зеркальными вставками по краю монашеского одеяния, как это можно видеть на скульптуре Будды конца XIX — начала XX века. Инкрустированные круглыми кусочками стекла складки свернутого покрывала *санхати* каскадом ниспадают с его левого плеча на грудь и сзади на спину почти до талии. Такая же декоративная полоса очерчивает лоб Будды, миндалевидные глаза которого с отмеченными черным лаком зрачками и белой пастой белками слегка прикрыты. Длинные мочки ушей касаются плеч, а шапку волос в мелких завитках-бугорках венчает вытянутая полусферическая *уиниша* — все это знаки совершенства Великого Человека.

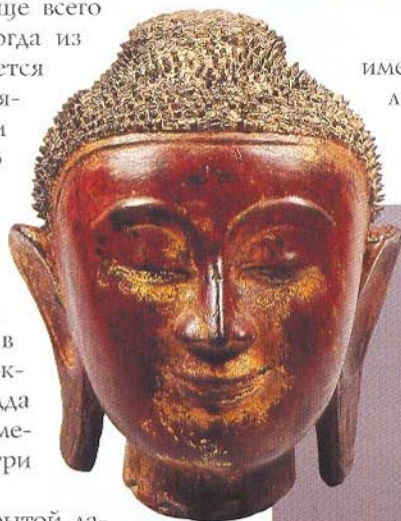
Еще более торжественно и парадно выглядят изображения так называемого «коронованного» Будды, одетого не в монашеский плащ, а в роскошное королевское одеяние с множеством украшений. Голову Будды



Скульптура монаха *пхоунчи*. Паган. 1950-е гг. Лак, сусальное золото, техника *нан пхэя*. Собрание ГМВ.

при этом венчает обрамленная лепестками лотоса высокая корона с коническим финиалом, на груди сверкают золотые нити бус, ожерелий и нередко перевязь с медальонами сааве — нагрудное украшение бирманских монархов, на руках — браслеты, а все пальцы рук унизаны кольцами. Иногда корона имеет большие декоративные подвески-«крылья», образующие своеобразный ореол вокруг

Голова Будды. XVIII—XIX вв. Лак, сусальное золото, техника *нан пхэя*. В. 20,5 см. Собрание ГМВ.



Скульптура Будды с жестом *бхумиспарша*. Начало XX в. Дерево, лак, сусальное золото, техника *тайю* и *хманзи швечха*. В. 51,5 см. Собрание ГМВ.

Скульптура «коронованного» Будды с жестом бхумиспарша. Шанская область. XIX в. Дерево, лак, резьба. В. 78 см. Fusion Gallery, Москва.



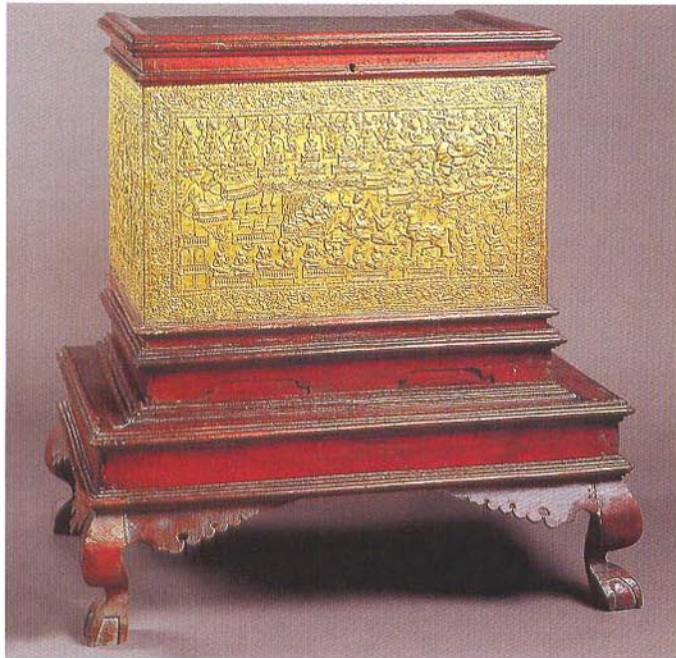
головы Учителя. Этот элемент, появившийся еще в период поздней Авы (1597—1752), особенно типичен для образов «коронованного» Будды из Мандалая и Шанской области.

Среди предметов культа интерес представляют выполненные в лаковой технике манускрипты с религиозными текстами. Чаще всего — это «Каммава», которые читали во время важных буддийских церемоний, таких, например, как посвящение в монахи. Для рукописных книг, в соответствии с позднесредневековой технологией, в качестве основы используют ткань, как правило, плотную хлопчатобумажную. Ее разрезают на куски определенного формата (длиной от 50 до 60 см, шириной около 10 см) и покрывают множеством слоев лака, затем листы с двух сторон украшают изящными орнаментальными узорами в технике швезава (иногда вместо сусального золота применяют серебряную фольгу). Поверх узоров черным лаком наносят крупные строки текста бирманским шрифтом *мачизэй*, что в переводе означает «семя тамаринда», названным так за своеобразные очертания букв. Таблички, являющиеся первым и последним листами манускрипта, обычно украшают по бокам изображениями будд, духов-*натов*, птицы *хинты* и другими мифическими фигурами, а об-

ложки — две отдельные деревянные пластины — покрывают темно-коричневым лаком и сусальным золотом.

Хранят буддийские рукописи, как правило, завернутыми в специальную ткань в небольших ларцах или деревянных сундуках *садай*, которые непременно, для защиты от влаги и насекомых, покрывают лаком. Боковые стенки ларей декорируют барельефными композициями в технике *тайо ивечха*, главным образом на темы буддийских легенд. Примером может служить великолепный *садай* XIX века из коллекции Кэдлестон холла в Дербишире (Англия), на трех целиком позолоченных панелях которого ярусами расположены сцены из жития Будды.

Для буддийских монастырей в Мьянме делают огромное количество лаковой посуды. Это уже упоминавшиеся монашеские чаши для сбора подаяний *таней*, различные блюда, тарелки, подносы для еды, *тхамин-оу* — сосуды с крышкой для вареного риса, *схэйбу* — коробочки для лекарств в виде тыквы или кабачка, *кхве* — небольшие чаши для воды и чая, *лапхэбу* — сосуды для маринованных чайных листьев, любимого бирманского лакомства, *пан-оу* — вазы для цветов, лаковые диски, служащие подставками, и др. Во время буддийских праздничных церемоний пожертвования часто складываются в ритуальные сосуды *схун-оу*, имеющие вид кубка с конусообразной многоярусной крышкой, по форме напоминающей бирманскую ступу *зеди*. В этих



Садай — сундук для манускриптов. XIX в. Дерево, лак, сусальное золото, техника *тайо*. 111x108x72 см. Кэдлестон холл, Дербишир, Англия.



Манускрипт с буддийскими текстами «Каммава». Конец XIX — начало XX в. Ткань, лак, техника *ивезава*. 10,5x58 см. Fusion Gallery, Москва.

сосудах миряне подносят свои дары монахам, их также ставят на алтарь буддийского храма по сторонам статуи Будды. Самые роскошные *схун-оу*, сплошь покрытые позолоченным лепным узором и стеклянной инкрустацией, производятся в Мандалае. У них тиковая основа, искусно отточенная на токарном станке. Их съемные профилированные крышки иногда увенчиваются фигуркой фантастической птицы хинты. Высота таких сосудов от 50 до 80 см, но есть и уникальные монументальные образцы.

Церемониальные сосуды мастеров г. Лейкха в Шанской области, более скромные по размеру и декору, с плетеной из бамбука основой, покрываются чаще всего ярким красным лаком, как говорят в Мьянме, «цвета голубиной крови». Стенки и отдельные концентрические полосы на крышке и ножке покрываются гравированным растительным узором желто-золотистого цвета. Крышка *схун-оу* довольно глубокая и большая в диаметре, и когда она снимается, изделие становится похожим на поднос или блюдо на подставке. Такой тип юндэ называют *кала* и используют во время и ритуальных, и обычных трапез, размещая на нем обские блюда — рис, овощи, фрукты. Иногда *кала* похожи на низенькие столики на круговой ножке с фигурными балясинами, как это делают мастера народа инта, живущего в районе озера Инле. Лаковое покрытие изделий инта отличается красновато-коричневой, охристой гаммой, поверхность у них гладкая, иногда расписанная черным лаком крупными орнаментальными мотивами.

Самое распространенное юндэ в быту народов Мьянмы — *кун-и*, цилиндрический сосуд с глубокой крышкой и двумя вкладышами-подносами, в котором хранится бетельная смесь, употребляемая для жевания. В смесь входят три главных компонента: листья лианообразного растения бетель (*Piper betle*), в которые заворачивают измельченные орехи арековой пальмы (*Agca catechu*) и гашеную известь. Очень часто в смесь добавляют табачный лист и немного смолы тропической акации (*Acacia catechu*), а также специи по вкусу — кардамон, анис, куркуму, лакричник, кожуру лимона, гвоздику. Для помещаемых в *кун-и* пряностей обычно делают отдельные коробочки, а известь хранят в металлических сосудиках, и раньше их часто носили с собой, ибо считалось, что человека легче всего отравить, добавив яд именно в этот компонент бетельной смеси.

Коробки для бетеля, как и другие юндэ, иногда снабжаются надписями, которые обычно располагаются в клеймах в верхней и нижней частях изделия. Надписи на бирманском языке могут содержать благопожелания, комментарии сюжетных сцен, название мастерской, место изготовления, имя донатора или заказчика, реже — мастера и дату создания. До начала XX века имя автора не указывалось — все изделия декоративно-прикладного искусства, да и (за редким исключением) архитектуры и скульптуры, были анонимны. Мастера Мьянмы начали «подписывать» свои произведения и ставить на них знак или торговую марку мастерской под влиянием европейской культуры. Так, на одной из бетельных коробок сверху указано имя автора — «Схэя /мастер/ Чжи» и название лакового центра — «Юндэ



Схун-оу — сосуд для подношений. Шанская область, г. Лейкха. Около 1900 г. Бамбук, дерево, лак, плетение, гравировка, позолота. Кедлстон холл, Дербишир, Англия.



Кала — поднос на подставке. Окрестности озера Инле. Первая половина XX в. Дерево, лак, роспись. В. 26,5 см. Д. 42 см. Британский музей, Лондон.

Схэя (мастер) Чжи. Коробка для бетеля. Паган. 1972 г. Бамбук, лак, плетение, гравировка. В. 13,2 см. Д. 13,6 см. Собрание ГМВ.



/из мастерской/ Свет золотой луны», а внизу дана дата по бирманскому календарю — 1334, что соответствует 1972 году. На круглой шкатулке для косметики (возможно, для традиционной пудры *танахи*) крупными буквами написано «Прозвешайте», а на обороте небольшого декоративного панно шанского мастера помещена надпись: «Магазин в Тьяншоуне».

Выполненные красивыми округлыми буквами бирманского письма надписи — органичная часть всего декоративного убранства юндэ. Орнамента лаковых изделий — от простых геометрических элементов до изысканных растительных узоров, сказочных зооморфных образов и многофигурных сцен. Структура и характер нанесения декора в целом устойчивы и традиционны для каждой определенной техники и определенного лакового центра. Паганские полихромные юндэ отличаются наиболее сложными орнаментальными композициями, как правило, обрамленными рамками из простых линий и полос с лианообразным орнаментом. Изобразительные элементы размещаются в строго определенном порядке, образуя раппортную сетку на поверхности изделия. Одна из ярких черт декоративного стиля юндэ — почти сплошное заполнение фона и отдельных фигур тонкими изысканными узорами. Мелкий орнамент из завитков ковром покрывает крышку восьмиугольного столика, на фоне которого чередуются ряды миниатюрных пальм, стилизованные фигурки всадников и танцующих обезьян, а в центре столешницы — медальон с изображением хинты — символа чистоты, мудрости и просветленности духа.

Образы бирманской мифологии придают неповторимую национальную окраску лаковым произведениям. Это и фантастические львы *чинтэ* — охранители священных мест, и драконообразные змеи *нага* и *ная* — покровители водных стихий и подземного царства, и солнечная птица *галоун*, и полулюди-полуптицы *кейнари*, и держащие в пастьях цветочные гирлянды демоны *билу*. Пользуются популярностью и узоры из знаков зодиака, и так называемый «космологический» орнамент (*чжо шилон*), в которых нашли отражение древние мифологические представления, и ритуальная практика бирманцев, связанная с культом планет.

Типичные узоры гравированных лаков — дворцовые сцены, изображающие сидящего на невысоком троне правителя, иногда с супругой, в окружении почтительно склонившихся коленопреклоненных придворных. На стенках бетельных коробок, больших ваз, на ширмах дворцовые

сцены образуют порой несколько орнаментальных поясов. Эти повторяющиеся мотивы получили название *нандвин* (буквально «внутри дворца»), так как даются на фоне условного пейзажа, правда, передающего скорее не внутренние, а внешние черты традиционной архитектуры — небольшие окна, двускатные крыши, покрытые затейливой резьбой фронтоны, островные многоярусные башенки *пята*. Узор *нандвин* относится к изобразительным мотивам, но конкретно с каким-либо сюжетом не связан. Так, например, на полихромном панно с изображением четырех эпизодов из жизни Будды только сцена рождения происходит под деревом инчжин (сала), а эпизоды состязания женихов, когда принц Тэйдатха (Сиддхартха) победил в стрельбе из лука, церемонии бракосочетания, выезда Тэйдатхи из дворца даны на фоне разнообразных, перемежаемых силуэтами пальм, осененных кронами тропических деревьев архитектурных сооружений, обильно украшенных мелкими изысканными узорами.

Для черно-золотых лаков характерны более крупные орнаментальные мотивы и более пластичная манера исполнения, связанная с особенностями техники «золотого листка» (*швезава*). Неслучайно использующие этот метод мастера нередко копируют фрагменты настенных храмовых росписей Пагана XI—XIII веков, стремясь сохранить лучшие традиции средневекового художественного стиля. Помимо жизнеописания Будды тематика лаковых композиций содержит сцены из джатак — предыдущих воплощений Будды, из знаменитого эпического сказания о Раме («Рамаянь»), мифических преданий о богах и подвигах героев. Изобразительные мотивы,

сцены образуют порой несколько орнаментальных поясов. Эти повторяющиеся мотивы получили название *нандвин* (буквально «внутри дворца»), так как даются на фоне условного пейзажа, правда, передающего скорее не внутренние, а внешние черты традиционной архитектуры — небольшие окна, двускатные крыши, покрытые затейливой резьбой фронтоны, островные многоярусные башенки *пята*. Узор *нандвин* относится к изобразительным мотивам, но конкретно с каким-либо сюжетом не связан. Так, например, на полихромном панно с изображением четырех эпизодов из жизни Будды только сцена рождения происходит под деревом инчжин (сала), а эпизоды состязания женихов, когда принц Тэйдатха (Сиддхартха) победил в стрельбе из лука, церемонии бракосочетания, выезда Тэйдатхи из дворца даны на фоне разнообразных, перемежаемых силуэтами пальм, осененных кронами тропических деревьев архитектурных сооружений, обильно украшенных мелкими изысканными узорами.



Восьмиугольный столик. Паган. 1950-е гг. Дерево, лак, гравировка. В. 48,5 см. Д. 61 см. Собрание ГМВ.

плоскостные, лишённые светотеневой моделировки, но поражающие богатством и сложностью орнаментальной разработки, обрамляются гибкими и выразительными побегими со стилизованными листьями и бутонами царственного цветка лотос. Этот классический паганский цветочно-лиственный узор — *каноптан* — приобрел характер универсального декоративного мотива, на основе которого возникли различные стилистические варианты растительных орнаментов.

Линообразные полосы и завитки, словно буйные тропические заросли, оплетают шанские церемониальные сосуды *кокоути*, имеющие вид корзинки на четырех малюньких ножках. К их верхнему краю иногда прикрепляются две металлические петли, в которые продевается длинная лента для ношения сосудов на плече. Внутренняя краснолаковая поверхность кокоути, как у большинства юндэ, неорнаментированная, а снаружи рельефный декор в технике тайо оклеен сусальным золотом. Излюбленный мотив в шанской орнаментике — изображение мифического дерева *карабук*, растущего, по местным представлениям, в волшебных лесах Гималаев и исполняющего все желания нашедших его живых существ. Узор карабук, состоящий из характерных спиралевидных элементов, может помещаться в отдельных клеймах или образовывать композиции в виде пышного куста, растущего из «вазы изобилия». Верхняя часть ножек сосуда иногда украшена мотивами птиц с раскрытыми крыльями, по-видимому, воронов, считающихся одним из тотемов, прародителей народа шан, живущего в окрестностях г. Кенгтунг. Для декора кенгтунгских юндэ типичны также четко выделенные треугольные или прямоугольные картуши, где на блестящем чернотом



Декоративное панно «Музыканты». Кенгтунг. 1950-е гг. Бамбук, лак, сусальное золото, плетение, техника тайо. 31,5x8,6 см. Собрание ГМВ.



Арфа саун. XIX в. Дерево, лак, хлопковые кисти, сусальное золото, техника швезава, инкрустация зеркальным стеклом. 61x72,5 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон.

ковом фоне размещены горельефные позолоченные фигуры музыкантов и танцоров в национальных шанских костюмах, идущих друг за другом в медленной торжественной процессии.

Примечательно, что и для изготовления музыкальных инструментов мастера Мьянмы часто используют лак и различные лаковые техники. Чаще всего подставки барабанов, гонгов, металлофонов, щипковых инструментов декорируют лепными позолоченными узорами со вставками из цветного стекла, все деревянные части обязательно покрывают красным или черным лаком. Царицей музыкальных инструментов и символом искусства считается арфа *саун*, которую за изящную форму и нежный мелодичный звук бирманские поэты нередко сравнивают с грациозной девушкой. Изображение этого древнего инструмента встречается в паганских росписях и рельефах XII—XIII веков, а игра на нем входила в число обязательных придворных искусств. Датируемый XIX веком замечательный саун, напоминающий ладью с длинным изогнутым носом, украшен в технике швезава, редко используемой в декоре арф. На его корпусе изображено шесть сцен с персонажами «Рамаяны», снабженных подробными комментариями. Традиционную лаковую декорацию (швеча тайо — позолоченные рельефы) можно увидеть на 16-струнной арфе работы известного янгонского мастера 1960—1970-х годов У Вуна.

Лаковое искусство Мьянмы, прошедшее длительный путь развития — от использования лака в архитектурном декоре, создания вещей культового и прикладного значения с применением самых разнообразных технических приемов до появления в современном творчестве станковых произведений, позволяет в полной мере оценить национальные особенности и самобытные черты художественной культуры Мьянмы, в которой пан юн заслуженно считается одним из самых ярких «цветов» традиционных искусств.

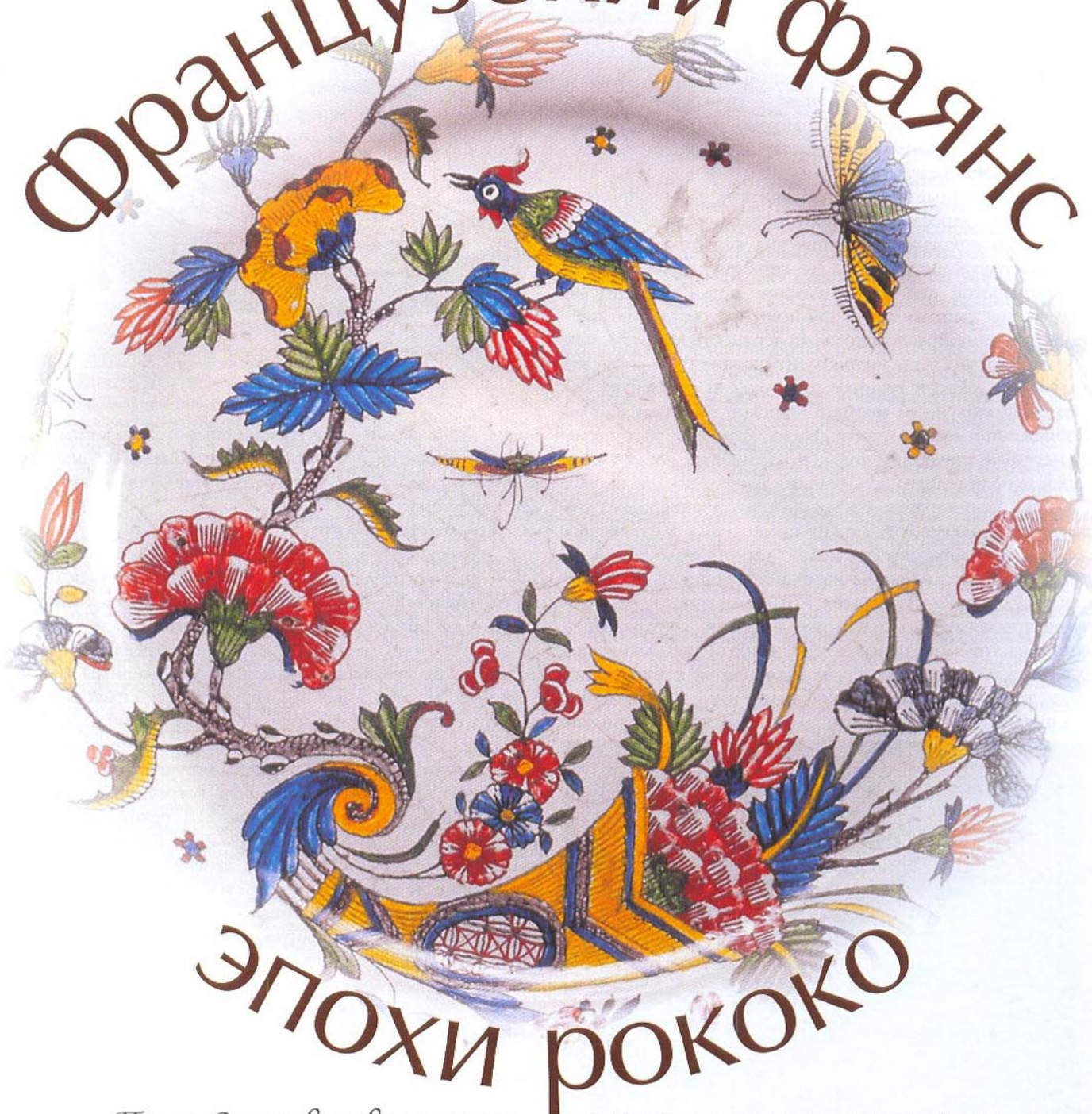
Наталья ГОЖЕВА

Иллюстрации предоставлены автором. Фото Игоря НАРИЖНОГО.



Панно «Четыре сцены из жизни Будды». Паган. 1960-е гг. Бамбук, лак, плетение, гравировка. 65x65 см. Собрание ГМВ.

Французский фаянс



Эпохи рококо

После Средневековья рококо — самый распространенный стиль в европейском искусстве. Французские истоки этого стиля восходят к творчеству художников-декораторов Клода III Оуврана, Пьетро Лепотра, архитектора, выходца из Голландии Жюль-Мари Оппенора, знаменитого живописца и блестящего рисовальщика Жана-Антуана Ватто.

Термин «рокайль» впервые появился в 1736 году, когда резчик и ювелир Жан Мондон (младший) опубликовал «Первую книгу форм рокайль и картель» (слово «картель» означает картуш). Рококо складывался в 20-е годы XVIII века, достигнув высшего подъема в середине столетия. К 1730-м годам расцвел «красочный стиль», главными создателями которого были архитектор и скульптор Пино и ювелир Ж.-О.Мейссонье.

В рококо причудливо соединились гедонизм, пресыщенность, откровенная фривольность, тяготение к экзотике, пренебрежение ко всему разумному, конструктивному, естественному, нарочитые алогизмы и парадоксальность с изысканной утонченностью, блистательной художественной культурой, неисчерпаемой изобретательностью, предельным совершенством формы. Пресыщенность требовала все новых и новых находок, так рождалась непрерывная линия художественных эффектов, где и живопись, и лепка, и позолота, и мелкая пластика, и домашняя утварь создавали отточенный многогранный синтез искусств. Сознательная программа рококо — это жизнерадостная стихия постоянной праздничности и яркости. Эпоха рококо ознаменовалась блестящим расцветом художественной керамики.

Производство фаянсовых изделий, получившее стимул для развития в конце XVII века, в XVIII достигло расцвета в связи с повторившейся в начале этого столетия переплавкой серебра. Фаянсовая посуда, более дешевая, удобная в употреблении и гигиеничная, чем металлическая, стала завоевывать широкое признание. Спрос на нее способствовал появлению множества новых мануфактур и оживил деятельность старинных керамических центров, таких, как Руан и Невер.

Столица Нормандии — Руан был центром французского производства фаянса. Его мастера разработали знаменитый «лучевидный орнамент», состоявший из ламбрекенов, имитации «кружевного» орнамента, растительных гирлянд или лент, расположенных в строгой симметрии. Формы и мотивы росписи изделий мастера позаимствовали у дальневосточной керамики. Изошренность вкуса требовала постоянной новизны, необычности, полусказочного маскарада, поэтому современники стремились к экзотике, увлекались Востоком. Вазфлейта, созданная мастерами в 1720—1740-х годах на мануфактуре Гийибо, покрыта зеленоватой глазурью. В декоре мастер соединил руанский «лучевидный» орнамент с росписью «восточными цветами».

При формировании стиля рококо к середине XVIII века в росписях руанских фаянсов появился орнамент «*décor à la coque*» — изображение рога изобилия и цветов, птиц и насеко-



1. Тарелка с декором «рог изобилия». Руан. 1750—1760-е гг.

мых. Все, что окружало человека, словно заражало беспечным и игривым настроением. Его создавали светлыми и яркими красками, капризными завитками контуров, легкостью и дробностью всех форм, ажурными узорами орнамента, все покрывавшего и всюду проникавшего.

«*Décor à la coque*» пользовался в свое время необычайным спросом, и сегодня он часто встречается на руанских изделиях 1750—1760-х годов (илл. 1). Для руанских изделий того периода характерно, что все они выполнены из пористой массы красноватого или розовато-кремового оттенка, имеют голубоватую или зеленоватую эмаль, крупный цек, все они очень тяжелые. На дне изделий — монограммы мастеров, но нередко марки нет совсем. А.Н.Кубе пишет в монографии «История фаянса»: «Марки встречаются на изделиях второй половины XVIII века. Тогда как лучшие изделия раннего периода анонимные». Предметы с изображением рога изобилия, птиц и бабочек встречаются во многих европейских музеях, например, овальное блюдо, датированное Маргрит Бауэр 1740 годом, — в собрании Музея декоративно-прикладного искусства во Франкфурте-на-Майне; два блюда — в собрании Музея декоративно-прикладного искусства в Самюре и Национальном музее керамики Севра, которые Антуанетта Фай-Халле и Г.П.Форест датируют 1750—1760 годами.

Руанские мастера изготавливали из фаянса самые разнообразные изделия, в том числе фонтаны (в комплект входил



2. Фонтан. Руан. Вторая половина XVIII в.



3. Тарелка с изображением букета.
Марсель. Мануфактура Перрен. Середина XVIII в.



4. Тарелка с изображением китайцев.
Марсель. Мануфактура Перрен. Середина XVIII в.

ли сосуд с крышкой и краном и таз). Один такой фонтан (ил. 2), декорированный полихромным «лучевидным» орнаментом, выполнен в четыре цвета (синий, зеленый, желтый и красно-коричневый) в технике так называемого «большого огня»: роспись наносили по сырой эмали и затем обжигали при высокой температуре, что всегда придает яркость, насыщенность и глубину тона. Крупный растительный орнамент подчеркивает архитектуру предмета. Изделие украшено двумя рельефными дельфинами и раковиной. Другой подобный фонтан выполнен, по всей видимости, тоже в Руане и расписан кобальтом: мастер объединил «дальневосточные» сюжеты и «лучевидный» орнамент. Надо заметить, что подобный сосуд могли выполнить и дельфтские мастера во второй половине XVIII века.

В середине XVIII столетия крупным керамическим центром стал Марсель — знаменитый порто-

вый город на юге Франции, в Провансе. Здесь работали 10 мастерских, что объясняется беспрепятственным экспортом продукции в другие страны и колонии. Славу Марселю принес муфельный обжиг изделий. Мастера писали по уже закрепленной обжигом белой, безукоризненной глазури. Палитра росписи стала намного разнообразней.

Особенно прославились изделия, выполненные на мануфак-

туре Пьеретты Клаудело по прозвищу «вдова Перрен», которую она наследовала у мужа. Предметы отличались разнообразием форм, оригинальностью росписи, типичными для стиля рококо. Талантливые мастера с большим изяществом, в мягкой красочной гамме изображали на них цветочные букеты, птиц, насекомых (ил. 3). На дне одной из таких тарелок помещена марка «VP», а черные точки на глазури расписаны мелкими веточками. На фабрике делали тарелки, расписываемые их «китайскими» сюжетами в манере Пилемана. Они упоминаются в монографии Генри Рейно «Фаянс Марселя XVII—XVIII вв.» и в каталоге № 276 (стр. 215) из Национального музея керамики Севра автором А.Фай-Халле. Аналогичная тарелка есть в собрании Государственного музея керамики, на ней — марка вдовы Перрен 1760-х годов (ил. 4). Три тарелки с изысканной пейзажной рос-



5. Тарелка с пейзажной живописью. Марсель. Мануфактура Перрен. Середина XVIII в.



6. Лоток. 7, 8. Тарелки. Страсбург. Мануфактура Ж.Ганнога. 1765—1775 гг.

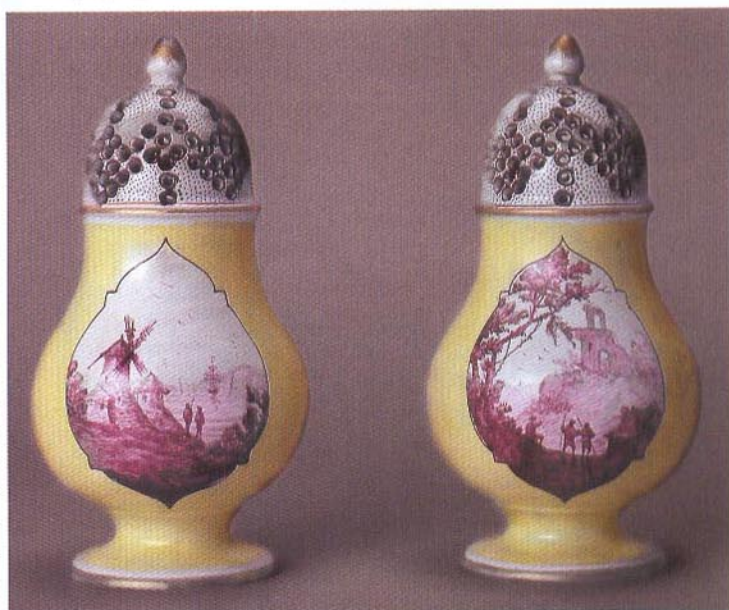
писью, выполненной в пастельных тонах, — без марок, но тоже могут быть отнесены к изделиям этой фабрики. Две из них (илл. 5) поступили в 1927 году из коллекции Д.И.Шукина, одна — из Государственного Эрмитажа. Необходимо отметить, что «визитная карточка» Перрен-Клаудело — орнамент марли: раковина, обрамленная цветами на длинном стебле. Характерно, что дно тарелок тоже заполнено росписью, скрывающей мелкие дефекты.

Сосуд для специй, выполненный в форме трилистника, имеет марку «VP». Подобную форму делали в Руане, она восходит к металлическим образцам. Галантные сцены выполнены пурпуром и дополнены золотом.

На востоке Франции, в Эльзасе, центром керамики был Страсбург, обязанный своей славой трем поколениям семьи Ганнонгов, работавших с 1709 по 1780 год. Овальный лоток (илл. 6) и две тарелки (илл. 7, 8), как и все изделия этой мануфактуры, имеют марки JH/30/74 и JH/560. Жозеф Адам Ганнонг сосредоточился на производстве фаянса. Тонкий рисунок, нежные цвета росписи, живописная манера исполнения — характерные черты изделий этого мастера. Судя по маркам, они выполнены в 1765—1775 годах. Когда смотришь на эти изделия, кажется, будто на твоих глазах распускаются цветы. Подобные предметы демонстрируют любовь и восхищение современников разнообразием природы. Пурпур тюльпана контрастирует с зеленой листвой, ограниченное число тонов усиливает декоративность изделия. К сожалению, введение высокой пошлины на ввоз во Францию фаянса из Эльзаса в 1766 году разорило производство Ж.Ганнонга. Его мануфактура закрылась в 1780 году. Однако стиль, выработанный мастером в 1760-х годах и получивший название «страсбургские цветы», прижился не только на фабриках в Лотарингии, но и во всей Франции. Страсбургский фаянс есть в собраниях музеев Франции и Германии, он очень ценится на антикварном рынке (каталог собрания Музея декоративно-прикладного искусства

Франкфурта-на-Майне (кат. №№ 463—466); Музей национальной керамики Севра и Музей Страсбурга (кат. №№ 216—221).

Сильное влияние «страсбургский стиль» оказал на творчество мастеров фабрики в Нидервиллере, в Лотарингии, возникшей в 1754 году. Ее основал барон Бейерле — директор монетного двора в Страсбурге и советник короля, пригласивший сюда керамистов из Страсбурга. С 1770 по 1793 год ею владели граф де Кюстрин и опытный промышленник Ф.Ландрэ. Об этом свидетельствуют марки на сосудах для сахарной пудры того периода (илл. 9). Изысканные пейзажи в лиловых тонах помещены в фигурные медальоны, повторяющие форму сосудов, и прекрасно читаются на лимонном фоне. Эти изделия легко представить на десертной перемене столов того времени. Они словно олицетворяют принцип рокайльной культуры, сформулированной мадам дю Шатле: «Мы живем в



9. Сосуды для сахарной пудры. Нидервиллер. 1770—1793 гг.

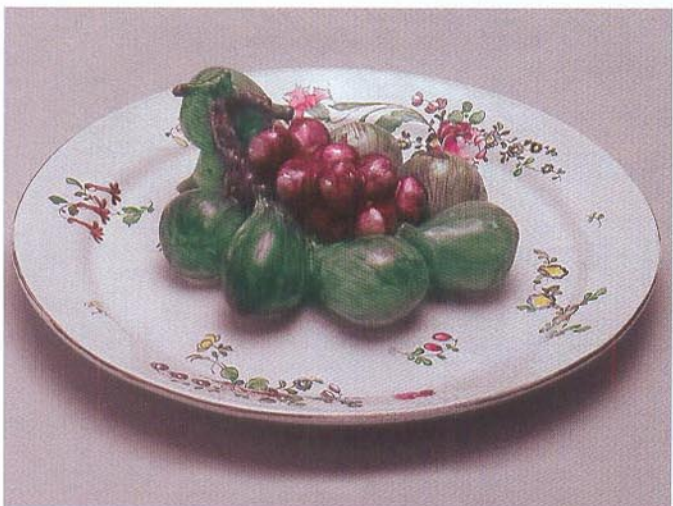


10. Жардиньерка с изображением амуров. Сент-Клемент. 1785 (?) г.

этом мире только затем, чтобы доставлять приятные ощущения самим себе».

Среди характерных предметов эпохи рококо — жардиньерки, или букетники, служившие для размещения цветов в интерьерах. Жардиньерка в форме комода (к сожалению, с утраченной верхней частью) хранится в ГМК (илл. 10). Аналогичная жардиньерка из собрания Музея национальной керамики в Севре (кат. № 246) датируется 1785 годом и выполнена в Сент-Клементе (илл. 11). В центре тулова — изображения амуров в «стиле Буше» — спутники Венеры, они стали любимыми персонажами эпохи рококо, вытеснив с изделий «серьезных» богов античной мифологии. Небольшое производство в Сент-Клементе повторяет орнаменты и «мраморную» роспись тулова, впервые выполненные на известной керамической фабрике в Со (близ Парижа).

Эстетическая и научная жажда «жизнеподобия», «живности» на языке эпохи, обусловила появление иллюзионистических по своей природе произведений. Свойство керамики — органично соединять форму и

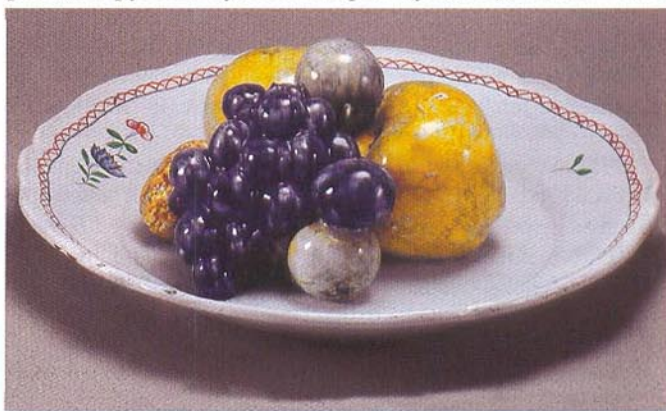


12. «Обманка». Страсбург. Мануфактура Ж.Ганнонга. 1760–1770-е гг.



11. Жардиньерка с изображением амуров. Сент-Клемент. 1785 (?) г.

роспись — позволило широко использовать материал для создания «trompe l'oeil», или обманок. В процессе анализа феномена пластической обманки за его кукольной игрушечностью и элегантной эфемерностью выявляются не всегда различимые серьезные и философски значимые корни: пристрастие эпохи к художественной иллюзии. Известна фаянсовая обманка (илл. 12), выполненная на мануфактуре Страсбурга, которая датируется, судя по марке (JH/39), 1760–1780



13. «Обманка». Руан (?). Вторая половина XVIII в.

годами. Она изготовлена в технике муфельного обжига. Другая (илл. 13), сделанная, по всей вероятности, в Руане, имеет голубоватую эмаль и роспись в технике «большого огня». Ее можно датировать серединой XVIII века. На дне изделия помещена марка «HV» — скорее всего, это инициалы мастера.

«Эпоха французского фаянса» закончилась в конце XVIII века, и на то было несколько причин. Одна из них — европейская мода на фарфор и введение в 1786 году низкого тарифа на ввоз в страны Европы тончайшего английского фаянса. И все-таки французский фаянс XVIII века, сохранившийся в музеях, — праздничное искусство, пусть и не очень глубокое, но полное изящества и очарования.

Ольга НОВИКОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

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

четыре художественных произведения, включенных в электронную базу культурных ценностей как похищенные из историко-художественного музея г. Серпухов Московской области.



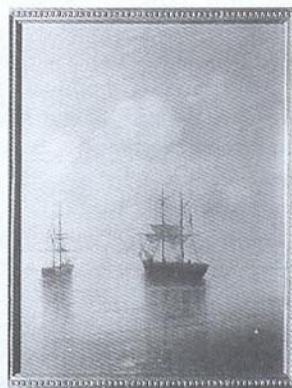
1. Василий Петрович Верещагин.
«Голова Апостола»,
1864 г. Масло, холст,
45,0x36,7. Имеется
разборчивая
подпись.

3. Александр Антонович Ризцони.
«Итальянская лавочка», 1871 г.
Масло, дерево,
27,0x21,0.



2. Александр Антонович Ризцони.
«Отдых еврея-скрипача», 1871 г.
Масло, дерево, 19,0x24,5.
Имеется разборчивая подпись.

4. Иван Константинович Айвазовский.
«Парус в море»,
1887 г.
Масло, холст, 26,5x35,0.



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

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

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

Уроки графики

Часть II

Нам уже знакомы произведения, собственноручно выполненные художником и существующие в одном экземпляре. А если необходимо сделать иллюстрации для книги или плакаты, то есть графические произведения, которые нужно тиражировать? Тогда следует изучить, что такое гравюра и какие бывают эстампы. Это слово в переводе с французского и итальянского означает печать, оттиск. То есть речь идет о литографских или гравюрных отпечатках авторских произведений, подписанных на оттиске самим художником.

Гравюра — это вид графики, включающий многообразные способы ручной обработки «досок» и печатания с них оттисков. Гравюра использует присущие графическим искусствам средства художественной выразительности (контурную линию, штрих, пятно, тон, иногда цвет) для выполнения, скажем, иллюстраций, шрифта, украшений в книгах и других печатных изданиях, альбомах, произведениях прикладного назначения и т.д. Специфические особенности гравюры заключаются в ее тиражности, то есть возможности получать большое количество равноценных оттисков.

«Печать делится на три рода, — писал знаменитый гравер Владимир Фаворский, — есть печать плоская, есть печать глубокая и есть печать высокая. Печать плоская — это офсет и литография; печать глубокая — глубокая гравюра, офорт и акватинта. Высокую же печать мы встречаем в наборном шрифте и в деревянной гравюре».

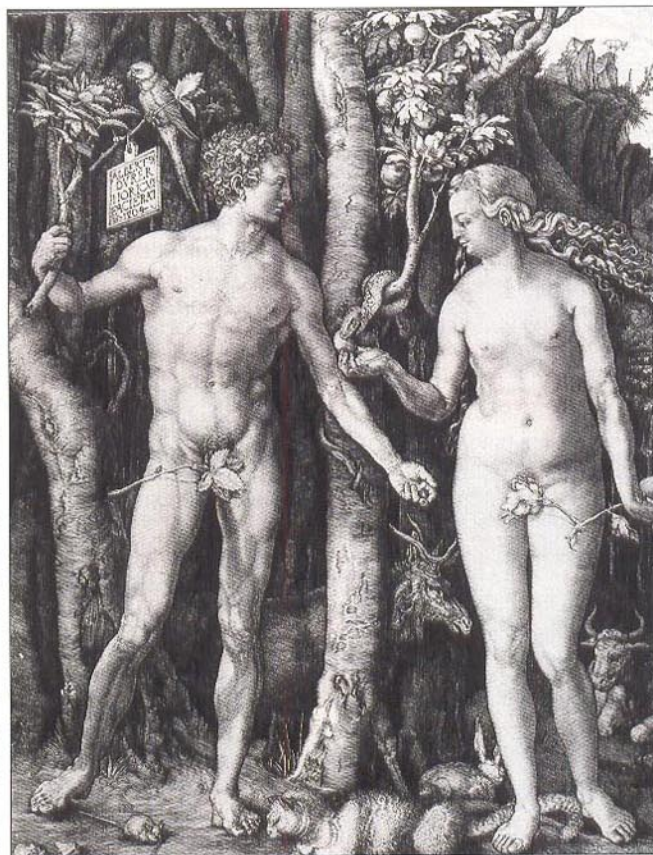
Самая старшая из гравюрных техник — ксилография. Это слово греческого происхождения, состоящее из двух частей: «дерево» и «пишу, рисую», означает — гравюра на дереве. Возникла ксилография очень давно: еще в Японии VIII века эта

техника использовалась для распространения буддийских текстов. На досках мягких пород дерева (на Дальнем Востоке — груши, дикой вишни, самшита) линии и пятна рисунка обрезаются ножами со скошенным лезвием или специальными резами с двусторонней заточкой. Небольшими ножичками вырезали мелкие детали. В промежутках между ними дерево аккуратно выбиралось долотом. На оставшуюся поверхность дерева наносилась краска (она не попадала в вырезанные углубления), и изображение печаталось на бумаге.

Временем расцвета японской ксилографии считается XVII век. Японские мастера использовали доски продольного распила (такая гравюра называется обрезающей). Наиболее распространенной тогда была цветная гравюра. В ее создании обычно участвовали три человека. Художник, его имя потом стояло на готовом листе, делал рисунок и помечал цвета для печатника. Затем гравер, сняв кальки с главной доски, начинал резать остальные, соответствовавшие количеству цветов. А потом печатник печатал, накладывая цветные изображения одно на другое. Печатник использовал минеральные или растительные краски, смешанные с рисовой пастой.

Обрезающая гравюра существовала не только в Японии. К ней обращались и в Европе. Выразительные ксилографии оставил великий мастер Северного Возрождения Альбрехт Дюрер.

Кроме обрезающей ксилографии бывает еще и торцовая. Ее изобрел английский гравер Томас Бьюик в конце XVIII века. Она выполняется на досках поперечного распила из твердых пород дерева — самшита или пальмы. Бьюик пользовался специальными штихелями, которыми до этого резали только гравюры на меди. Они прорезали тонкие штрихи, ко-



А.Дюрер. Адам и Ева.

торые при оттиске оставались белыми. Нужно иметь безупречно твердую руку и острый глаз, чтобы из сотен тоненьких линий (не нарисованных, а выгравированных) получилось выразительное изображение. Именно торцовая ксилография и получила распространение в России.

Основоположником русской ксилографии и ее наиболее сложного воплощения — цветной гравюры на дереве — стала Анна Петровна Остроумова-Лебедева.



А.Остроумова-Лебедева. «Персей и Андромеда». 1899.
С картины П.Рубенса. Б., гравюра на дереве. 3 доски.

Владимир Фаворский работал в технике торцовой гравюры, и увлеченный особенностями дерева, подчас в гравюрах следовал за его текстурой. Художник-монументалист, книжный иллюстратор, автор станковой графики, мастер театрального оформления, он был непревзойденным ксилографом. Всей своей художественной практикой художник утверждал право ксилографии на оригинальные приемы пластической выразительности. Работа гравера для Фаворского — не простой перевод в дерево рисунка, выполненного на бумаге. В самой технике, в том, как он «выбирает» штихелем светлые места, выражается его борьба с материалом, будто он освобождает живое тело от оболочки материи.

Искусствовед по образованию, Фаворский умел очень образно рассказывать о технике гравюры на дереве: «В гравюре все состоит из черных и белых пятен и штрихов. Даже серого в ней нет. Казалось бы, что такими средствами можно изобразить только зиму, снег, черные деревья без листьев и, может быть, еще ворон. Но это не так. Художник разными штрихами и разными соотношениями черного и белого стремится изобразить все цвета, все, что он видит.

Белым штрихом на черном легко передать яркую молнию, блеск воды, мелькание освещенных листьев, блеск оружия и кольчуг. Легкими белыми штрихами можно передать туман, идущий от реки, и воздух, застилающий от нас далекие предметы.

Передавая живые лучи солнца, их движение, перемешиваешь белые и черные линии, и они как бы шевелятся.

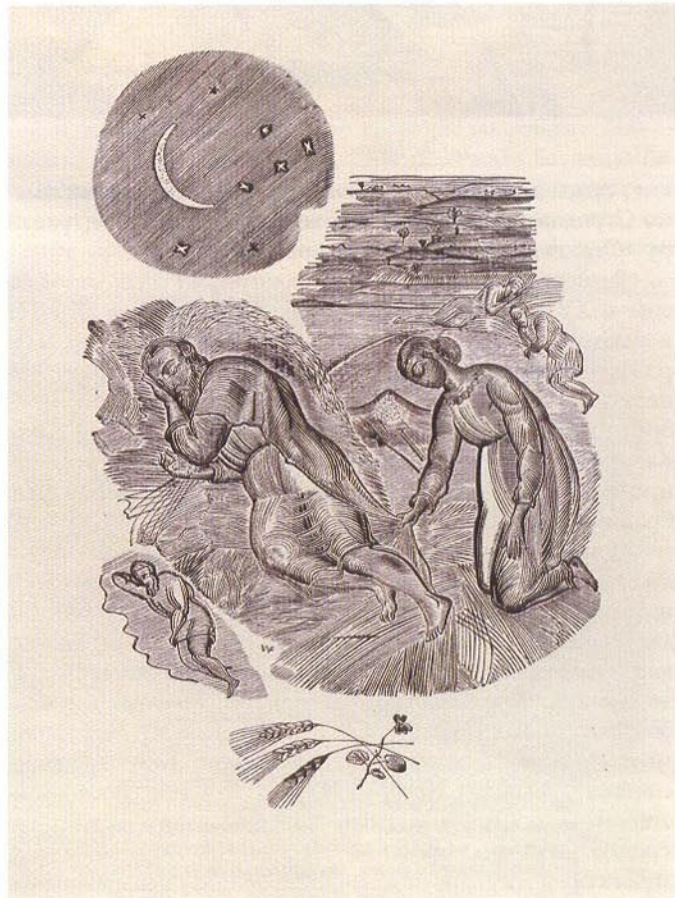
Черным пятном и штрихом передаешь и мрачную тучу, и темную зелень дуба, и масть коня, и плащ вои-



А.Остроумова-Лебедева. «Италия. Фьезоле». Б., гравюра на дереве.

на, и темно-красное знамя. И если приглядеться, то видишь, что черное и белое все время кажется разным; то тяжелым и грузным, то легким и воздушным».

Уже упоминалось, что именно тиражность привлекала многих мастеров к технике гравюры. Алексей Ильич Кравченко, очень серьезно относясь к любому роду деятельности, не деля работу на «творчество» и «пустя-



В.Фаворский. Иллюстрация к «Книге Руфи». 1925.
Б., гравюра на дереве.



Уго да Капри. «Кьяроскуро».

ки», сумел даже для программы концерта квартета имени Страдивари создать изумительную по красоте гравюру «Страдивари в своей мастерской».

Разновидность цветной ксилографии существовала еще в XVI веке в Италии. Это техника кьяроскуро (в переводе с итальянского — «светотень»). В оттиске кьяроскуро напоминает работу кистью в обобщенной манере немногими близкими цветовыми оттенками. Изобрел эту технику итальянский художник Уго да Капри. Кьяроскуро печатается с трех и более досок, соответствующих тeneвым, полутeneвым и светлым частям изображения.

Считается, что первые гравюры на металле появились, когда ювелиры, желая проверить парность своих изделий из золота и серебра, делали с них отпечаток. Но для тиражирования библейских текстов или игральные карты золото было слишком дорогим материалом, и тогда граверы перешли на медь. Самый старейший и наиболее трудоемкий вид углубленной гравюры, выполняемый стальными резцами-штихелями по меди, — классическая резцовая гравюра. Ее лучшим образцам свойственны ясность и пластичность формы, что достигается кропотливой и осторожной работой. На гладкую металлическую доску рисунок наносится специальными резцами — штихелями или иглой.

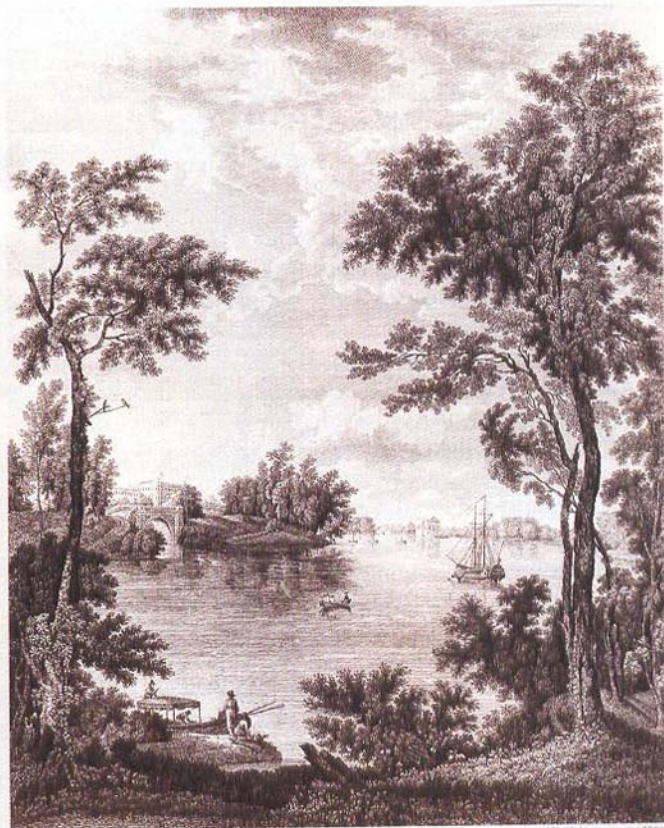
Штихели — это инструменты с различным сечением: треугольным, ромбовидным, чечевицеобразным,

круглым, прямым. Их затачивают и проводят ими бороздки по медной доске. Получается углубленная линия. На доску накатывается краска, потом ее стирают и она забивается только в бороздки-углубления. Под сильным давлением краска переходит из этих углублений на бумагу. Так печатают способом глубокой печати.

В Петербургской Академии художеств в 1799 году был открыт класс ландшафтной гравюры, которым руководил живописец Семен Щедрин. Граверам этого класса надлежало переводить на язык гравюры живописные виды дворцовых парков пригородов Петербурга — Гатчины, Павловска, Петергофа. Этим занимались талантливые ученики класса — С.Ф.Галактионов, А.Г.Ухтомский, братья Ческие. Подчас, переводя в гравюру живописное произведение, мастера резца добивались большей целостности художественного образа, нежели он был в живописи.

Четкость и чистота линий резцовой гравюры, виртуозная обработка доски позволили художнику не только передать ажур листвы, но и сохранить мельчайшие полутона световоздушной среды. Игра света на поверхности воды, просветы неба, видимые сквозь ветви, передаются резцом не менее выразительно, чем это делает живописец кистью.

Митрохин не только не считал себя жанристом, но даже утверждал, что не умеет рисовать людей. Хотя это явное преувеличение. Часто в его работах появляются городские типажи в костюмах 1920-х годов. Точно схваченные позы, характерная одежда делают его работы



Степан Галактионов. «Вид дворца со стороны большого озера в Гатчине». 1799. С оригинала С.Щедрина. Резцовая гравюра.

почти иллюстрацией к той эпохе. Подчас люди погружены в созерцание мира природы, а сам черно-белый пейзаж с рыбаком так прозрачен и тих по настроению, что кажется подвеченным легкой акварелью.

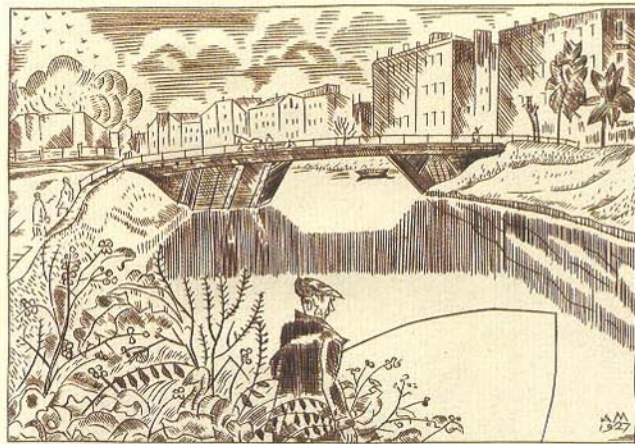
Самая распространенная техника гравюры на ме-



Ефграф Чемесов. Автопортрет. С оригинала Ж.-Л. де Велли. 1765. Офорт, сухая игла.

талле — это офорт (от французского eau-forte — «крепкая водка», то есть азотная кислота). Это такой вид гравюры, в котором углубленные элементы печатной формы создаются способом травления металла кислотами. Как же это делается? На отполированную цинковую или медную пластину («доску») наносят кислотоупорный лак, стальной иглой процарапывают слой лака до металла по линиям будущего изображения. Помещая цинковую пластину в азотную кислоту, а медную — в раствор хлорного железа, протравливают освобожденные от лака места; при этом образуются углубленные печатающие элементы. Углубления заполняют краской, покрывают увлажненной бумагой, а затем получают оттиск на металлографическом станке. Эта техника, офорт, быстро распространилась в Европе XVII века.

Автопортрет Чемесова подкупает



Дмитрий Митрохин. «Мост». 1927. Резцовая гравюра.

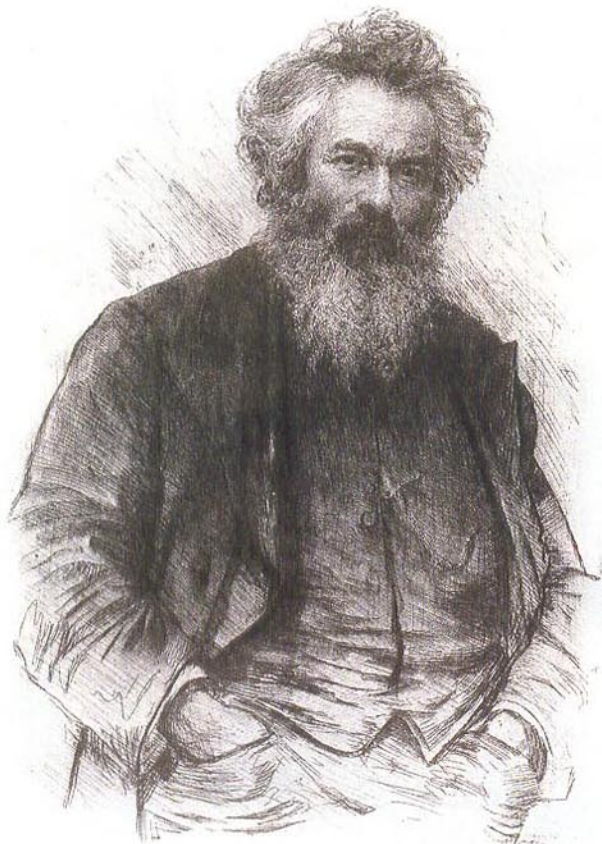
не только техническим мастерством, но и образом самого художника с тонким нервным лицом, полным обаяния и теплоты.

Вторая половина XIX века — время, когда главные вопросы в русской культуре решались в основном в области литературы и живописи, но никак не в гравюре. В то же время многие живописцы увлеклись техникой офорта и основали в 1871 году в Петербурге «Общество русских аквафортистов». Серьезно и увлеченно работал в технике офорта знаменитый пейзажист Иван Иванович Шишкин. Создавал он свои офорты с натуральных рисунков, выполненных карандашом. В них много внимания уделялось световым задачам.

В формировании русской гравюры на рубеже XIX — начала XX века большая роль принадлежала Василию Васильевичу Матэ, прекрасному педагогу, офортисту и ксилографу. Матэ воспитал замечательных учеников, которые позднее заняли ведущее место среди российских



Иван Шишкин (1831—1898). Мостик. 1873. Офорт.



Василий Матэ. Портрет И.И.Шишкина. С оригинала Крамского. 1898. Офорт.

гравиров (Остоумова, Фалилеев, Шилинговский, Павлов и другие).

Техника гравирования, в которой исключается процесс травления, называется «сухая игла». При процарапывании металла по краям бороздок образуются заусенцы, или барбы. Набивающаяся в них краска при печатании дает красивую, насыщенную, несколько расплывчатую бархатистую линию глубокого черного цвета. Сухая игла известна с конца XV века как дополнение к офорту, но как самостоятельную технику ее стали использовать в XIX веке.

Различные оттенки впечатлений, живописность и остроту видения мира способна передать техника офорта в сочетании с сухой иглой. И хотя у Валентина Серова немного офортов, принципиально новое решение проблемы материала в них — несомненно. Изображая Шаляпина в роли Ивана Грозного, Серов запечатлевает процесс перевоплощения актера. Кажется, что гравер беспорядочно наносит штрихи разной толщины на офорт-

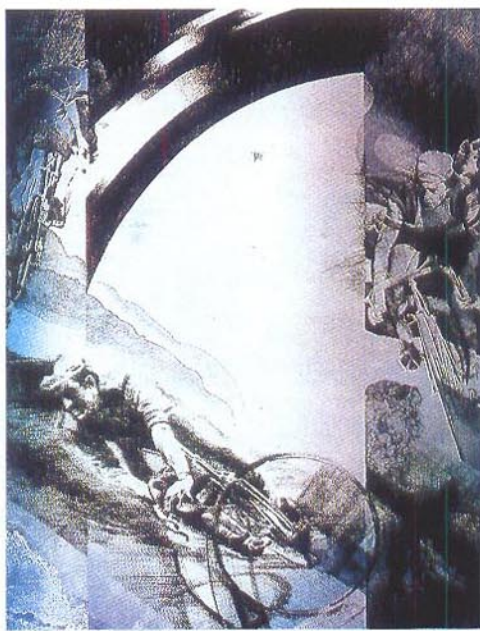


Валентин Серов. Шаляпин в роли Ивана Грозного.

ную доску. В этом хаосе угадывается лицо Шаляпина, выражение его глаз...

Менее распространенные техники — это мягкий лак и лавис. Мягкий лак, так же, как и мецо-тинто (см. ниже), — вид углубленной гравюры на металле, напоминающей в оттиске карандашный рисунок. Используя эту технику, художник рисует карандашом или деревянной палочкой на шероховатой зернистой бумаге, наложенной на медную доску. Эта доска предварительно покрывается мягким, жирным, легко отстающим грунтом. Частицы грунта, прилипая к бумаге в соответствии с рисунком, снимаются вместе ней, после чего доска подвергается травлению. Техника мягкого лака известна с XVII века.

В картине Александра Суворова «Велосипедисты» композиция, построенная по спирали, должна была подчеркнуть длительность и сложность пути спортсменов. Короткие, тоненькие, мелкие штрихи хорошо передают форму: то мягкую, то ломкую и жесткую. Сложная техника акватинты и мягкого лака то сгуща-



Александр Суворов. (1947 г.р.). Велосипедисты. Из серии «Спорт». 1979. Офорт, мягкий лак, травление, акватинта.

ет тени, то отступает, оставляя залитое светом пространство пустого листа.

В переводе с французского слово лавис буквально означает — размывка. Это вид углубленной гравюры на металле, напоминающий в оттиске рисунок кистью. Техника лависа заключается в воздействии кислоты непосредственно на поверхность металла при помощи специальной кисти. После работы кисть выбрасывают — столь велико воздействие на нее кислоты. Различия в силе травления соответствуют градации тона в оттиске. Как самостоятельная техника лавис был изобретен французским гравером Лепренсом, он был распространен в XVIII веке, а позднее стал употребляться как средство тонирования в других разновидностях углубленной гравюры травлением.

Акватинтой называется одна из разновидностей гравюры на металле. В буквальном переводе с итальянского — «вода подкрашенная». Металлическую пластину равномерно покрывают смолистым порошком асфальта, канифоли (или чаще смесью обоих) и подогревают. Поверх образовавшегося грунта кистью наносится рисунок. Опуская доску в кислоту, ее подвергают легкому травлению. Кислота разъедает металл в промежутках между частицами порошка, создавая неравномерно шероховатые поверхности, которым в оттиске соответствуют тона различной интенсивности. Акватинта напоминает рисунок кистью — тушью или акварелью.

Термин мецо-тинто буквально переводится с итальянского как «полуокрашенный». Так называется «черная манера» — вид углубленной гравюры на металле. При этом методе на равномерно шероховатой поверхности доски, дающей в оттиске сплошной черный тон, специальными инструментами — гладилкой и шабером — выглаживают более светлые места изображения. Потом самые светлые места полируют. Чем более гладкая поверхность, тем слабее к ней пристаёт краска, и в оттиске эти места оказываются светлее. Художник работает тоновыми пятнами, идя от темного к светлому.

Современный график К.Чмутин создает небольшие, изящные, многотрудные гравюры. Они требуют от зрителя пристального внимания, вживания. Созерцания. Тихая жизнь вещей, полная глубокого тайного смысла, рождается из глубины темного фона.

Этот метод, возможно, самый «живописный» из всех гравёрных техник. Особое пристрастие питали к нему английские мастера, не случайно в Европе эта тех-

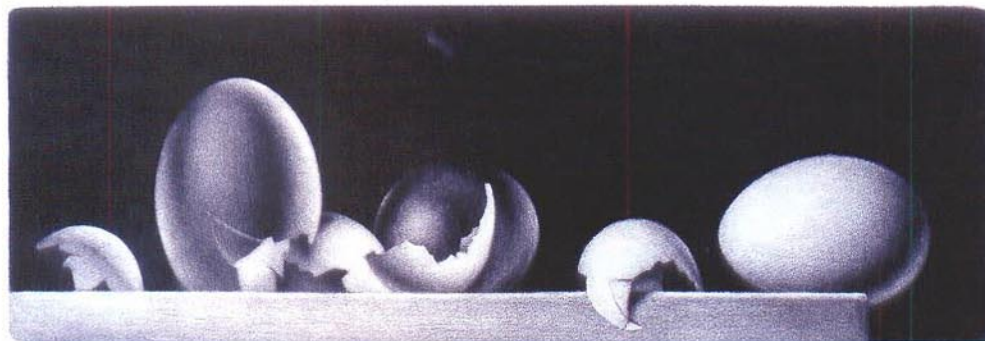


Дж.Арделл (1729—1765). «Лорды Джон и Бернард Стюарт».
С оригинала А.Ван Дейка.

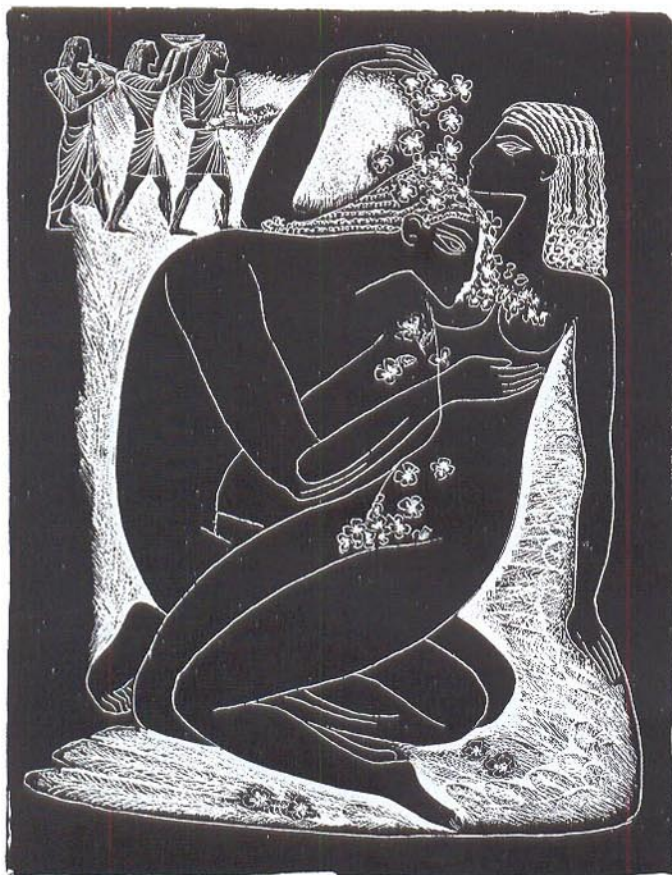
ника называлась «английской манерой». Джеймс Мак Арделл создал великолепные гравюры с портретов Ван Дейка в технике мецо-тинто.

Гравюру на цинке называют цинкографией. Чтобы создать такую гравюру, рисунок нужно выполнить на доске специальными кислотоупорными красками, а затем неокрашенные части цинка глубоко протравить кислотами, пока рисунок не будет ясно и отчетливо выделяться на пластинке, образуя клише для печати. Когда художник наносит рисунок от руки непосредственно на поверхность металлической (цинковой, магниевой или другой) доски для последующего травления, получается автоцинкография.

Стасиса Красаускаса знала вся Литва: он был известным спортсменом, на счету у которого было 29 рекордов в плавании и многоборье. Но главное — это был известнейший художник-график. Как писал Эдуардас Межелайтис: «На гравюрах С. Красаускаса — причудливо извивающаяся, изящная линия. Тонкая, преле-



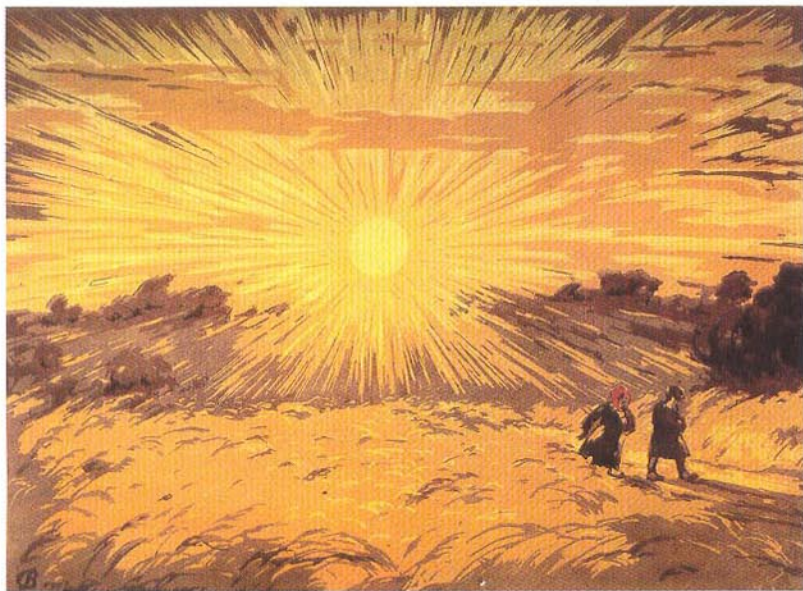
Константин Чмутин (1953 г.р.). Аранжировка № 2, 2003.



Стасис Красаускас (1929—1977). Иллюстрация к книге «Песнь песней» Соломона. 1966, б., автоциклография.

стная. Нет, это вовсе не линия. Это высокий, мелодичный, лирический голос. Художник, кажется, не резцом водит, он словно поет, его контрастирующая гибкая линия звучит, как песня, как поэзия, как аккорд».

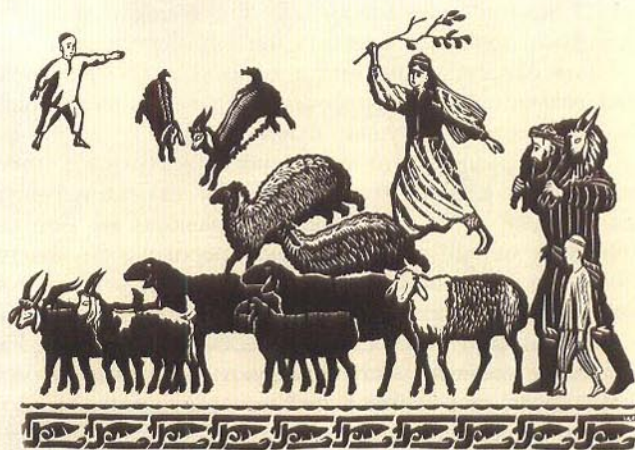
Как и ксилография, гравюра на линолеуме относится к техникам высокой печати. Изображение вырезает-



Вадим Фалилеев (1879—1948). Спелая рожь. 1917. ГП.

ся штихелями и после накатывания краски отпечатывается черным штрихом — на выпуклостях и белым цветом — в выбранных местах. Не сразу художники оценили выразительность и удобство для работы такого материала, как линолеум. Остроумова-Лебедева его не любила. Если, используя дерево, она испытывала радость, то, как сама признавалась: «ничего подобного не испытываешь, когда работаешь по линолеуму: впечатление такое, как будто режешь калашу. Линолеум не сопротивляется инструменту, а как-то поддается, сжимается, а потом разбухает. Все равно как если бы скульптора вместо глины и камня заставили работать из теста, которое тянется и пухнет». Но это сугубо личное отношение мастера к линогравюре. В этой технике преуспели многие знаменитые мастера.

Вадим Фалилеев — поэт природы средней полосы России. Выбирая романтические мотивы в природе, художник не забывает показать человека. Человек и стихия — тема его эпических листов. Свое художественное обучение Фалилеев начал в живописной мастерской Репина, вот почему цвет становится главенствующим в его



Владимир Фаворский (1886—1964). На базар.

линогравюрах. Он мог печатать с 7-8 досок, добиваясь ярких декоративных контрастов.

Владимир Фаворский, живя во время Великой Отечественной войны в Средней Азии, несомненно, вобрал в свое творчество и орнаментальность восточных ковров, и декоративные элементы старинных миниатюр. Особый неторопливый ритм жизни Востока, его жара и многоцветие — все это передано в контрастном черно-белом цвете.

Самая молодая из тиражных техник графики — литография. В отличие от гравюры на дереве или на металле, литография представляет собой способ плоской печати с камня. Сначала на плотный известняк с зернистой поверхностью жирным литографическим карандашом наносят рисунок. Художнику не приходится преодолевать сопротивление материала, он рисует легко, почти как на бумаге. Потом камень протравливается кислотой (которая будет воз-

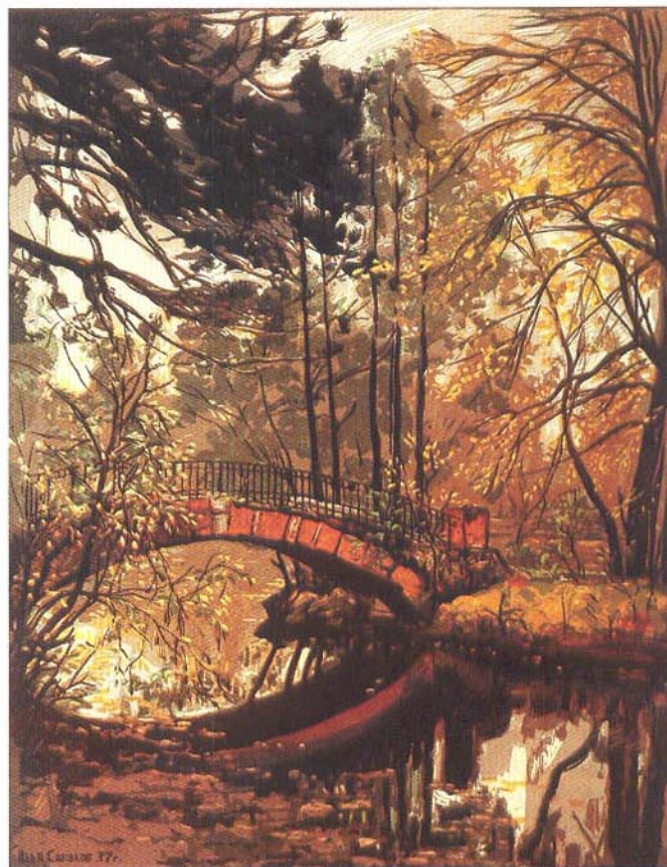
действовать на не покрытую карандашом поверхность). Потом рисунок смывают, а увлажненный камень покрывают типографской краской, которая пристанет только к непрокрашенным местам, в точности соответствующим рисунку. Конечный этап — на специальном станке под давлением изображение переносится на увлажненную бумагу. Получается оттиск — литография.

Распространенность литографии в XIX веке связана с тем, что это был самый дешевый и массовый способ печати. Работа на камне не требовала никаких специальных технических навыков — достаточно было просто уметь рисовать. Кроме того, литография позволяла сохранить в отпечатке свежесть первого непосредственного рисуночного порыва: в точности воспроизвести мягкий и широкий штрих кисти или карандаша, тончайшие тональные градации, хотя, надо сказать, это требует мастерства как исполнителя, так и печатника.

Литографии Евгения Кибрика — пример выразительных иллюстраций. Далеко не все писатели хотят, чтобы художники иллюстрировали их произведения. Так к этому относился и французский писатель Ромен Роллан, но только до тех пор, пока не увидел иллюстрации Кибрика к своей повести «Кола Брюньон». Они привели его в восторг.

Шелкография появилась в Европе только в 1920-е годы, хотя в Японии она известна с XVII века. Это один из видов художественной трафаретной печати. Форма для шелкографии — шелковая сетка (шелк, капрон, нейлон), натянутая на раму, а участки, свободные от рисунка, закрываются непроницаемым для краски составом. Масляные или водяные краски продавливаются через сетку с помощью эластичной пластины на поверхность, воспринимающую изображение. В зависимости от характера краски ее можно наносить резиновым шпателем, накатывать тампонами или валиками, пользоваться кистью. Шелкография отличается яркостью, декоративной красочностью колорита, с ее помощью можно печатать качественные репродукции картин.

Итак, сделаем некоторые выводы. Главное — это лист бумаги, с которым работает художник, всегда плоский. Большинство техник, о которых мы говорили, сводились к тому, чтобы преодолеть эту плоскость и с помощью разнообразных графических средств построить изображение, имеющее объем. В каких-то техниках главенствовало линейное начало, где-то объемные предметы готовы были



Илья Соколов (1890—1968). Осень. Кузьминки.
Цветная линогравюра. 1937.



Евгений Кибрик. «Ласочка»
Иллюстрация к повести
Ромена Роллана «Кола Брюньон».
Литография.

«прорвать» хрупкую плоскость бумаги (в этом, кстати сказать, сходство графики с живописью), а иногда, например, в силуэте, — только подчеркивалась плоскость изображения.

Но каким бы ни было графическое изображение — цветным или черно-белым, объемным или плоским, выполненным в одном или нескольких экземплярах, — все вместе они составляют удивительный и неповторимый мир графики. Именно эту ее особенность подчеркивал известный искусствовед и художник Николай Радлов, когда говорил: «Графика не все может, но многое смеет».

И еще одно важное замечание. Необходимо учиться любоваться графическим произведением. Ибо все: и сама бумага, и выбранный художником материал, и индивидуальность мастера-графика — может стать предметом нашего искреннего любования.

Валентина БЯЛИК

Иллюстрации предоставлены автором.

«Поздняя» Удальцова

Немало книг, статей и монографий написано о русском авангарде, самобытность и новаторство которого впервые после иконы обеспечили России передовые позиции в области художественного творчества. После долгих лет запретов и гонений, начиная с 1960-х годов совместные усилия российских и западных историков искусства сделали авангард едва ли не самыми изученными сегментами на поле русской культуры.

При всем обилии информации о судьбах художников, их творческом наследии, о проводимых в первой четверти прошлого века выставках их работ очень непросто найти ответ на вопрос — какой же стала живопись этих сокрушителей устоев и утвердителей новых «измов» после того, как основы были потрясены и новые художественные критерии и пластический язык стали общепризнанными и широкоупотребимыми. Многие из главных фигур авангардного искусства прожили долгую жизнь. Их творчество, безусловно, не ограничивается периодом революционного становления искусства XX века. Потребность писать была для истинных художников первой же жизненной необходимостью. Эту потребность они испытывали в сороковые, пятидесятые, а некоторые — и в более поздние годы прошлого века.

Много ли нам известно об этих работах? Отражают ли они лица реформаторов, к которым мы привыкли? Может ли художник, обладающий очевидным талантом, со временем утратить этот дар? И не является ли скромное молчание по поводу позднего периода творчества отдельных художников своеобразной данью уважения к их прежним заслугам? Попытаемся найти ответы на некоторые из этих вопросов на примере творчества одной из выдающихся представительниц этого направления — Надежды Удальцовой.

Известно, что в 1920-е годы в Третьяковской галерее и Русском музее, в экспозициях музеев художественной культуры — аналогах музеев современного искусства, работы Удальцовой представляли зрителям



Надежда Удальцова. «Натюрморт с букетом в синем кубичине на розовой скатерти». 1940-е гг. Холст, масло. 69,0x89,5 см. Частная коллекция.

как образцы кубизма, школу которого она постигала непосредственно в Париже. После кубизма последовал период увлечения беспредметным творчеством, тягу к которому почувствовали тогда живописцы в разных концах света, не знавшие друг друга и, может быть, интуитивно объявившие «войну предмету». Новаторство Малевича оказалось тогда в фокусе внимания Удальцовой. Впоследствии именно он, скупой на похвалу и очень ревностно относившийся к супрематизму, назвал Удальцову «лучшей супрематисткой» и пригласил вести общую с ним мастерскую в Первых Свободных художественных мастерских.

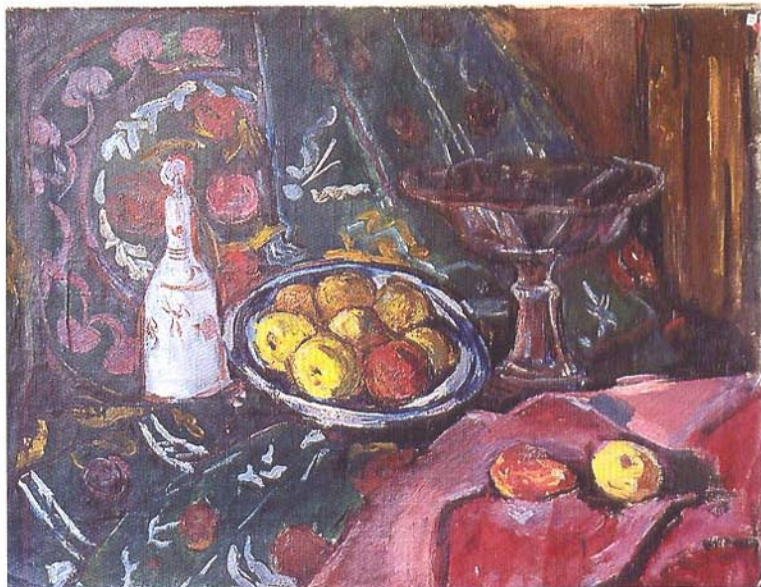
Как и у большинства художников, плодотворно и увлеченно занимавшихся беспредметным искусством,

у Удальцовой этот период имеет свой логический конец, за которым вновь пробуждается тяга к предметному миру.

С чем сравнить живопись Удальцовой в 1920-е годы? Судя по удивительно интенсивным по цвету пейзажам и портретам, здесь и отголоски фовизма, и близость к бывшим представителям «Бубнового валета». Но так ли это на самом деле? Если присмотреться внимательнее, откроется совершенно иной смысл этих работ. При всей фигуративности и непосредственности сложно отнести их к реалистическим. И уж тем более в них нет того, из-за чего картину было принято ассоциировать со сценой, картинкой, вывеской. Слишком различаются их позиции и в понимании кубизма, и в отношении к беспредметному искусству, к которому у художников «Бубнового валета», в целом, был стойкий иммунитет.

Опыт абстракции пригодился Удальцовой во время творческих командировок на Урал, Алтай и в Армению, где с 1926 по 1934 год она работала вместе с мужем Александром Древиным. Цвет стал главным организатором холстов того времени. В них, как отмечал Н.Пунин, — «культура скрытого цвета, свойственная барбизонцам. Живопись загорается при внимательном взглядывании. Чернота ее преднамеренна...»

Кубистические работы Удальцовой и ее беспредметные композиции, картины конца 1920-х — начала 1930-х годов занимают достойное место в постоянных экспозициях ведущих музеев нашей страны и мира. Ее живопись и графика красноречиво представляют искусство первой трети XX века на многочисленных выставках.



Надежда Удальцова. «Натюрморт с белым флаконом». 1944 г.
Холст, масло. 67,5x87,5 см. Частная коллекция, Москва.

Но каким стало творчество художницы в дальнейшем, в 1940—1950-е годы? Известно, что она прожила долгую и очень непростую жизнь. Горе и трагедии в ней не были редкими гостями: они обосновались там всерьез и надолго, получив постоянную прописку. Ранняя смерть матери и расстрел в 1918 году отца — жандармского генерала, смерть в том же году младшей сестры, с середины 1920-х годов обвинения самой художницы в формализме в живописи, последовавшая волна репрессий и расстрел мужа в 1938-м, новая кампания по борьбе с космополитизмом и формализмом в конце 1940-х, когда творчество Удальцовой вновь стало объектом нападок. Не забыли ни ее парижский период, ни увлечение кубизмом, ни поиски в беспредметном искусстве, ни расстрелянного перед войной мужа.

Осталось ли после всего этого место для творчества в ее жизни? Ответ на этот вопрос дает сама художница: «Они жизнь мою хотели уничтожить, мое маленькое неуступчивое «я», но никто не сломал... Снова возьму кисти. Я не сдамся... Кто видит во мне упрямую, несговорчивую женщину... они не понимают, что все движется по одному пути, к одной цели, и цель эта — работа». Читая дневники Удальцовой о событиях того времени, понимаешь, что именно увлеченность работой, какая-то нечеловеческая одержимость и давали ей силы, удерживали «на плаву». «Искусство — это единственное, что есть, все остальное — это бесовское наваждение... Что нужно мне? Страсть в работе, вот и только...» Сохранились и дошли до нас материальные воплощения этой жизненной страсти.



Надежда Удальцова. «Натюрморт с синим флаконом». 1940-е гг.
Холст, масло. 70x90 см. Частная коллекция.



Надежда Удадьцова. «Букет у окна». 1942 г.
Холст, масло. 62,5x79 см. Частная коллекция.

В годы Великой Отечественной войны Удадьцова не уезжает из Москвы в эвакуацию, напряженно работает, ждет известий от раненного под Ленинградом сына. К этому времени относится серия натюрмортов. «И я была художником и верила, то, что я делаю, нужно людям, и они мне говорили это... «Вы — мас-



Надежда Удадьцова. «Портрет летчика». 1940-е гг.
Холст, масло. 70,6x54,6 см. Частная коллекция.

тер натюрморта, он нам нужен». И они покупали и заказывали, и я писала. Писала цветы и природу, и это было нужно... Я мастер натюрморта. Пусть. Никто не отнимет у меня этого».

Ее натюрморты 1940-х годов очень разные. Так, в работе «Хлеб (военный)» (1942) тревога и драматизм переданы довольно скупой палитрой приглушенных сумрачных цветов, их глубокой тональной проработкой. А работы «Букет у окна» (1942), «Декоративный натюрморт с белым флаконом» (1940-е годы), «Декоративный натюрморт с синим флаконом» (1940-е годы), «Натюрморт с букетом в синем кувшине на розовой скатерти» (1940-е годы), напротив, полны радостной энергии и жизненной силы, что достигается более ярким и контрастным колористическим решением.

Смотря на них, невольно вспоминаешь матиссовское форсирование цвета. Построение цвета и было главным и объединяющим для всех натюрмортов Удадьцовой. Сама художница писала: «...нужно стремиться цветом передать содержание... Я могла писать мое построение цвета лишь в натюрмортах. Мне не было возможности писать большие цветковые композиции. Политика заела, всякие боязни... Тут не личные мои цветковые переживания, тут закон реального цветового существования». Вспоминая вершины ее творчества второй половины 1910-х и начала 1920-х годов, можно только догадываться, полотна какого художественного масштаба она бы нам оставила, не будь этого постоянного давления.

В военные годы Удадьцова создает серию портретов солдат и офицеров, военных летчиков. «Писали целыми днями с жадностью, разбрасывались; хотелось захватить все: и образы летчиков, и землянку, и аэродром... Образы защитников нашей родины всемогущей силой захватили меня. Ведь каждое лицо — это самое дорогое, что есть для художника сегодня...», — писала она в газете «За храбрость» в 1942 году. Не вдаваясь в детали одежды и подробности фона, крупными размашистыми мазками она написала «Портрет военного» (1940-е годы), «Портрет летчика» (1940-е годы), «Военный аэродром под Москвой» (1942, собрание семьи художницы).

Зимой-весной 1945 года Удадьцова работает в Государственном цыганском театре «Ромэн» над серией портретов артистов, пишет сцены из спектаклей. Из этих колоритных работ, в числе которых «Цыганский танец», «Портрет артистки Александры Кононовой» (1945, собрание семьи художницы), в помещении театра была организована ее персональная выставка.

Комплексным представлением работ Удадьцовой, созданных в военные годы, стала еще одна ее персональная выставка, открывшаяся 9 мая 1945 года в Московском отделении Союза советских художников.

В 1948 году, когда творчество Удадьцовой, не принявшей эстетики соцреализма, вновь подверглось резкой критике, она пишет: «Меня оплевали свои же товарищи художники. Пусть обзвали формалистом

— почетно это звание. Никогда не предам великих гениев искусства... Меня обвиняют в формализме, а по существу я работаю над цветом... И я не уйду с начального пути... Наши рты закрыты. Наши работы отвергнуты. Мы молчим, но мы работаем».

Вновь, как после расстрела мужа, сужается круг знакомых. Немногие решались прийти в дом с «черной меткой». Художники, входящие в ближний круг Удадьцовой, лишены официальных выставок, вынуждены показывать свои работы друзьям в мастерской. Длительная и тесная дружба связывала Удадьцову и Александра Осмеркина. Он решает не просто написать ее портрет, но и дает ему недвусмысленное название «Мой друг — живописец Н.А. Удадьцова».

В эти годы Надежда Удадьцова также общается с Робертом Фальком. Часто заходит к ней посмотреть новые работы писатель Илья Эренбург, один из немногих, кто в те годы собирал современную живопись и от которого Удадьцова могла узнать новости из Парижа и чем занимался тогда Пикассо.

Посещает ее и А.Родченко, с кем у Удадьцовой были принципиальные разногласия еще с начала 1920-х годов. Увидев ее картины, он пишет своей жене В.Степановой: «Была у Удадьцовой, показывала живопись. Жалко, что не видела ты, очень хорошая».

О последних годах творчества художницы известно очень мало. Но и здесь были свои очевидные достижения. Живопись этих лет, может быть, далека от претензий на новаторство и концептуальность, но разве за это мы любим живопись? Не концепция, не идейное послание художника, а именно форма — самое ценное и вечное в живописи: краски, благородство тона, свет, ритм, композиция, гармония воплощения. Для самой художницы примат формы был абсолютной истиной. В статье «Отношение критики к современному искусству» она пишет: «...искусству дает жизнь форма, форма и форма...» С этой точки зрения



Надежда Удадьцова. «Женский портрет». 1949 г.
Холст, масло. 89,5x99,2 см. Частная коллекция.



Надежда Удадьцова. «Портрет военного». 1940-е гг.
Холст, масло. 77,2x63,2 см. Частная коллекция.

поздние работы Удадьцовой — образцы настоящей живописи.

Связь с природой остается очень важной в эти годы. Летом Удадьцова, как правило, работала в окрестностях Москвы — в Звенигороде, Загорске, Истре, Вельяминове. Красота этих мест по-настоящему волнует художницу, являясь для нее творческим импульсом. Осенью 1949 года она пишет: «Я шла, как по очарованному миру красок, и всюду была живопись: и в лесах, и на полях, и на склоне звенигородских бугров, и на просторе берегов Москвы-реки... Озими, сверкающее синее небо и какая-то изба и изгородь, силуэт деревни на фоне далеких полей, и небо, небо». Остались небольшие картины, запечатлевшие это состояние радости и счастья.

Тяжелые болезни, сделавшие проблемой передвижение и быт, ограничили творчество художницы до жанра натюрмортов, как правило, на фоне открытого в мир природы окна. В простоте натюрмортов 1950-х годов тем не менее чувствуется хорошо усвоенная парижская школа композиции, высокая живописная культура, противостоящая натурализму, который Удадьцова и художники ее круга считали пережитком, не имеющим перспективы. «Ошибкой были ходы в проклятый натурализм... Они предпочитают обдирать передвижников... Им нужны фотографии предметов, пусть... Я писала этот чертов предмет, как его понимают эти олухи. Это можно писать и искать этот предмет до скончания века. Предмет — только



Надежда Удадьцова. «Полевые цветы». 1954 г.
Холст, масло. 66,5x80,5 см. Частная коллекция.

повод для живописи, и все — только повод для живописи».

То, что натурализм был для художников, близких Удадьцовой, одним из смертных грехов, подтверждает следующий эпизод: «Вчера явился Фальк. Он принес мне от Эренбурга фото «Голубя» Пикассо... Затем Фальк сказал: «Мне передавали, что Удадьцова пишет пейзажи со сходством, я испугался». Я хохотала, показала работы, Фальк мог успокоиться. Удадьцова все та же.

Я не совсем понимала, почему мне не нравятся те цветы, от которых все были в восторге, и Фальк сказал только два слова: «Мне не нравится — цвет натуралистический». Да, так...

Этот новый натюрморт — вроде новый этап, и Фальк очень обрадовался, увидев его. «Удадьцова вновь стала Удадьцовой!» — сказал он и утешил лучшую малышку [маленькую работу]. Мне было ужасно жаль».

В 1950-е годы были написаны «Полевые цветы» (1954), «Букет на фоне окна» (1950-е годы), «Желтый букет в кувшине» (1950-е годы). От натюрмортов 1940-х годов их отличает большая свобода, распахнутость миру, простота композиции, открытые цвета, проникающий откуда-то изнутри свет.

Тышлер говорил о поздних работах Удадьцовой, что «это не натюрморты, а куски жизни». И действительно, сложно назвать эти «безумные мазки», как окрестил их старый друг Удадьцовой И.И.Ром-Лебедев, «мертвой натурой». Написанные полвека назад, они и по сей день притягивают внимание своим светом и колоритом, выглядят свежо и естественно. Искусствовед Екатерина Древина — внучка художницы — приводит интересные детали, свидетельствующие, насколько хорошо Удадьцова владела ремеслом живописца. Она, как правило, сама грунтовала холсты и не пользовалась смешанными техниками. Тот сравнительно небольшой набор пигментов, которые она использовала, всегда проходила предварительную проверку простым, но эффективным способом: краски выдаваи-

вали из тюбика на оконное стекло, и если под воздействием солнца красочный пигмент выгорал, его выбрасывали, а если — нет, то краска занимала свое место на палитре. Написанные картины выставлялись не сразу, а спустя один-два года, пока, по ее же выражению, краски не «сядут». Вот почему красочный слой на ее живописи не темнеет со временем и практически не покрывается трещинами.

В октябре 1958 года, после долгого перерыва Удадьцова принимает участие в групповой выставке в Доме художника на Кузнецком Мосту, 11. Во вступительном слове искусствовед Е.Тагер отметил: «Удадьцова — мастер очень высокой живописной культуры. Мы знаем, что она начинала в кругу «Бубнового ваята», что опыт французских постимпрессионистов не прошел для нее бесследно. Но своей культурой цвета не в меньшей степени она обязана русской национальной традиции — русской иконе и фреске... Цветовой строй полотен Удадьцовой богат и многообразен. У нее есть работы, построенные на тональных отношениях. И в какую живописную драгоценность умеет она превратить какие-нибудь свои луковицы и головки чеснока в глиняной плошке!»

Времена меняются. Наступившая «оттепель» коснулась и художественной жизни. «То, что я узнала сегодня, это конец застенка в искусстве... Саша [Осмеркин] и П.П.Кончаловский не дожили... Какие но-



Надежда Удадьцова. «Желтый букет в кувшине». 1950-е гг.
Холст, масло. 78x58,5 см. Частная коллекция.

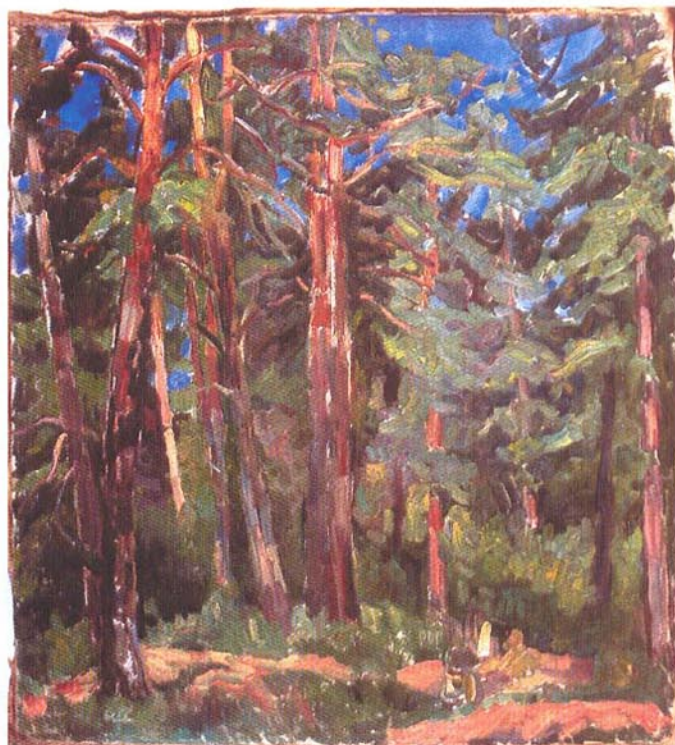
вые силы вливаются в кровь, писать и писать до смерти... Вроде покупают работы для венецианской выставки... Нет, что-то уж не верится». После стольких лет гонений и забвения большая статья о творчестве Удальцовой выходит в «Московском художнике». Неожиданным для нее стало и официальное поздравление Союза художников с 75-летием. Бывшие ученики-вхутемасовцы привезли от МОССХа (Московский Союз художников) хорошо составленный адрес. «Чудесно относились ко мне. Были милы, и я снова почувствовала себя старой Удальцовой. На другой день я начала писать «Натюрморт с бутылкой»... Я еще жива и мне предстоит многое еще сделать и выполнить: надо надеяться, что проклятая болезнь, терзавшая меня последние годы, оставит меня, и я смогу еще поработать...»



Надежда Удальцова. «Букет на фоне окна». 1950-е гг.
Холст, масло. 79,5x59,8 см. Частная коллекция.

Но жизнь, полная горя и трагедий, прожита. Через неделю Удальцовой не стало. И то, что последние ее дни были отмечены элементарным человеческим участием и заботой, — слабое утешение. Не будь так скупа и жестока к ней судьба, как много она могла бы сделать сама, как много передать другим...

Где же сегодня можно увидеть работы «поздней» Удальцовой? Периодически они появляются на Антикварных салонах в Москве. Но, к сожалению, прованс-произведений, относимых к ее творчеству



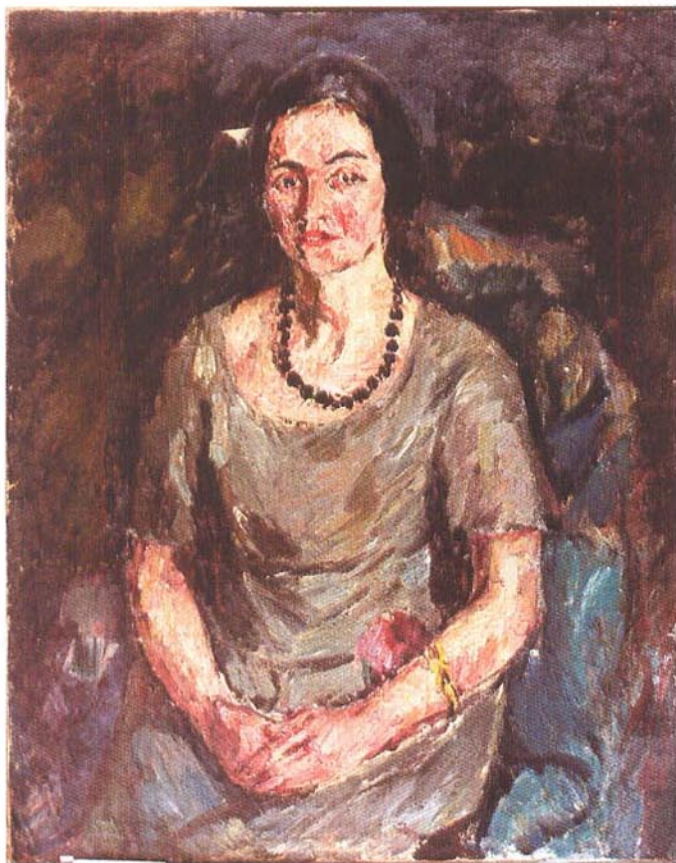
Надежда Удальцова. «На опушке леса». 1950-е гг.
Холст, масло. 99x89,5 см. Частная коллекция.

1950-х годов, не всегда безупречен. Увы, это не новая проблема для художников ее круга. Кроме того, посещение салонов не дает возможности получить целостное представление о картинах художницы позднего периода.

Ее работы сосредоточены, главным образом, в частных коллекциях. Серьезные сомнения вызывает вопрос — будут ли они доступны широкому зрителю. Жаль, что сегодня ответ на него зависит от желания и возможностей их частных владельцев. Какая судьба уготована этим работам? В лучшем случае — радовать своих обладателей, их родных и знакомых, в худшем — пылиться в кладовке как неприкосновенный запас «на черный день».

Интересно, что состояние и перспективы рынка этих произведений таковы, что подобная тактика «пассивного ожидания» имеет прямой практический смысл. Дело в том, что имя художницы довольно хорошо известно на Западе, где еще до недавнего времени были сосредоточены основные источники инвестиций в искусство. Произведения Удальцовой уже представлены в ведущих музеях нашей страны и мира. Ее работы кубистического периода относятся к классике этого жанра. Ее супрематические построения неизбежно ассоциируются с творчеством Малевича, который для западного зрителя является главным новатором в области художественного творчества России в XX веке.

На периодически проводимых за рубежом международных художественных ярмарках и многочисленных выставках можно встретить и более поздние работы художницы. Динамика цен на эти картины даже за

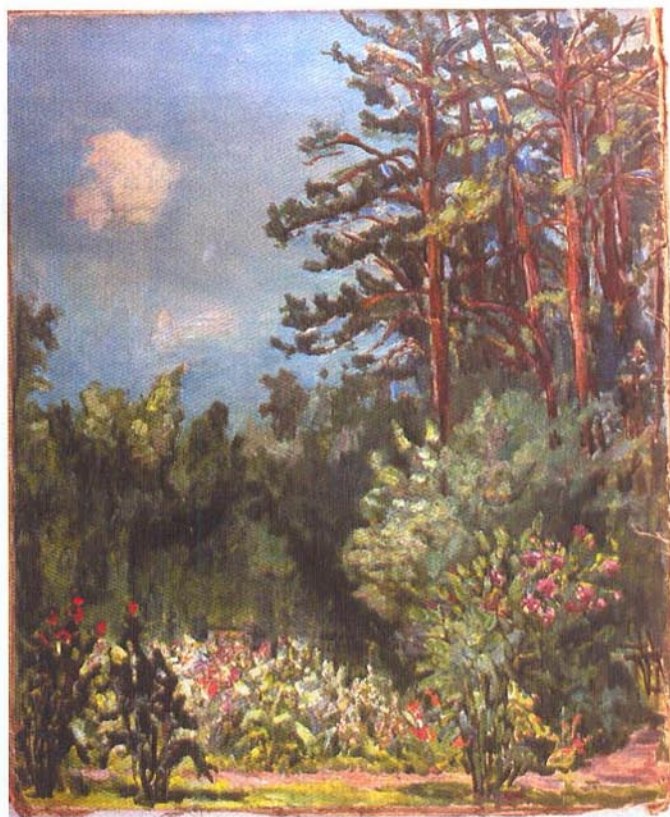


Надежда Удальцова. «Женский портрет». 1940—1950-е гг.
Холст, масло. 99,5x77,5 см. Частная коллекция.

последние несколько лет позволяет их владельцам с оптимизмом смотреть в будущее. При этом нужно иметь в виду, что с момента написания работ, относимых даже к середине минувшего столетия, прошло уже более полувека. А если учесть, что имя художницы уже вошло в историю мирового искусства и хорошо известно публике, приобретение ее работ сегодня — и с точки зрения инвестиций — беспроигрышный вариант. Кроме того, нельзя не отметить, что на западном рынке еще существует некоторое отставание в уровне цен на работы наших художников от цен на произведения их зарубежных коллег, занимавшихся развитием аналогичных творческих направлений примерно в то же время. Это наблюдение, безусловно, не распространяется на ряд исключительных имен. Но в целом на сегодня ситуация пока еще такова. И дело здесь вряд ли в меньших художественных достоинствах работ наших соотечественников. При всем том, что произведения наших художников-авангардистов получили на Западе большую известность, чем какого-либо иного направления отечественного художественного творчества, степень их продвижения на западный рынок в сравнении с их зарубежными современниками пока еще остается недостаточной. Это также говорит о том, что за рубежом цены на работы российских художников имеют потенциал дальнейшего роста.

Но даже принимая во внимание последовательный и неуклонный рост цен на произведения художников

русского авангарда, по мнению знатоков и коллекционеров живописи этого направления, фактор цены сейчас не является определяющим. Главная проблема сегодня — в дефиците по-настоящему качественных работ с безупречным провенансом. За них уже готовы и способны платить очень серьезные деньги, и не только на Западе. И, конечно, еще большую ценность представляют собой не отдельные разрозненные работы, а коллекции таких произведений, позволяющих проследить эволюцию творчества художника. Их совершенно особая роль состоит в комплексном воплощении и искусствоведческой и инвестиционной значимости.



Надежда Удальцова. «Пейзаж». 1950-е гг.
Холст, масло. 105x85,8 см. Частная коллекция.

Долго ли сохранится целостность самых представительных коллекций работ Удальцовой и не грозит ли им «распыление»? Чтобы не дать картинам художницы, ставшей гордостью русского авангарда, раствориться бесследно, как минимум необходима каталогизация этих работ и введение их, таким образом, в художественный оборот. Следующим шагом может стать их участие в выставочных проектах. И неважно, кто первым сегодня проявит инициативу — коллекционеры, музеи и галереи или меценаты. Важно, чтобы в итоге мы смогли сохранить целый пласт отечественной живописи и научились ценить и уважать достижения собственной культуры.

Виктория ПУКЕМОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Забывтый мир чудесных звуков

Велико разнообразие механических музыкальных инструментов и автоматов, которые радовали и развлекали наших прабабушек и прадедушек. Эпоха музыкальных шкатулок и музыкальных ящичков длилась с конца XVIII века вплоть до начала Первой мировой войны.

Несессер с набором принадлежностей для шитья, вышивания и вязания. В него встроено музыкальный механизм с заводом от ключика, исполняющий две мелодии. Звуковая гребенка составлена из отдельных двойных зубцов. Такая конструкция характерна для раннего периода развития подобных механизмов с программным валиком.

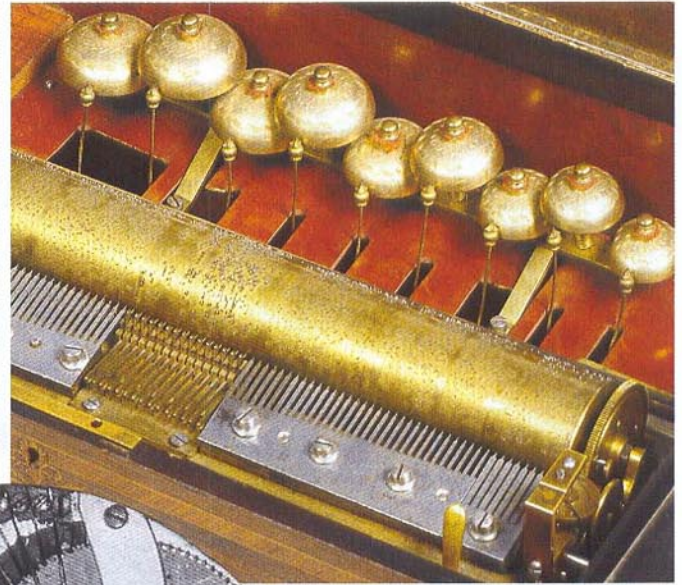
Идея конструкции музыкальной шкатулки — самоиграющего музыкального ящика — получила свое развитие от механизма карильонов, то есть наборов колоколов определенного строя, которые устанавливались на зданиях ратуш, на колокольнях, часто применялись в башенных часах городов Западной Европы еще с начала XV века. Основой этих механизмов служил вращающийся барабан со множеством штифтов, расположенных на его поверхности в определенном порядке. Положение штифтов отвечало порядку нот исполняемой мелодии. Штифты, через систему рычагов, приводили в движение молотки, каждый из которых ударял в свой колокол.

Первый патент на «карильон без колокольчиков и молоточков» был выдан швейцарскому часовщику Антуану Фавру в 1796 году. В то время швейцарские часовщики специализировались на конструировании и изготовлении музыкальных часов

с небольшим набором миниатюрных колокольчиков. Естественно, звуковой диапазон в таких часах был весьма ограничен и не превышал нескольких тонов. Одна или две простые мелодии едва оправдывали мастерство, с которым были выполнены эти часы, и неудивительно, что изобретение музыкальной гребенки, вызвало настоящую революцию.

В своих часах Антуан Фавр заменил тарельчатые колокольчики и молоточки, которые занимали много места, на ряд настроенных стальных пластинок, или зубцов, которые непосредственно зацеплялись колками, установленными на вращающемся музыкальном диске. Расположение колков на поверхности диска, по сути, было записью программы исполняемой мелодии. Вместо пяти колокольчиков можно было без труда поставить 20—30 пружинящих пластинок, при этом звуковой диапазон расширялся до трех октав. Музыкальный механизм приводился в движение энергией заведенной пружины. В скором времени программы стали записывать не на диске, а на валике; колки размещались на его цилиндрической поверхности. Для изготовления программных валиков были сконструированы и построены специальные машины. Таким образом оформилась базовая схема механизма музыкальных шкатулок, которая почти без изменений сохранилась до наших дней.

Первые шкатулки зачастую были очень незамысловаты: вращающийся в них программный валик, заставляя звучать стальные пластинки или зубцы, воспроизводил простые мелодии. В ранних конструкциях пружинный механизм, так же, как и в часах, заводился ключом. В этих шкатулках каждый из зубцов музыкальной гребенки изготавливался отдельно и прикреплялся к общей плате своим винтом. Относительная простота и компактность музыкальных механизмов с валиком и звуковой гребенкой позволяли встраивать их как во всевозможные вещи



повседневного обихода, так и предметы роскоши. Это были табакерки, коробочки для нюхательных солей, шкатулки для драгоценностей, несессеры и даже печатки, не говоря уже о часах.

Музыкальный механизм карманных часов, изготовленный в Женеве в начале XIX в. В верхней части механизма хорошо виден программный диск и набор из 24 звучащих пластинок.



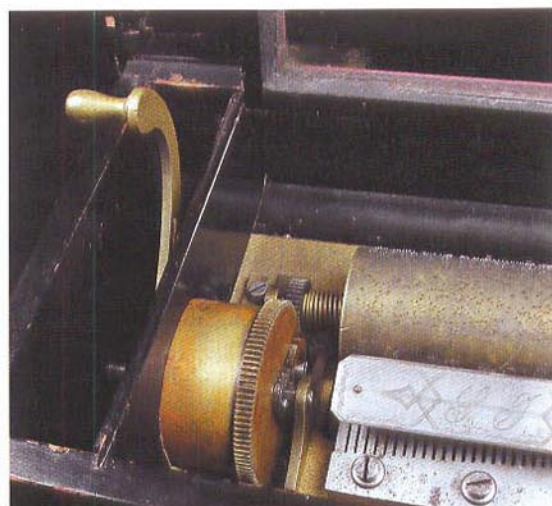
Внутри этой миниатюрной коробочки находится музыкальный механизм, который приводится в действие рукояткой, при этом звучит мелодия «Очи черные». Игрушка изготовлена во Франции предположительно в начале XX в.



Созданная в начальный период производства сложных механических инструментов музыкальная шкатулка с двумя звуковыми гребенками, колокольчиками, цитрой и барабанчиком снабжена программным валиком с 12-ю мелодиями. Изготовлена в 1850-е гг. в Женеве. В механизме есть автоматическая смена программ, регулятор скорости и «автостоп».

Эти новшества способствовали уменьшению размеров и снижению стоимости механизмов при значительном расширении их музыкальных возможностей. Таким образом, возникла новая отрасль промышленности. На первом этапе это было в основном кустарное производство с определенной специализацией: звуковые гребенки изготавливали в одной мастерской, программные валки — в другой, все вместе собирали в третьей и т.д.

Ранний этап развития музыкальных шкатулок завершился около середины 1810-х годов. В течение последующих 40—50 лет музыкальная шкатулка с программ-

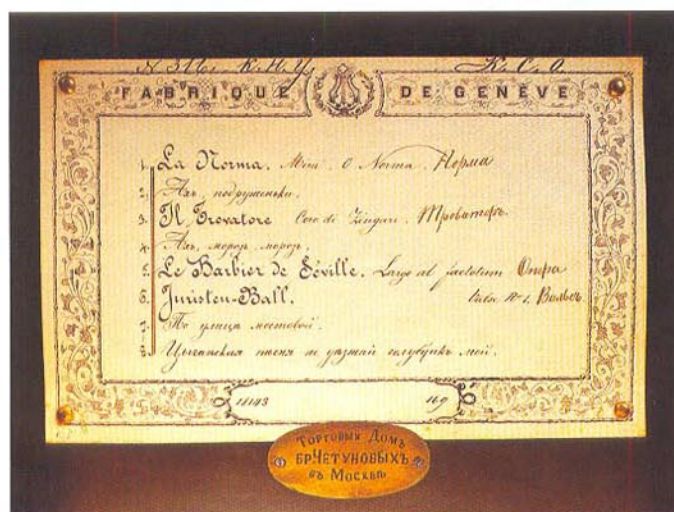


Узел пружинного привода музыкальной шкатулки с заводным рычагом. Рычаг увеличенного размера позволяет использовать мощную пружину, энергии которой достаточно для воспроизведения всех мелодий, записанных на валике. После завода пружины рычаг убирается в специальное отделение корпуса.

ным валиком превратилась в изумительный самостоятельный инструмент. За это время было сделано немало всевозможных усовершенствований. Из ряда прочих следует выделить два главных изобретения. Одно из них связано с музыкальной гребенкой, другое относится к способу завода пружины механизма. Первое было сделано Франсуа Лекультром (Francois Lecoultre) около 1814 года. Как уже было отмечено, в ранних образцах музыкальных механизмов звуковая гребенка набиралась из отдельных пластин или зубцов. В более поздних конструкциях использовались блоки, содержавшие от двух до пяти зубцов. Заслуга Франсуа Лекультра в том, что он сумел изготовить звуковую гребенку с большим количеством зубцов, составляющих единое целое, что значительно упростило технологию производства. Однако механизмы с секционированными гребенками некоторые фирмы выпускали вплоть до 1840 года.

Что касается способа завода пружины, то в первых образцах для этого использовался ключ, аналогичный часовому. А около 1860 года в конструкции музыкальных шкатулок был введен несъемный заводной рычаг. Длинный рычаг позволил применить более мощную пружину для увеличения времени звучания.

В последующие 40 лет (1860—1900 гг.) производство музыкальных шкатулок с программным валиком достигло своего апогея. В 1875 году Шарль Пайяр (Charles Paillard) основал первую специализированную фабрику по производству музыкальных шкатулок. В этой области промышленности было занято, по крайней мере, 100 000 рабочих в Западной Европе и Северной Америке, хотя Швейцария по-прежнему не сдавала своих ведущих позиций. Среди фирм-производителей, стоявших у истоков, можно отметить F.Nicole, Reymond Nicole, Nicole Freres, Le Coultre, Henri Capt и других. Позже, в связи с постоянно возрастающим спросом на музыкальные шкатулки, возникли новые фирмы, такие,



как: B.A. Bremond, Mermod Freres, Paillard Vaucher Fils — P.V.F., Langdorff, L. Epee, Heller, George Baker, Samuel Troll, Baker-Troll и многие другие.

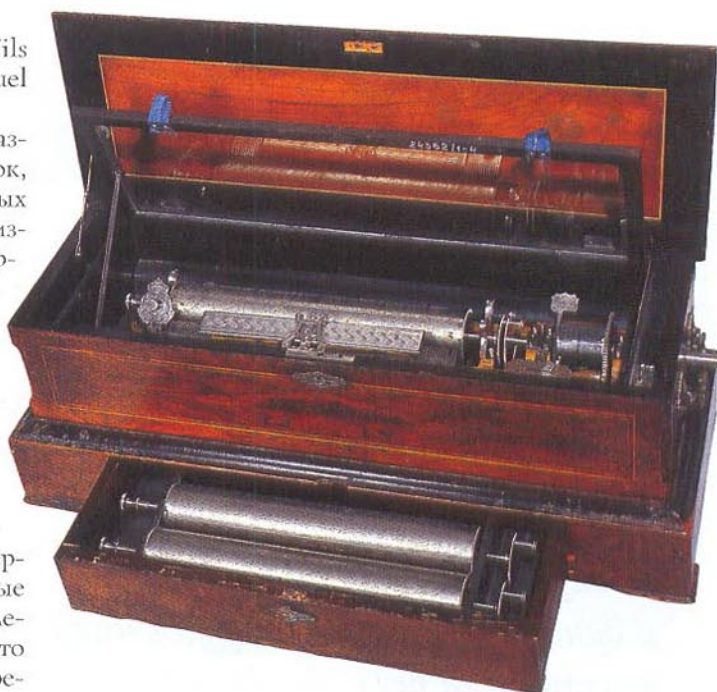
В этот период выпускалось очень много разнообразных музыкальных шкатулок — от простых табакерок, несессеров и механических поющих птичек до сложных музыкальных механизмов. Настоящую сенсацию произвело изобретение музыкальной шкатулки «Пианофорте», в которой была предусмотрена возможность переключения уровня громкости, что придавало звучанию шкатулки особую выразительность. Это достигалось наличием двух гребенок с идентичными зубцами; когда зацеплялся один зубец, шкатулка играла мягко, когда же зацеплялись два одинаковых зубца, звук становился более громким. Кроме того, многие шкатулки благодаря особым образом устроенному демпферу могли имитировать звук мандолины, а валики с тысячами колков позволяли исполнять целые увертюры. К концу XIX века были разработаны музыкальные шкатулки с валиками, способные проигрывать до 12 мелодий. Устройство этих механизмов было таково, что мелодии могли проигрываться одна за другой без перерыва. Специальный рычажок позволял включить режим бесконечного проигрывания одной выбранной мелодии. Кроме этого, был предусмотрен стрелочный указатель порядкового номера исполняемой мелодии.

Со временем конструкции шкатулок все больше усложнялись. Кроме звуковой гребенки встраивались колокольчики, барабанчики, добавлялись приспособления для имитации звучания цитры. В шкатулках швейцарской фирмы «Mermod Freres» было применено специальное устройство — модератор, позволявшее изменять скорость вращения валика и, как следствие, темп музыки.

Из-за размеров программных валиков нельзя было записать большое число воспроизводимых мелодий, что ограничивало возможности музыкальных шкатулок, поэтому стали появляться механизмы с несколькими валиками, установленными стационарно, но более удобными оказались все-таки шкатулки с набором сменных валиков. Длина валиков достигала 24 дюймов. Это были дорогие аппараты высокого класса с хорошим звучанием. Корпуса шкатулок делали из ценных пород дерева, украшали инкрустацией, интарсией, художественным литьем. Механизмы дополняли движущимися и неподвижными фигурками людей в экзотических костюмах, животных и птиц. Для шкатулок большого размера изготавливали столики-подставки с ящиком для хранения сменных валиков. Столики украшали так же богато, как и сами шкатулки.

Репертуар музыкальных машин состоял, как правило, из произведений классической, оперной, опереточной и балльной музыки. На откидных крышках шкатулок обязательно наклеивали бумажную этикетку с перечнем мелодий, иногда указывали фирму-поставщика.

С 70-х годов XIX века многие фирмы по продаже музыкальных инструментов, заинтересовавшись музыкальными автоматами, начали поставлять их в Россию. Самые известные фирмы-поставщики — М.П.Калашникова, братья Четуновых, В.Габю, Ю.Г.Циммермана, Й.Ф.Мюллера.



Музыкальная шкатулка высшего класса со сменными валиками имеет две звуковые гребенки, охватывающие диапазон в 52 тона. Демпфер, прижимающийся к гребенкам, позволяет имитировать звук цитры. В механизме использованы дополнительные устройства: автомат смены программ, автостоп, указатель номера мелодии, регулятор и указатель скорости вращения валика, а также изобретение фирмы — «парашют» — устройство для предохранения валика от поломки. Изготовлена швейцарской фирмой «Мермо Фрер» по заказу торгового дома «Мюр и Мерилиз».

Эпоха музыкальных шкатулок с программными валиками закончилась в конце 1880-х годов, когда они были вытеснены с рынка музыкальными ящиками со сменными металлическими программными дисками, изобретенными Паулем Лохманом в 1885 году.

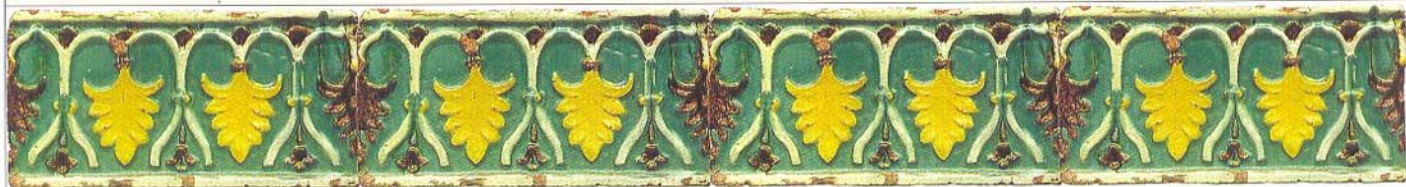
Тем не менее и сегодня отдельные фирмы производят музыкальные шкатулки. Самые известные среди них — швейцарская фирма «Reuge» из Сен-Круа, выпускающая весь спектр шкатулок, и японская фирма «Sankyo», более известная своими разработками в области электроники.

Интерес к музыкальным шкатулкам не ослабевает и по сей день. Солидные коллекционеры и любители механической музыки объединяются в общества и клубы, где обмениваются информацией о любимых предметах, устраивают аукционы, представляют свои домашние музеи. Музыкальные шкатулки с программными валиками наряду с дисковыми музыкальными ящиками постоянно в списках лотов на реальных (Sotheby's, Christie's и др.) и виртуальных (eBay) аукционах.

Цены на антикварные музыкальные шкатулки зависят от времени изготовления, сложности конструкции, редкости, степени сохранности и фирмы-изготовителя и колеблются от нескольких десятков долларов — за музыкальные игрушки начала XX века до двадцати тысяч долларов — за сложные высококлассные изделия со сменными валиками.

Валентин ЛЕБЕДЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.



«Изразцов набор различный»

Несколько рекомендаций будущему собирателю

Лет двадцать пять назад, закупая для музея «Коломенское» у одного московского художника небольшую коллекцию изразцов, я излучила всех — чиновников Министерства культуры, искусствоведов, археологов, реставраторов, коллекционеров просьбали даже не назвать какую-либо цену, а хотя бы помочь сориентироваться в их приблизительной стоимости. Разброс был чудовищный.



Владелец терпеливо ждал, но сам ничего не предлагал, видимо, пребывая в таком же неведении, как и я. В конце концов, не получив нигде вразумительного ответа и хоть какой-нибудь рублевой ориентации, музей заплатил, как нам показалось, приличные деньги, но не более того. Это была одна из немногих закупок изразцов в то время, когда их еще просто дарили музею, и вопрос о рыночной стоимости этих изделий звучал бы, без преувеличения, почти неприлично. Такое отношение оборачивалось тем, что приносили в музей изразцы со сколами, грубой любительской склейкой, даже с загрязнениями, что со всей очевидностью демонстрировало нежелание владельцев вкладывать деньги в реставрацию изразца. И они были правы — это было невыгодно.

Изменилось ли что-нибудь сейчас? Я отвечу вопросом на вопрос: часто ли видели вы изразец на прилавке антикварного магазина? Или точнее: видели ли вы когда-либо изразец на прилавке антикварного магазина, тем более — на антикварном салоне?

Заметьте, мы говорим об отдельном изразце, вырванном из «контекста» кладки, который многим трудно представить в интерьере в сочетании с другими антикварными предметами, во всяком случае у нас. Даже самые

смелые дизайнеры, вводящие в современные интерьеры антикварные предметы, не используют эту деталь прошлого. Может быть, этим, в первую очередь и объясняется отсутствие должного спроса на эти изделия? Ведь ситуация с печами и каминами совершенно иная, и многие любители старины не прочь украсить ими свои дома, а печные наборы, в основном конца XIX — начала XX века, как правило, находят своего владельца.

Между тем западный антикварный рынок периодически предлагает покупателю подобные изделия. Последний каталог «Antiques Price Guide 2004» содержит образцы европейской и восточной облицовочной керамики — фарфоровые и фаянсовые плитки, причем в одном случае — это даже часть орнаментальной композиции.

У нас изразец по-прежнему интересует лишь редких коллекционеров, у которых обычно невысокий доход, но высокое образование. Чаще всего это люди, имеющие отношение к реставрации, архитектуре, строительству и пополняющие свои коллекции разными путями, но уж никак не через антикварные магазины. Отсутствие инте-

*Изразцы печные красные. Конец XVI — первая половина XVII в.
Московское производство. Глина красная, формовка, обжиг.*



Изразцы печные красные. Конец XVI — первая половина XVII в. Московское производство. Глина красная, формовка, обжиг.

реса к изразцам можно объяснить и другими причинами: плохой сохранностью большинства из них, отсутствием на рынке ранней керамики, слава богу, оседающей в музейных коллекциях, и все-таки, на мой пристрастный взгляд, в первую очередь неосведомленностью публики. Это и неудивительно — последнее приличное по содержанию и хорошо иллюстрированное издание — альбом Сергея Александровича Маслиха «Русское изразцовое искусство XV—XIX веков» вышло в свет в 1983 году. Не велик выбор и у читателя, который захочет увидеть «живой» русский изразец, ведь в Москве только один музей, в котором есть экспозиция, посвященная истории изразцового искусства. Коллекция, насчитывающая около 13 000 предметов, позволяет проследить эту историю с древнейших времен до наших дней.

Экспозицию открывают домонгольские керамические плитки Киевской Руси, которыми облицовывали полы и стены. Через столетия история плитки заново началась — с терракотовых изделий, сначала в виде рельефных плит, заменивших в конце XV — начале XVI века традиционную белокаменную резьбу и известных по ряду сохранившихся и утраченных памятников, в числе которых Чудов монастырь (1501—1504 гг., разобран), храм Ризположения в Московском Кремле (1485—1486 гг.), церковь Рождества Богородицы в Старом Симонове (1509 г.), трапезная в Спасо-Андрониковом монастыре (1504—1506 гг.) и другие.

Терракотовыми были первые печные изразцы, получившие в XIX столетии название «красные», которые стали изготавливать в Московской Руси в конце XVI века. Их делали с помощью резных деревянных форм, наращивая гончарным кругом румпу, а затем сушили и обжигали. Ни одна из таких печей не сохранилась, но представить, как она выглядела, можно. Для этого нужно отправиться в Зарядье, на улицу Варварка, в древние палаты Английского двора — ныне музей «Английское подворье». Здесь по изразцам, обнаруженным археологами рядом с палатами, выполнена реконструкция красной печи, которая находится в главном помещении английской резиденции — казенной палате, и ее существование здесь подтверждается документами.

Печной набор того времени состоял из разных изразцов. В первую очередь — из стеновых (лицевых), квадратной формы с рельефным изображением, заключенных

в выступающую рамку. Каждый имел собственный законченный сюжет, входивший в «калейдоскоп» из двуглавых орлов, батальных сцен, кентавров, птицы сирина, единорогов, изразцов с растительным орнаментом. Помимо основных — стеновых изразцов, печи имели «перемычки», отделявшие изразцы друг от друга и прикрывавшие швы между ними, а также поясовые изразцы, из которых набирались фризы. Печь стояла на ножках, помещавшихся в основании, на которые ставились «подзоры» — изразцы с двойной арочкой. Завершалась печь «городками» — фигурными изразцами, водружавшими изящную «корону» на верх печи.

Следующий этап истории «изразцового дела» — изразцы с поливой — глазурью, в основном зеленого цвета, давшей название «муравленьих» изразцов. Первые московские муравленьие изразцы, положившие начало их широкому производству, принято датировать 30-ми годами XVII века и связывать их появление с приездом в



Изразец муравленьий. Середина XVII в. Московское производство. Из декора церкви Святой Троицы в Костроме. Глина красная, зеленая глазурь, формовка, обжиг.



Вверху и внизу — изразцы. Московское производство. Вторая половина XVII в. Глина красная, цветные эмали, формовка, обжиг.

1631 году в Москву из-за литовской границы «муравленика» Орнольта Эвермера. Технология изготовления стала сложнее: после нанесения на лицевую пластину поливы, чаще — зеленой глазури, потребовался вторичный обжиг.

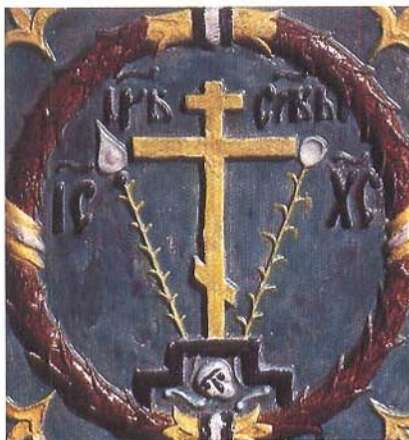
Главные изменения в производстве изразцов связаны с многоцветными или, как их называли в Средневековье, «ценишными» изделиями, которые появились во второй половине XVII столетия. В 1654—1655 годах их стали готовить по приказу патриарха Никона в Иверском Святоозерском монастыре, а в 1658 году — в Ново-Иерусалимском монастыре, резиденции патриарха Никона, где тоже была основана изразцовая мастерская. Ведущую роль в обеих мастерских играли иноземные, в основном белорусские мастера, принесшие сюда отработанные технологические приемы, рецептуру цветных эмалей, новые рисунки, и мастера, прибывшие из земель, входивших в то время в состав Речи Посполитой.

Многоцветная керамика была широко использована в наружном и внутреннем декоре в главных монастырских постройках — Воскресенском соборе и Скиту патриарха. По замыслу зодчих и заказчика — патриарха Никона изразцам отводилась главная роль в убранстве собора: в виде красочных крупномасштабных фризов, ярких наличников окон, керамических надписей, деталей иконостаса и другой, в полном смысле

архитектурной, то есть специально изготовленной для украшения фасадов керамики.

В 1666 году, после многолетнего противостояния патриарха Никона царю Алексею Михайловичу Романову, закончившегося ссылкой патриарха, большая часть ново-иерусалимских мастеров-изразечников была переведена в столицу. С этого времени в старой Москве, по словам историка И.Е.Забелина, «...цветные изразцы, зеленые и ценишные, можно встретить почти на каждой церкви, особенно, которая строена в конце XVII столетия, когда вкус на подобные украшения был распространен более, нежели в какое другое время». Сегодня об этом «вкусе» можно судить лишь по немногим сохранившимся памятникам, ведь большая часть Москвы «изразцовой» исчезла, в том числе и во время тотального сноса памятников старины в 1920—1930-е годы. А ведь именно Москва во многом определила российские масштабы этого производства, что, конечно же, было вызвано организационными и финансовыми возможностями столичных заказчиков. Художественные приемы московских мастеров, как и сама московская

продукция, были широко востребованы в провинции и, по справедливому замечанию доктора исторических наук, археолога Л.А.Беляева, «изразцы продолжали оставаться московским явлением, если не по месту производства (поскольку во многих городах сформировались собствен-



ные мастерские), то, по меньшей мере, в смысле возбуждения потребностей, как художественный импульс». Изучение московского изразца позволяет выявить не только особенности столичного производства и использования, но и обозначить степень влияния и черты самобытности в местных центрах. В полной мере это относится и к печной и архитектурно-декоративной керамике.

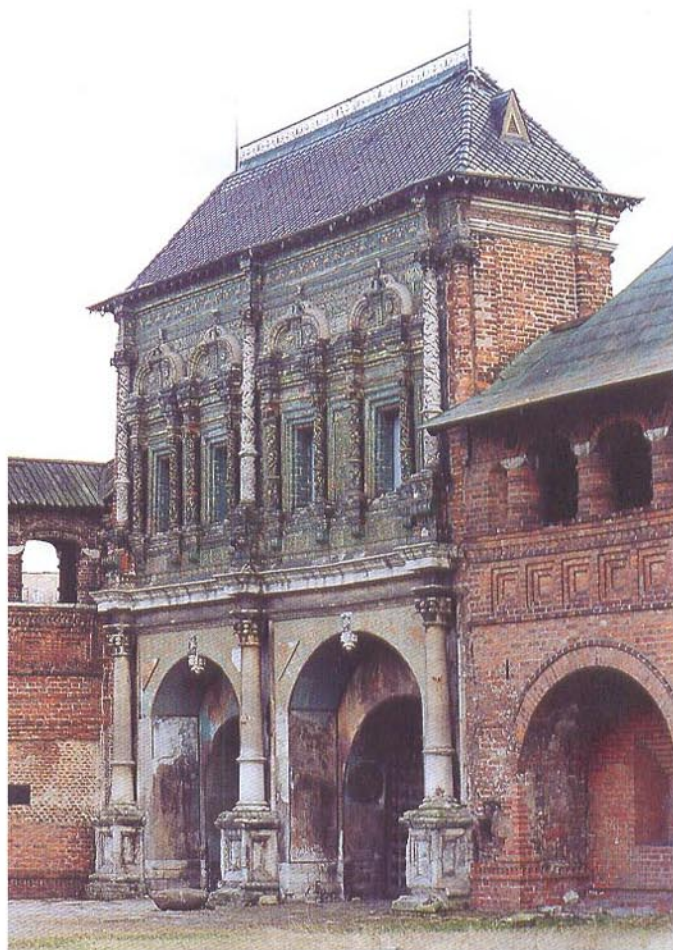
Перевод новоиерусалимских мастеров оказался для столицы определяющим. Новшества попали на подготовленную почву, о чем свидетельствуют и упомянутые памятники, и обилие печных изразцов, изготовлявшихся в Гончарной слободе. Более того, переселявшиеся «из-за польско-литовского рубежа» мастера осели в Москве несколько раньше, поэтому их приемы уже были известны в московской Гончарной слободе. Так, Павел Алеппский, приводя красочное описание Крестовой палаты Патриаршего дворца в Московском Кремле, торжественно открытой в 1655 году, упоминает, что «...пол в ней вышел наподобие бассейна, которому не хватает только воды. Она выстлана чудесными разноцветными изразцами. Огромные окна ее выходят на собор; в них вставлены окошницы из чудесной слюды, украшенной разными цветами, как будто настоящими... В ней, подле двери, сделан огромный кангур... (печь) из превосходных изразцов».

К тому времени в Москве сложилась и собственная традиция украшения крупных сооружений многоцветной или муравленой керамикой. На пшатре собора Покрова на Рву (1555—1560 гг.) «засияли» украшения в виде звезды из гладких фигурных изразцов и шара, изготовленных из светлой глины с желтоватой, зеленой, оранжево-коричневой глазурью, поставленные, как предполагают исследователи, «...одновременно с кладкой кирпичных стен и шатра или вслед за нею, в заранее оставленные для них фигурные впадины». Очевидно, такими же изразцами был украшен шатер церкви Сергия при Богоявленском монастыре в Московском кремле, построенной почти одновременно с Покровским собором в 1557 году и разобранной в 1807—1808 годах, о чем свидетельствует изображение XVII века в «Книге об избрании на царство Михаила Федоровича Романова».

В первой половине XVII века в изразцовом убранстве вотчинной церкви Покрова Пресвятой Богородицы в Медведкове тоже был использован прием декорирования керамическими деталями, позднее повторенный в церкви Воскресения Христова в Гончарах (разобрана в 1935 г.) и церкви Рождества Богородицы в Путинках. К этому времени москвичи могли увидеть новые, многоцветные, для многих еще диковинные изразцы на церкви Троицы в Никитниках, построенной на средства богатейшего купца Григория Никитникова.

Новые изразцы по-прежнему изготавливали способом оттиска глины в деревянных формах. После первого обжига их расписывали разноцветными эмалями и обжигали вторично. Изразцы того времени окрашены в зеленый, синий, желтый, белый и коричневый цвета. Чаще всего для фона использовался зеленый, иногда белый цвет, и совсем редко синий, что объяснялось, очевидно, дороговизной синей эмали, поэтому часто встречаются не пятицветные, а четырехцветные изразцы без синего цвета.

До начала 1670-х годов их производство в столице в



Крутицкий теремок в Москве. Начало 1690-х гг.

основном было сосредоточено в Гончарной слободе, известной еще с XV века. Другой центр производства изразцов находился в Мещанской слободе, возникшей между 1670 и 1671 годами. Царский указ 1671 года о переселении мещан из московских слобод в новую слободу способствовал быстрому росту числа переселенцев, в большинстве своем — иностранцев. Мещанская слобода, населенная главным образом людьми «из-за польско-литовского рубежа», находилась в ведении Посольского приказа, который контролировал не только закрепление мещан за слободой, но и их дальнейшее проживание. Среди переселенцев были гончары, мастера ценинного дела, многие из них раньше жили в московской Гончарной слободе.

В этих двух центрах и было создано то, что мы называем московской школой ценинного дела. Это ее мастера создали изразцы, украшавшие многие московские храмы, колокольни, общественные сооружения: церкви Николая в Столпах, Козьмы и Демьяна в Садовниках, Ермолая на Садовой, Троицы в Зубове на Пречистенке, Николы Явленного на Арбате, Сухареву башню, Главную Аптеку — называю утраченные, надеюсь, что сохранившиеся — церкви Григория Неокесарийского на Полянке, Успения в Гончарах, Крутицкий теремок и другие — известны читателю.

Непременной частью древнерусских интерьеров того времени были многоцветные печи. Одна из сохранивших-



Печь изразцовая. 1680-е гг. Московское производство. Из Михайловской церкви Немецкой слободы в Москве. Экспонируется в Государственном музее-заповеднике «Коломенское».

ся до наших дней — в восстановленном интерьере Приказной палаты музея «Коломенское». Ее перевезли в 1928 году из предназначавшейся к сносу церкви Михаила в Немецкой слободе, которая, как известно, была перестроена в 1680-х годах, и тогда же в ней была сложена изразцовая печь. В «Коломенском» печь вновь собрали, однако низкие своды Приказной палаты не позволили сохранить ее высоту, пришлось уменьшить ее на один ряд изразцов верхнего яруса. Но даже укороченная печь выглядит великолепно — как небольшое архитектурное сооружение, состоящее из трех ярусов, с оформленным карнизными изразцами переходом от одного яруса к другому. Яркость и орнаментальность изразцов не скрывают ясности архитектурного членения печи. Сказочные изразцовые печи конца XVII столетия — своеобразный символ последней поры московского Средневековья, перехода к Новому времени, изменившем в дальнейшем облик, в том числе и печного изразца.

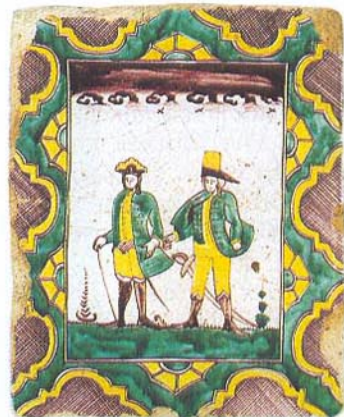
Остается загадочной история создания уникальных керамических многоцветных изразцовых рельефов, или, как



их иногда называют, керамических икон, которыми украшен Успенский собор в Дмитрове (1509—1533 гг.). Последнее — из множества — предположение, высказанное архитекторами М.Б.Чернышевым и В.В.Кавельмахером, связывает эти уникальные изделия с древним Борисоглебским собором в Старице (1558—1561 гг.), после разборки которого они-де были перевезены в Дмитров. Результаты раскопок на Старицком городище подтвердили широкое использование многоцветной керамики в убранстве старого Борисоглебского собора, в том числе керамической надписи, ранее опоясывавшей храм.

Изготовленные из светлой глины, с нанесенными прозрачными глазурями различных цветов, они долгое время оставались единственными в своем роде изделиями. Возможно, этими же мастерами были изготовлены обнаруженные в 1995—1998 годах на территории Московского Кремля фрагменты светло-глиняных изразцов, покрытых прозрачными глазурями желтого и зеленого цветов, с растительным орнаментом. По мнению исследователей, эти изразцы — элементы архитектурного декора, скорее всего — часть керамических рамочных оконных наличников дворцового комплекса XVI века. Определяющим в датировке оказалось совпадение до мельчайших деталей с фрагментами из старицких раскопок.

В 1709 году по указу Петра I в Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь для изготовления живописных плиток и изразцов на «манер галанских» были направлены два пленных шведа, одного из которых звали Ян Флегнер. Летом 1710 года они изготовили первую партию изразцов, которую отправили в Петербург для показа царю. В августе оттуда был получен ответ: «По указу великого государя и по письму из Санкт-Петербурга за подписанием руки е. и. в. тайного советника графа Ивана Алексеевича Мусина-Пушкина велено шведам, которые отданы в Воскресенский монастырь, ныне сделать немедленно шведским мастером печных изразцов гладких белых, а по ним травы синею краскою, как у князя Матфея Петровича Гагарина, из доброй земли, а не такие,





что образец казали, чтоб были в деле чисты...» Речь шла о новом — европейском облике столь привычного печного изразца: гладкая поверхность лицевой пластины, сдержанная, особенно на первых порах, цветовая гамма и разнообразнейшие сюжеты, выполненные в технике росписи. Именно такие изразцы удалось увидеть молодому царю во время путешествий по Европе в 1697—1698 годах, где среди прочего он познакомился со знаменитой голландской — дельфтской — керамикой.

Петр I добился своего, и его вкусы во многом определили облик изразцов XVIII столетия. Для изготовления гладких печных изразцов, которые все чаще называют кафлями, уже не требовалась резная деревянная форма, как это было в прошлом веке. Их ровную поверхность покрывали белой эмалью, затем на нее наносили роспись, и изразец обжигали. При вторичном обжиге (первый раз изразец обжигался до нанесения красок) расплавлялась эмаль и одновременно впаивалась роспись. Петровские пристрастия стимулировали создание все новых и новых мастерских. И если официальный Петербург оказался более исполнительным, украсив интерьеры и привозными, и почти неотличимыми от них местными изразцами, то для Москвы «галанский», «шведский» манер был скорее способом создания московского изразца, в котором «петровские» новшества получили собственное отражение и дальнейшее развитие.

Изразцы уже не используют в убранстве зданий, ими покрывают только поверхность печей. На каждом изображается сценка, часто с надписями-комментариями. Главным в изображениях стал человек, его «естество». Проявлять интерес к естественной телесной красоте человека, естественным потребностям ума и тела и т.п. уже можно, и естество становится темой росписи изразцов. Любовь распространяется на все: детей, родных, друзей, природу. Изображение женщины с ребенком на руках сопровождается надписью: «Родное мое со мною», женщины с собакой — «Любезная моя со мною», мужчины, держащего птицу, — «При себе держу, на нее гляжу», пьющего из чаши человека — «Сия чаша пьти за дружбу». Есть изразцы с немислимой в прошлом тематикой «чувствий» мужчины и женщины в разных проявлениях: радости, страдания, меланхолии, озорства и охальства; изразцы с дамами и кавалерами, томно склонившими друг к другу головы («Любовь нас разжигает»), или с изображением полуобнаженных мужчин и женщин и откровенной надписью: «Оно нам угодно сие». Справедливости ради отметим, что за-

На развороте — изразцы печатные. Москва. XVIII в.
Глина красная, цветные эмали, роспись, обжи.





Изразцы печные. Калуга. Середина XIX в.
Глина светлая, цветные эмали, роспись, обжиг.

казчик, принимая изделия, следил, чтобы на них «не было писанных непристойных штук». Есть в изразцах того времени и нечто, на наш взгляд, необычайно ценное — настроение, человеческое состояние, «душевная переменчивость», представлявшая героя изразцовых сюжетов в разных психологических состояниях: «Пою печально», «От гласа погибаю», «Дух мой сладок», «Печали мои нет конца», «Противно мне сие» и другие.

Некоторые исследователи, отмечая отличную от европейской — свободную, упрощенную технику росписи, находят в сюжетах и деталях моменты заимствования из известной в России книги «Символы и эмблемата», изданной в 1705 году в Амстердаме и переизданной позднее в Петербурге. Другие обращают внимание на связь изразца с народной картинкой — лубком, отмечая остроту содержания сюжетов и манеру исполнения рисунка.

Время изменило и облик печей. В книге Ивана Лема «Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре», выпущенной в Москве в начале XIX века, даны подробные рекомендации по печам «голландским изразцатым», их расположению, дымоходам, облицовке изразцами и так далее. На протяжении всего XVIII столетия печь менялась согласно вкусам своего времени, что, конечно же, отразилось на ее «фигуре», в прошлом — прямоугольном или круглом объеме. Это уже не те старые громоздкие печи, а более изящные, украшенные многочисленными колонками, нишами, карнизами. Во второй половине XVIII века появились угловые печи со скошенными углами, то есть с тремя лицевыми гранями, центральная из которых могла быть плоской или криволинейной формы — выпуклой или вогнутой. Со временем архитектурному облику печи стали придавать еще большее значение, а многоцветный изразец постепенно вытеснил белый гладкий или рельефный, все реже и меньше сохранявший цвет изразец.

К концу XVIII века в богатых домах неизменной частью интерьера стали каминные, появившиеся в Петровскую эпоху. Но как бы ни были они модны и красивы, они не могли вытеснить из русских домов голландские, а уж тем более русские печи, и существовали скорее как дополнение к ним. Без традиционных печей жизнь в нашем

климате была невозможна, поэтому камин воспринимался больше как украшение интерьера. Часто над камином размещали зеркало, по сторонам которого вешали бронзовые светильники, а каминную доску заставляли дорогими украшениями.

Изразцы, как и прежде, изготовляли печным набором, в который входило определенное количество стеновых изразцов, углов, свесов, валиков, шкафных, городков и т.д. Спрос на них был велик, и московские мастера явно не справлялись с заказами владельцев бурно строящихся дворянских и купеческих усадеб Москвы и Подмосковья и, конечно же, с заказами для царских дворцов.

В столице появляются керамические заводы, на которых среди прочего производятся изразцы. Основателем первого керамического предприятия в России стал Афанасий Кириллович Гребенщиков, в 1724 году открывший «за яузскими воротами, за Земляным городом...» завод, изготавливавший трубки и изразцы. В 1762 году на Большой Мещанской улице, за Сухаревой башней, в приходе церкви Живоначальной Троицы была открыта «ценная и изразцовая фабрика» купца первой гильдии Афанасия Чапочкина. Мануфактур-коллегия, разрешив

открыть «в Москве в собственном ево доме делание ценной посуды и печных образцов фабрику», обязала производить изделия «...самым хорошим мастерством и продавать ему в Москве без возвышения цен». За ними в Москве возникли и другие керамические заводы, и в XVIII веке были известны имена уже более двадцати московских владельцев частных заводов и мастерских, которых на самом деле, конечно же, было больше. В XIX столетии производство изразцов окончательно переместилось в цеха заводов и фабрик, поставлявших печные наборы не только в дворянские усадьбы, но и в дома состоятельных горожан и даже крестьян.

Производить кирпич и изразцы, что позволяла родственная технология, и использовать один вид материала — красную глину — было делом обычным, значительно реже это сочеталось с производством посуды. Мало кому даже из любителей русского фарфора известно, что облицовочную керамику производили на заводах М.С. Кузнецова. В музее «Коломенское» сохранились два панно, украшавших стены комнаты его дома, а также несколько печных наборов и отдельных изразцов замечательного качества, на тыльной стороне которых — вдавленное в тесто клеймо: «М.С. Кузнецова». В конце XIX — начале XX века изразцы «Товарищества» продавались по всей России: в Петербурге — на оптовом складе на Мариинском рынке и в розничном магазине на Невском проспекте, в торговых домах Кузнецова в Риге и Харькове, в Варшаве, Киеве, Тюмени. Места временной торговли располагались на берегах рек: в Казани — на Булаке; в Самаре — на Волге; в Астрахани — на Кутуме. И, конечно же, изразцы продавались на всех крупных российских ярмарках.

В Москве оптовый склад находился на Солянке, розничные магазины — на Петровке и на Софийке. Израз-

цы продавались и в торговом доме «Товарищества» на Мясницкой улице, 8.

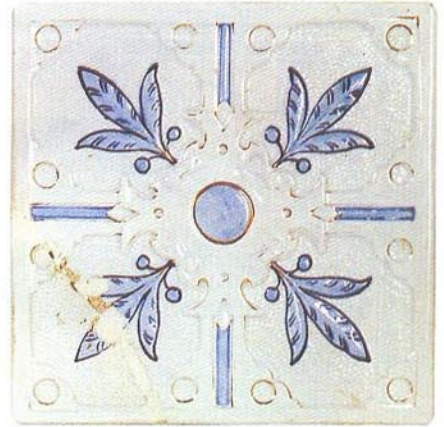
Тем не менее ассортимент облицовочной керамики не шел ни в какое сравнение с ассортиментом фарфоровой и фаянсовой посуды — был невелик. В 1899 году «Каталог майоликовых каминов, печей, печных изразцов, плиток для облицовки стен, иконостасов и киотов «Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова, в Москве, на Мясницкой улице, Златоустинский переулок, д. № 8» предлагал покупателям несколько печей, отдельные изразцы, два вида киотов и один иконостас, который в то время можно было купить только у Кузнецова.

Возможно, этот век так и остался бы веком фабричного изразца, если бы в конце его к древней традиции ценного дела не обратились великие русские живописцы. В 90-х годах XIX века в подмосковной усадьбе Абрамцево крупного российского промышленника Саввы Мамонтова все чаще стали бывать известные всей России художники, которые большую часть времени предпочитали проводить в гончарной мастерской. Керамика оказалась одним из самых благодатных материалов для выражения новых веяний, новых мыслей художников. В роли экспериментаторов они искали и находили ответы на многие вопросы здесь, в гончарной мастерской. Экспериментатором оказался и пришедший сюда молодой мастер Петр Кузьмич Ваулин, что было большой удачей для всех, — ибо одного только художественного образования было явно недостаточно для изготовления керамики — это дело требовало специальных знаний и практики. П.К.Ваулина можно смело назвать соавтором многих художников, ведь благодаря его экспериментам, приведшим к замечательным открытиям, немало абрамцевских изделий обрели свой неповторимый облик.

Михаил Врубель был одним из первых, кто с самого основания мастерской посвятил себя новому увлечению: «Так всем этим занят, что к живописи стал относиться легкомысленно...» Великий художник начал с печей, и его первыми изделиями были изразцы для печей усадебного и московского домов С.И.Мамонтова, а также для купола церкви Спаса Нерукотворного.

В 1896 году керамические изделия Абрамцевской мастерской впервые были представлены на Всероссийской промышленной и художественной выставке в Нижнем Новгороде. Там же были выставлены два живописных панно Врубеля, которые впоследствии послужили основой для создания двух керамических работ — «Принцесса Грёза» и «Микула Селянинович и Вольга». Перед художником стояла нелегкая задача: запечатлеть художественное произведение в утилитарном изделии — камине. Врубель блестяще справился со своей задачей, показав, как можно возвысить ремесло, которое принято считать прикладным, до высот искусства, что не раз демонстрировала история русского изразца. Самый сказочный, даже мистический из всех художников, работавших в Абрамцево, он обратился к традициям прошлого, к маленькому изразцу, который помог ему найти новый «язык». В 1900 году камин «Ми-

*Изразцы печные.
Конец XIX в.
Товарищество
М.С.Кузнецова.
Глина белая,
цветные эмали,
формовка, роспись,
золочение, обжиг.*



кула Селянинович и Вольга» в числе других изделий мастерской был представлен на Всемирной выставке в Париже, где удостоился золотой медали.

Удачное воплощение монументальных образов в керамике послужило толчком к созданию керамических панно, украсивших в начале XX века ряд московских зданий. Мос-

квичам хорошо известны: врубелевская «Принцесса Грёза» на здании гостиницы «Метрополь», керамический фриз на фасаде Третьяковской галереи, выполненный по рисунку В.М.Васнецова, керамическое убранство Ярославского вокзала — по рисункам архитектора Ф.О.Шехтеля, другие образцы монументальной керамики того времени.

Надо сказать, что шансы цивилизованным образом заполучить в свою коллекцию ранние изразцы чрезвычайно малы, поскольку это в основном археологический материал, который, как и должно, поступает в музейные собрания. Необычайно привлекательные для коллекционирования изразцы XVIII столетия с расписными сюжетными картинками встречаются крайне редко. Наборы печей и каминов конца XIX — начала XX века — наперечет и за ними охотятся, что и понятно: срок их эксплуатации был невелик, их можно использовать по назначению не одно десятилетие. Реальный предмет коллекционирования — часто встречающаяся разрозненная керамика XIX века.

Каталог изразцовых клеев, увы, пока лишь готовится к изданию. Между тем нередко наличие клеяма, позволяющего установить место и время производства, становится важным, если не главным, моментом в атрибуции керамических облицовочных изделий. Пример тому — весьма распространенные в России в XIX — начале XX века гладкие белые изразцы с незначительными расхождениями в размерах и без каких-либо стилистических особенностей. В некоторых случаях установленное время работы завода позволяет существенно сузить датировку. Разного рода обозначения на керамических облицовочных изделиях появились давно, и одним из самых ранних были цифры-буквы на наружной стороне румпы керамической иконы святого Георгия XVI века в Успенском соборе в Дмитрове. Изредка они встречались и на изразцах XVII



Панно керамическое. Конец XIX в. Товарищество М.С.Кузнецова.
Глина светлая, цветные эмали, формовка, роспись.

века в виде рельефных славянских тоже букв-цифр: на лицевой пластине изразцов, составлявших фриз «павлинье око», на румпе изразцов керамической надписи в крестовой части Воскресенского собора в Новом Иерусалиме. С уверенностью можно сказать, что эти маркировки — схемы сборки крупных изразцовых композиций, но никогда на изразцах не ставилось имя мастера.

А вот фасадная керамика XVII века оказалась не столь анонимной, как печные изразцы, благодаря чему мы знаем мастеров, выполнявших заказы для строящихся церквей, и представляем их «авторский» почерк. Изразцы XVIII века, как правило, остаются безымянными, поскольку имена мастеров, упомянутых в сохранившихся документах, трудно соотнести с конкретными печными изразцами. Вот почему очевидна уникальность хранящихся в коллекциях Петербургского высшего художественно-промышленного музея им. В.И.Мухоминой и Государственного Исторического музея изразцов с именем мастера на лицевой стороне: «Работа Трубицена 1770 году мана», другого — «Сей мастер Афанасий Трубицен 1776 году июня 24 дня» — единственным на все столетие.

А что же владельцы кафельных заводов? В XVIII веке один за другим открываются керамические предприятия — ценинная фабрика Афанасия Гребенщикова, фабрика

Ивана Сухарева, ценинный завод Афанасия Чапочкина и др. Почему же не обнаружено ни одного изразца XVIII века с клеймом — фабричным знаком? Может быть, это объясняется несовершенством законодательства о клеймении изделий? Среди облицовочных изделий XVIII века мы не обнаружили ни одного с клеймом, хотя в то время уже были соответствующие законодательные документы. В этом же столетии появились и первые серьезные постановления о введении клеймения: указ императрицы Елизаветы 1744 года, указ 1753 года, который требовал «всем накрепко подтвердить, чтоб они клейма клали неотменно под опасением штрафа за неисполнение», указ Екатерины II о том, что «хозяевам и содержателям фабрик и мануфактур каждому свой собственный штемпель» иметь. Но почему-то большинство производителей, в том числе и производителей изразцов, не делали на изделии никаких пометок, а саму практику клеймения никто не контролировал.

С начала XIX века в связи с развитием фабричного производства необходимость в совершенствовании такого законодательства стала очевидной. Многочисленные постановления определяют значение (удостоверение в подлинности, добротности вещей) и содержание клейма: имя и фамилию фабриканта (можно начальные буквы), местонахождения фабрики; устанавливаются порядок клеймения, ответственность за подделку клейм и т.д. Не вдаваясь в подробности, заметим лишь, что в XIX веке вопрос клеймения был решен достаточно мудро — обязательность его была отменена, так как стало очевидно, что, несмотря на целый ряд указов, клейма все равно не ставили. Законодательство прошло путь от преследования за неклеяние до признания необязательности клеймения

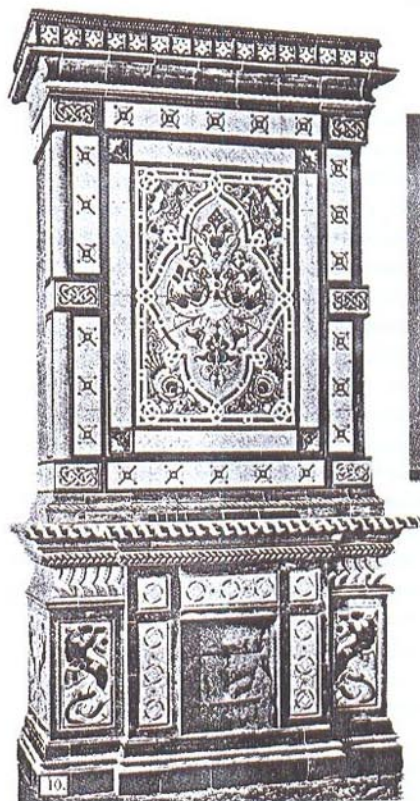


Иллюстрация из каталога изделий Товарищества М.С.Кузнецова. 1897 г.

и поощрения производителей, проставляющих клейма на свои изделия. Так что клейма стали выгодны как производителям, так и потребителям товаров, ибо их наличие свидетельствовало о качестве предметов торговли и охране прав собственника.

В начале XIX века клейма на изразцах встречаются все чаще, а к концу столетия это становится почти повсеместной практикой, принимающей почти обязательный характер. Большинство печных наборов второй половины XIX — начала XX века, хранящиеся в собрании музея «Коломенское», — с клеймами. Это был период мощного развития в России производства облицовочных керамических изделий. В XX веке в стране работало уже множество предприятий, выпускавших изразцы, а отдельные производства существовали почти во всех крупных губернских городах. В Московской губернии: в Богородском, Бронницком, Московском, Дмитровском, Звенигородском уездах — их тоже было немало, поскольку близость Москвы обеспечивала рынок сбыта, а залежи пластичной, огнеупорной глины давали сырье, лес обеспечивал топливом.

В отличие от марок российского фарфора и фаянса, рисунки и варианты клейм на облицовочных керамических изделиях были не столь разнообразными на изделиях одного производителя. В соответствии с требованиями клеймо включало фамилию владельца, место расположения завода и изображения наград, если таковые были. В отдельных случаях имя и фамилия владельца заменялись инициалами. Для клеймения своей продукции хозяева использовали несколько видов клейм, незначительно отличавшихся написанием и формой, но с уточнениями места производства. Так, производство, принадлежавшее Власовым, владевшим в XIX веке в Москве несколькими заводами, представлено несколькими клеймами.

На клеймах встречаются изображения наград с датой их получения, что соответствовало законодательству, которое запрещало изображать награды и почетные отличия без обозначения года их получения. Особо отмечалось, что знаки с наградами могут быть проставлены только на том товаре, за который они получены.

Сменявшие друг друга владельцы зачастую представляли династию заводчиков, передававших дело по наследству. Так, в переписных книгах XVII века Коровницкой слободы Ярославля среди «белопоместных кирпичиков» встречаются те же фамилии, что были и у владельцев заводов, производивших изразцы и кирпичи, в Коровниках в XIX веке: М.И.Кубасовой, И.И.Коченина, С.Н.Звугина, А.К.Опитина (Опитина), П.И.Ушакова. На протяжении столетия, с 1812 года, прослеживается деятельность династии российских фарфорозаводчиков Кузнецовых, последний из которых — М.С.Кузнецов — в 1887 году создал «Товарищество производства фарфоровых и фаянсовых изделий», в которое вошли принадлежавшие ему заводы. Известны также династии Власовых, Аблаженых, Гусаревых.

Клейма встречались и на изделиях художественных мастерских, хотя, в слоях общества, связанных с искусством, бытовало мнение, что отсутствие заводского клейма — это скорее достоинство произведений прикладного искусства. Демонстрируя неприятие поточной, фабричной



Печь изразцовая. Конец XIX в. Германия, Мейсен.



11. Печь изразцовая. Конец XIX века — начало XX в. Финляндия, завод «Або».

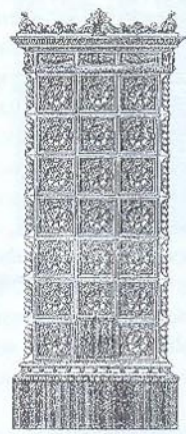
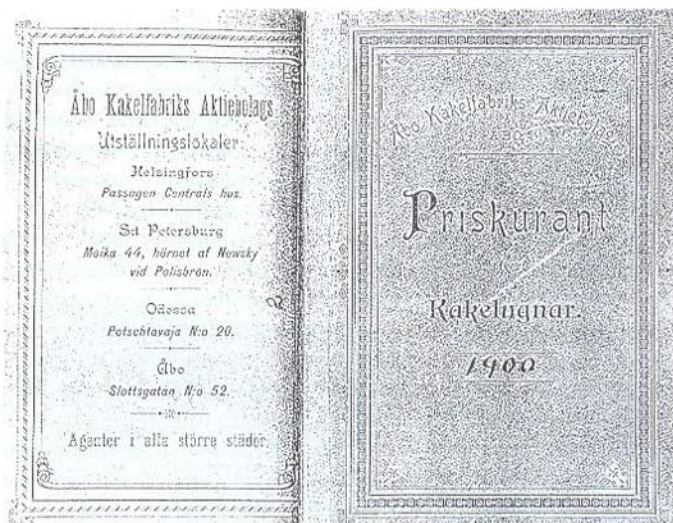
продукции, некоторые мастерские сознательно не ставили клейма на свои изделия.

Тем не менее клеймами были обозначены изделия художественных объединений, занимавших особое место в истории русской керамики: завода (по другим документам — мастерской) керамических и гончарных изделий «Абрамцево» С.И.Мамонтова, мастерских при учебных заведениях — Строгановском училище, училище А.Л.Штигица, Миргородской художественно-промышленной школе керамики им. Н.В.Гоголя и др. Одним из самых известных художественных объединений была артель художников-гончаров «Мурава», удачно «соединяющая воедино художественность и прочность своих работ», учредителями которой были художники-керамисты:

А.Филиппов, М.Егоров, П.Галкин. Ассортимент изделий этих объединений не уступал заводскому, о чем, например, красноречиво свидетельствует реклама художественно-керамического производства «Гельдвейн и Ваулин», предлагавшая не только «панно по рисункам художников», но и «художественную майолику для внутренней отделки зданий и облицовки фасадов, панно, иконы, иконостасы, камины, печи, металлизированные вазы, черепицы, плитки, вставки и проч.».

В Москве и Московской области широкое распространение получила метлахская полевая плитка, которую впервые стала производить в Метлахе немецкая фирма «Виллерой и Бох». Качество ее изделий было известно всей Европе. В 1980-е годы метлахские плитки доставлялись в Россию исключительно из-за границы и были довольно дороги.

Первые отечественные плитки появились в 1892 году — их стали называть «бергенгеймовскими», по имени барона Э.Э.Бергенгейма, владельца завода, основанного в Харькове. В жесткой конкуренции с западными производителями «бергенгеймовская» метлахская плитка выиграла не только за счет стоимости (в 1,5 раза дешевле им-



Åbo Kakelfabriks Aktiefabrics

Каталог изделий завода «Або». 1900 г.



Клейма гончарных, керамических и кирпичных заводов. XIX — начало XX в.

1. Гончарные заводы Аблаженовых. Г.о. (год основания) 1846. Москва, Хамовническая часть, Плющиха. Продукция: «изразцы для печей и облицовки». Изразцовый завод.
2. Гончарно-изразцовый завод Агапова П.Е. Г.о. 1893. Костромская губ., г. Кишинева. Продукция — изразцы глазурированные: белые, цветные; майолика, терракота, кирпич.
3. Гончарно-изразцовый завод Айзенштадта Г.Г. Г.о. 1881. Минская губерния, д. Семково-Городец. Продукция: изразцы, гончарные изделия.
4. Гончарно-изразцовый завод Аксенова В.А. в Рыбинске. Г.о. 1883. Рыбинский уезд, Панфиловская вол., с. Никольское. Продукция: изразцы, гончарные, терракотовые изделия, кирпич.
5. Товарищество для производства огнеупорного кирпича гончарных, терракотовых изделий барона Бергенгейма Э.Э.

- Г.о. 1876, с 1891 — производство метлахской плитки. Харьков.
6. Завод гончарных глазурей Бонафедѣ А.Ф. Г.о. 1870. С.-Петербург. Продукция: изразцы, гончарная глазурь.
7. Кафельно-изразцовый завод купца Будникова П.А. Г.о. 1877. Смоленск. Продукция: изразцы, гончарные изделия, кирпич, майоликовые и переносные печи.
8. Кирпичный завод Гранцова К.Ф. Г.о. 1866 (86?). Варшавский уезд, д. Каваган близ Варшавы. Продукция: кирпич огнеупорный и облицовочный, гончарные трубы, плитки, черепица.
9. Кирпичный завод Гусарева А.Х. Г.о. 1872. Москва. Асфортковская часть, Черкизово. Продукция: изразцы, терракота, кирпич.
- 10-11. АО керамических заводов Дзевульский и Аляге. Г.о. 1895. Радомская губ., г. Опочно. Г.о. 1901. Харьковская губерния, г. Славянск. Продукция: «плитки гладкие и римские и кирпич, фарфоровые камни и шары для барабанных мельниц».

портной), но и за счет качества. Успехи русских заводов в производстве керамических (метлахских) плиток, в том числе и завода Бергенгейма, позволили решить проблему насыщения отечественного рынка.

Но несмотря на интенсивное развитие отечественной керамической промышленности в XIX веке, она не могла удовлетворить полностью спрос на плитку, поэтому ежегодно из-за границы поставляли товар на сумму около миллиона рублей. Основными поставщиками были производители из Германии, Финляндии, Дании, Бельгии, Франции, Англии. Одной из известнейших фирм, занимавшихся массовыми поставками печей и каминов, была финская фирма «АБО», продукцию которой, с клеймом «АБО», можно было встретить не только в Петербурге и Москве, но и в Ярославле, Вологде, Тбилиси и других городах. О широком ассортименте «АБО» свидетельствует каталог ее продукции, в котором представлено более ста вариантов

печей и каминов. Ее изделия широко рекламировались и в других изданиях: «В складах большой выбор печей всевозможных сортов и стилей, как-то: белых глазурованных, терракотовых, майоликовых, эмалированных и к ним приборы разных фасонов финляндского производства. Для дач, маленьких комнат, вестибюлей и т.д. рекомендуем свои патентованные, переносные изразцовые печи разных величин, как самая практичная и экономная».

Рост отечественного производства изразцов, широкий ввоз товаров способствовали наполнению российского рынка более дешевой керамикой, рассчитанной на широкие слои населения. Покупателю предлагался «...Изразцов набор различный/ С глазурью для печей и стен./ Есть много и простых приличных/ Доброты всякой, всяких цен...»

Светлана БАРАНОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Донаты русских приорств Святого Иоанна Иерусалимского

Первый магистр Ордена Раймонд де Пюи поделил его членов на три степени: кавалеров, капелланов и братьев-служителей (сервант-дарлов).

В статутах иоаннитов донаты впервые упоминаются лишь в конце XIII века — как служители, занимавшие низшие должности при Странноприимных домах.



Первоначально донаты не имели никаких знаков орденской принадлежности. Только в середине XVI века у них появился свой знак: орденский крест без верхнего конца, который носили на левой стороне груди. Жан де ля Валетт (1557—1568) установил правила приема в донатский чин. Всякий желающий должен был представить доказательства своего «благородного» христианского происхождения, «порядочного и неразвратного поведения», а также того, что он не занимался растровщицеством, торговлей или ремеслом. При этом особо учитывалось, что он передавал в Орден часть своего имущества. На донатов распространялись все права, милости и привилегии, дарованные Ордену римскими папами. Католическая церковь не могла их отлучить, проклясть или подвергнуть какому-либо другому наказанию. Донаты подпадали только орденскому суду и расправе.

Когда в ноябре 1798 года Павла I провозгласили гроссмейстером Ордена, можно было бы предположить, что наряду с командорами и кавалерами в России появятся и донаты. Однако вплоть до осени 1800 года никаких упоминаний об этом в узаконениях русских приорств нет. Вероятно, донатский чин обсуждался в Священном совете Ордена, но протоколы его заседаний находятся в Риме, что создает определенные сложности.

Тем не менее из документов известно, что с лета 1799 года сотни донатских знаков выдавались орденским служителям, обер-офицерам армии и флота, чиновникам двора

и в коллегиях, и даже купцам. Этот знак отличия отмечался в перечне наград в адрес-календарях не только в период царствования Павла I, но и Александра I и Николая I. Получившие донат приобщались к российской орденской корпорации со всеми вытекающими из этого последствиями. Начиная с орденского праздника 8 ноября 1799 года их стали регулярно приглашать на придворные торжества.

Первоначально донаты выдавали как знаки отличия за усердную военную или статскую службу. Но вскоре у российских подданных появилась возможность самим добиться права именоваться донатом и получить соответствующий знак. Для этого необходимо было представить в Священный совет Ордена свидетельство о крещении, аттестат о поведении и службе и документы, подтверждающие «честное» происхождение. В случае удовлетворения представления проситель должен был внести 300 рублей в казну Ордена, после чего получал звание доната и донатский знак.

Звание доната рассматривалось как низшая ступень Ордена. В феврале 1800 года некто Гейслер обратился в Капитул с просьбой принять его в «какой-либо из нижних классов Державного Ордена, если доставленные им доказательства не найдены будут достаточными к пожалованию его кавалером». Один из членов Ордена (Дольский-Михалкевич) был последовательно пожалован донатом, почетным кавалером и, наконец, почетным командором.

20 июня 1800 года был учрежден донатский знак за выслугу лет для нижних воинских чинов. Первоначально его выдавали наряду с Анненским знаком, но 9 октября того же 1800 года он окончательно вытеснил солдатскую «Анну». Привилегиями при получении донатского знака (так же, как и Анны 4-й степени) были увеличение жалования и избавление от телесных наказаний. Для осуществления экзекуции нужно было сначала лишить доната его знака, на что требовалось разрешение Капитула. В делах орденского архива много вердиктов о снятии доната. Причина, как правило, была самая заурядная — пьянство с отягчающими обстоятельствами. Известен случай, когда донатский знак действительно спас жизнь рядового Игнатия Козлова, виновного в избиении и попытке изнасилования солдатки. Его приговорили к 3000 шпицрутенов, что фактически означало смертную казнь. Однако по представлению шефа полка генерала А.С. Феньша, «дабы имеющие знаки отличия служили примером в своем поведении молодым солдатам и удерживались от законопротивных поступков», наказание ограничили лишением знака и прогоном один раз шпицрутенами сквозь строй комплектного батальона, чтобы затем «снова употребить в службу».

Наказание выпешших в отставку донатов при Александре I, когда была ликвидирована орденская канцелярия, превратилось в сложную бюрократическую проблему, поскольку местные власти не имели права их судить. С донатом следовало поступать так же, как с дворянином или имевшим обер-офицерский чин. Решение уголовного суда вносилось на ревью Сената, который, в свою очередь, через министра юстиции должен был представить заключение императору. Только в июне 1812 года последовал сенатский указ о передаче губернским властям права судить волостных старшин, имевших медали или донатские знаки.

После смерти Павла I пожалование донатскими знаками за выслугу лет прекратилось, и в качестве награды для нижних воинских чинов была восстановлена солдатский знак св. Анны. Но пожалования «по праву» и «за отличия» продолжались в обоих русских приоритетах как минимум до 1804 года.

В РГИА хранится «Именной список нижним воинским чинам, коим даны донатские знаки», содержащий информацию об именах, чинах и месте службы награжденных с указанием порядкового номера, который выбивался на оборотной стороне знака. Согласно «Списку» было выдано 1129 знаков. Однако изготовили их значительно больше. Примечательно, что в «Списке» значатся лишь три гвардейских части, хотя, естественно, пожалования донатами не могли обойти «коренные» полки, что и зафиксировано в других документах.

В отличие от прочих российских орденов, знаки и регалии которых были четко прописаны в Уставлении о Рос-

Илл. 1. а



сийских Орденах 1797 года, указания относительно отличий госпитальеров никогда не сводились воедино. Отдельные распоряжения высших правительственных инстанций рассылались на места. Однако указания о донатских знаках по каким-то причинам либо вообще не были отправлены, либо не дошли до ряда губерний, власти которых были вынуждены обращаться за необходимыми разъяснениями. Только благодаря такому разъяснению, отсланному в 1803 году в Воронеж, стало известно описание донатского мундира: «Красный мундир, воротник и обшлага — черные бархатные, без отворотов и эполетов, подкладка белая, исподнее платье белое. Кокарда на шляпе белая с красным кантом, темляк плоский с шитым орденским крестом. Крест носится в петлице на черной ленте, но с тремя только ветвями, и не такой, как у кавалеров. Донаты не имеют права носить на груди батистовый крест. В торжественные дни допускается им иметь шитый воротник и обшлага, а все прочее без шитья. Им позволено носить также мундир темно-зеленый, с подкладкой такового ж цвету и с черным бархатным воротником, но без всякого шитья и без золотых шнурков на плечах». Донаты состояли в чинах от рядового до 5 класса.

Сохранилась Книга поступления донатских знаков в Капитул с 1810 по 1827 год, свидетельствующая о многочисленных несоответствиях и случаях самоуправства при изготовлении знаков, неразберихе в номерах. Всего за 18 лет в Капитул поступил 171 знак. 102 из них — номерные, 69 — без номеров. 10 знаков — золотые, остальные — медные.

Сегодня можно выявить несколько типов донатского креста. Все они носились на черной ленте в петлице на левой стороне груди.

Иллюстрация 1. За 20 лет беспорочной службы нижним армейским чинам с июня 1800 года по февраль 1801 года жаловали донатский знак «солдатской» формы, который известен в четырех вариантах:

а) медный, с выбитым на оборотной стороне номером; судя по документам,

Илл. 2



таких выдано 1129 штук, хотя из других источников следует, что далеко не на каждом знаке был номер. Известно 4 сохранившихся экземпляра: № 483 (принадлежал рядовому гренадерского генерал-майора Мамаева (Фанагорийского) полка Гавриле Михайлову, ГЭ); № 503 (принадлежал рядовому гренадерского генерал-майора Мамаева (Фанагорийского) полку Ивану Иконникову, ГИМ); № 913 (принадлежал фейерверку 2-го артиллерийского полка Мартыну Хлебникову, ГРМ) и № 693 (принадлежал мушкетеру мушкетерского генерал-лейтенанта Эссена 1-го (Выборгского) полка Василию Естифееву, частное собрание, Москва).

б) золотой, с номером; по документам известен один знак. Почему он был изготовлен из драгоценного металла — неясно. Скорее всего, это была нерегламентированная орденскими документами инициатива унтер-офицера Я. Вершинина, самочинно заменившего типовой медный знак на золотой.

в) золотой, без номера; из документов известно 4 таких знака, поступивших в Капитула после смерти владельца. При этом изначально унтер-офицеры получили из Капитула медные номерные донатские знаки.

г) медный, без номера; из документов известно об изготовлении сотен таких знаков. Многие из них значатся в номерном «Списке» донатов. По каким причинам номера не были выбиты на оборотной стороне — неизвестно.

Иллюстрация 2. Донатский знак «кавалерской» формы. По форме он напоминает кавалерский знак Ордена, отличавшийся от «солдатского» более острыми углами концов креста; три нижних конца с обеих сторон были покрыты эмалью. С лета 1799 года знаком жаловали: за военную или статскую службу — от фельдфебеля до статского советника, крепленных ясачных князей Тобольской губернии, купцов. Известен как в золотом (ВИМАИВ и ВС), так и в медном (ГИМ) исполнении.

Иллюстрация 3. Золотой «донат» без верхнего конца, целиком покрытый белой эмалью. Такой же формы знаки выдавали донатам в нерусских приорствах. Возможно, трехконечный знак был предназначен для тех, кто добивался принятия в Орден «по праву».

Илл. 3.



Илл. 4.



Известны еще два типа знака, которые анонсируются как «донаты»:

Иллюстрация 4. Знак «солдатской» формы из серебра, все четыре конца которого покрыты эмалью, — опубликован Н.И. Ченурновым без ссылки на источники.

Иллюстрация 5. Знак «кавалерской» формы из серебра, с вызолоченной лицевой стороной. На все четыре конца наведена эмаль. На оборотной стороне выбиты клеймо «РК» и проба «82». Несколько лет назад один экземпляр появился на антикварном рынке на Украине. Дальнейшая судьба неизвестна.

Два последних варианта «донатского» знака вызывают определенные сомнения. Если использование серебра в качестве материала можно объяснить инициативой владельца, то эмаль на всех четырех концах креста была недопустима для «донатского» чина.

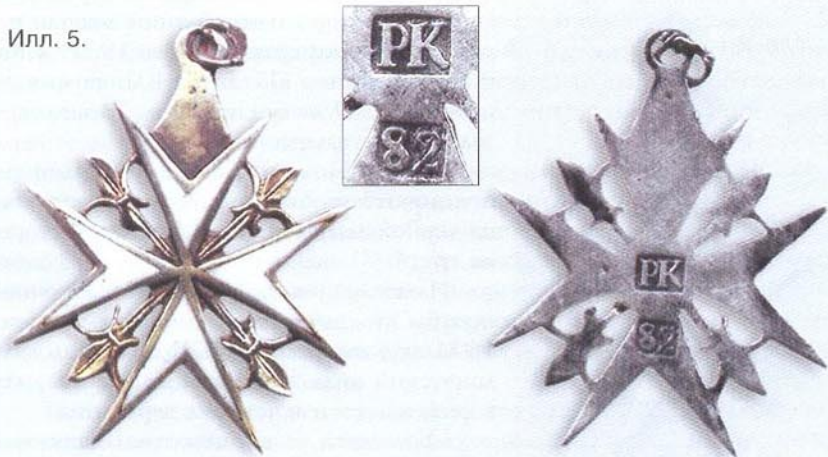
По примерным подсчетам, было изготовлено не менее двух тысяч «донатов». Однако сохранилось их ничтожно мало — поступавшие в орденский Капитула «донаты» передавали на Монетный двор для переплавки. Неслучайно Е. Молло назвал донатские знаки «редчайшими из всех знаков отличия». Характерная черта именно российских донатских знаков (типы № 1 и 2) — та, что есть верхний конец креста без эмали. При этом и тип № 3, как отмечалось выше, мог предназначаться членам русских приорств, но по каким внешним признакам его можно отличить от «донатов» прочих приорств (кроме английских, где между концами креста помещены львы и единороги) — неясно.

О некоторых типах донатского знака известно лишь из архивных документов, а ряд сохранившихся экземпляров, наоборот, не описан ни в одном источнике. Прояснить ситуацию смогут лишь архивные находки (скорее всего, в Риме) и выявление новых фалеристических редкостей.

Михаил АСВАРИЩ

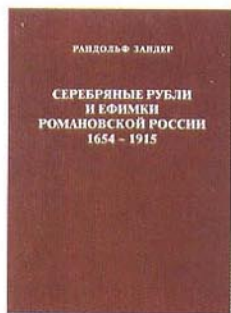
Иллюстрации предоставлены автором.

Илл. 5.





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

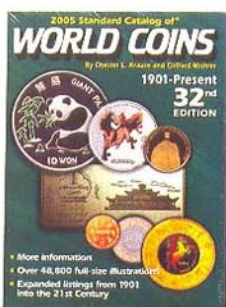


Рандольф Зандер. Серебряные рубли и ефимки романовской России 1654—1915 гг. 1998 г., 207 с., илл. 200 руб.



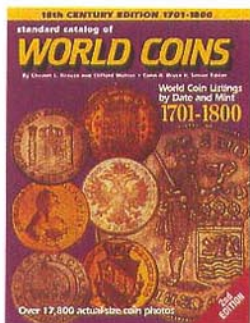
Российские Императорские и Царские Ордена. Автор-составитель С.С.Левин. 2003 г., 160 с., 900 руб.

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



2005 Standard Catalog of World Coins. 1901—Present (32nd edition). 1 900 руб.

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



Standard Catalog of World Coins, 1701—1800.

На англ. яз., 2500 руб.

Последние цены на монеты всего мира 1701—1800 удобно упорядочены по странам, состоянию монет. Каталог содержит более двадцати тысяч фотографий.



Эльвира Самецкая. Советский агитационный фарфор.

2004 г., 2900 руб.

Впервые сделана попытка систематизировать и структурировать огромный материал по этой интереснейшей теме. При подготовке книги в качестве иллюстративной базы была использована коллекция Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, а также предметы из частных собраний и антикварных магазинов.



Standard Catalog of World Paper Money.

Modern Issues 1961—Date. Volume 3, 10th edition. 1 400 руб.

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



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

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

Оригинальное издание Собрания монет Великого князя Георгия Михайловича было предпринято в конце XIX века по личному его указанию. В 13 томах, большую часть которых занимали изображения разновидностей монет, содержалось полное описание уникальной по своей полноте коллекции российских монет имперского периода, начиная с правления Петра Великого и вплоть до времени издания.

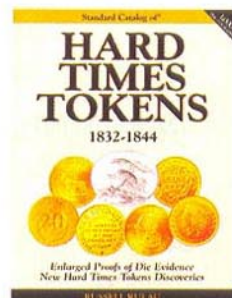
Настоящее издание представляет собой полное, без каких-либо купюр факсимильное воспроизведение оригинального Собрания. Тома 1 и 2, а также том «Монеты царствования Императора Александра II» и том «Русские монеты 1881—1890 гг.» объединены для более связного изложения материала. Из каждой указанной пары томов один содержит таблицы, иллюстрирующие другой. Высококачественная полиграфия позволяет воссоздать все особенности оригинального издания, каждый том поставляется в подарочном футляре с золотым тиснением.



Vernon's collectors' guide to orders, medals & decorations (With Valuations)

4th (Revised) Edition by Sydney B. Vernon. На англ. языке. 526 с., ил. 1 300 руб.

Каталог Вернона по наградам стран мира.



Standard Catalog of Hard Times Tokens 1832—1844.

Издательство Краузе. На английском языке. 2001 г., 224 с., 1000 иллюстраций. 900 р.

Enlarged Proofs of Die Evidence. New Hard Times Tokens Discoveries.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве.

Тел.: (095) 248-2190, 248-6295,

а также на нашем сайте

www.uuu.ru

В магазинах:

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

В нашем представительстве **в Санкт-Петербурге:**

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

Бергнер, Шерер и Набгольц москвичей снимали



В адресной книге «Вся Москва» за 1917 год упоминается 100 фотографических заведений. Лидирующее положение среди них занимала фирма «Шерер, Набгольц и Ко». В отличие от других у нее были богатые история и традиции. Наследие фирмы огромно, разнообразно по жанрам и фотографически технологиям. Его изучение дает возможность проследить эволюцию фотографического производства в России в 1850—1910-е годы.

В 1840-е годы предметы, необходимые для занятий светописью, ввозили в Россию из Западной Европы. Одним из тех, кто поставяла такую продукцию из Германии и Франции в магазин К.А.Беккера в Москве, был саксонский подданный Карл Август Бергнер. Приезжая в Россию в течение почти десяти лет и наблюдая за тем, как быстро здесь растет количество портретных ателье, какой популярностью пользуются они у публики и, наконец, сколь прибыльно это ремесло, он решил открыть собственное дело.

В Москве Бергнер приобрел помещение, ранее принадлежавшее дагеротиписту Э.Мюке, где 22 октября 1851 года открылось его ателье, а спустя десятилетие Бергнер уже был признан самым модным московским портретистом.

13 апреля 1860 года «Фотографию А.Бергнера в Москве» посетил купец В.Н.Баснин, о чем со всеми подробностями сообщил в письме иркутскому родственнику. Подобное описание среди письменных источников такая редкость, что мы приводим его почти полностью: «Здесь (в Москве — Т.С.) признается первым фотографом Бергнер; и несмотря на дорогую цену, всегда завален работами. Иду мимо, и как было еще рано, вижу, что съезд

небольшой. Зашел, и попал во вторую очередь. С меня сняли портрет в 10 р [ублей], я заказал еще 2 копии по 5 р [ублей] — за рамки платить особо, по 1 р [ублю] — все серебром. Для образца и выбора поставлено множество портретов: меньше 8 р [ублей] нет, ровно и больше 50-ти р [ублей]. В 40 и 50 р [ублей] висят два портрета. Лица самой большой величины, какую производит только современная фотография, как мне говорили. Это не портреты, а живые люди. Чудо, что за снимки. Нельзя нагадаться; и будто бы без всякой правки (ретуши — Т.С.). Иллюминированных (раскрашенных — Т.С.) разными красками нет, но снимается прямо двумя колерами: или черным, или темно-коричневым. Последней в роде сепии. Ясно разбирать можно, из какой материи сделано платье... В 40 р [ублей] снят портрет старца. Сидит на стуле у письменного стола. На нем лежат большие фолианты (книги), один на другом. Бери их руками: так выдвинулись из бумаги, и такова перспектива. Чернильница с перьями. В руке, опущенной на колено, перо. Старик задумался. Длинные, седые волосы. Глаз не видно из-под нависших густых бровей... Меня тщательно усаживали и присматривались, как лучше, однако же не стесняли мою натуральную позу. Задняя часть головы

упирается в медную рогульку (головодержатель — Т.С.), чтобы не было никакого движения. Мигать позволено; да оно и не нужно, ибо портрет снимается... в 15 секунд. Сняли! Назначили подождать минут несколько (для проявки негатива — Т.С.), потом сказали, что портрет вышел удачный. Велели приходить за всеми тремя через шесть дней».

Ателье Бергнера посещали знаменитые общественные и государственные деятели, писатели, ученые, вернувшиеся в европейскую Россию после тридцатилетней сибирской ссылки декабристы и многие другие представители дворянских и купеческих кругов. Среди сохранившихся до наших дней — портреты И.С.Тургенева, С.Т.Аксакова и его сыновей, А.С.Хомикова, А.Ермолова, Н.Н.Муравьева-Карского, М.И.Муравьева-Апостола, И.И.Пушина, Г.С.Батенькова, А.Н.Сутгофа, членов семей Чертковых, Бибиновых, Мамонтовых, Волконских, Голицыных.

Бергнер преследовал коммерческие цели и не ставил перед собой задачу создать галерею русских деятелей, однако сегодня его работы воспринимаются как единая серия, имеющая иконографическую и художественную ценность. Наследие Бергнера представляет собой позитивные отпечатки на бумаге. Дагеротипы этого автора до сих пор неизвестны, однако можно все же предположить, что на раннем этапе он занимался дагеротипией.

Как и большинство владельцев фотографических ателье 1850—1860-х годов, Бергнер непосредственно участвовал в процессе съемки и определял стилистику выпускаемой продукции. Его работы отличались высоким профессионализмом и удивительным сходством с оригиналом. Каждый бергнеровский портрет производит впечатление композиционно законченной фотографической картины. Его техника печати и обработки позитива были настолько своеобразными, что позволяли безошибочно выделить произведения этого автора среди множества снимков середины XIX столетия.

Портреты, как правило, выполнялись на соленой бумаге, при этом фигуру модели и некоторые детали интерьера покрывали лаком. Такой метод делал изображение на бумаге объемным и акцентировал внимание на главном в композиции. Подобный прием об-



«Фотография А.Бергнера в Москве». Портрет С.Т.Аксакова, 1856 г. Просоленный бумажный отпечаток. Собрание ГИМ.

наруживал подчеркнутое внимание автора фотографического произведения к человеку, стоявшему перед камерой. Задний план композиции расписывали акварелью вручную, что создавало иллюзию графического портрета. Иногда изображение раскрашивали целиком, но не для того, чтобы скрыть технологические погрешности печати, как это случалось у многих фотографов 1850-х годов, а исключительно из эстетических соображений.

Исполнительскую манеру Бергнера впоследствии взяли на вооружение Ф.Мебиус и «Русская фотография» Н.М.Аласина. В 1860—1870-е годы фотографии Бергнера широко использовали художники при создании произведений изобразительного искусства. Например П.Ф.Борель, когда работал над литографиями «Портретной галереи русских деятелей» издания А.Э.Мюнстера.

Самое известное, хрестоматийное, произведение Бергнера — снимок С.Т.Аксакова. В 1877 году И.Н.Крамской по заказу П.М.Третьякова приступил к работе над живописным портретом писателя. Изучая иконографический материал, среди прочих он особо вы-

делил снимок Бергнера и полностью воспроизвел в своей работе композицию этой фотографии.

Бергнер покинул Россию в 1863 году, сначала сдав свое знаменитое ателье в аренду, а затем продав его баденскому подданному Мартыну (Мартину) Николаевичу Шереру (? — 1883 г.) и швейцарскому подданному Георгию Ивановичу Набгольцу (? — 1883 г.). В 1865 году в прессе уже упоминалось новое название, в котором, согласно контракту, сохранилось имя прежнего хозяина — «Фотографическое ателье Шерера и Набгольца, бывшее А.Бергнера в Москве». Возможно, что Шерер, по прежней профессии художник-литограф, на рубеже 1850—1860-х годов уже работал в ателье Бергнера. Во всяком случае, о нем в полной мере можно говорить как о фотографе-исполнителе. Набгольц же, не имевший профессиональной фотографической подготовки и связанный, по-видимому, с «Чугуно-



«Фотография А.Бергнера в Москве». Портрет М.Н.Волконской, 1855—1857 гг. Просоленный бумажный отпечаток, акварель. Собрание ГИМ.

литейным и машиностроительным производством Доброва и Набгольц», недолго был совладельцем и в 1866 году от дела отошел.

В 1865 году на Московской мануфактурной выставке Шерер и Набгольц были награждены серебряной медалью «За трудолюбие и искусство». Пресса отметила, что новые владельцы фотографического заведения с достоинством поддерживают и приумножают славу предыдущего.

В период с 1865 по 1868 год ателье стало «Поставщиком Двора Его Величества», получив право изображать на своей продукции государственный герб и называться «Фотографом Его Императорского Величества».

Планка исполнительского мастерства Бергнера была действительно высока, и Шерер приложил максимум усилий, чтобы удержать прежнюю клиентуру. Ателье продолжали посещать И.С. и К.С.Аксаковы, А.С.Хомяков, члены семей Муравьевых-Карских, Чертковых и другие. Шерер продолжал изготавливать портреты в бергнеровском стиле и делал это весьма успешно. Основную же часть продукции представляли модные в 1860-е годы портретики на альбуминовой бумаге размером с визитную карточку, не отличавшиеся художественным своеобразием. За рабочий день в крупных фотографических ателье в то время изготавливали до 1000—1500 подобных карточек, которые заполнили буквально весь фотографический рынок.



«Фотография А.Бергнера в Москве». Портрет А.В.Басиной, 1860—1861 г. Просоленный бумажный отпечаток, акварель. Собрание ГИМ.

В отличие от предыдущего периода «Фотографическое ателье Шерера и Набгольц, бывшее А.Бергнера в Москве» расширило свои творческие рамки. В 1865—1868 годы Шерер активно занимается видовой съемкой. В собрании Российской Государственной библиотеки есть уникальный альбом авторских отпечатков Шерера с видами московских достопримечательностей — Покровского собора, Красных ворот и прочих.

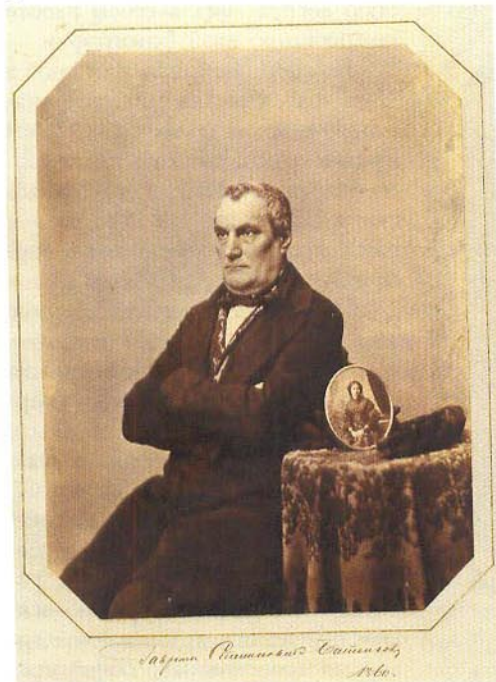
В 1867 году он выполнил самое известное свое произведение: состоящую из 16 фрагментов круговую панораму Москвы, сфотографированную с галереи храма Христа Спасителя. В авторских отпечатках это произведение не сохранилось. Есть более поздние позитивы с негативов Шерера, а также альбом из отдельных листов, выполненных в технике фототишии.

В 1868 году Шерер возвратился в Германию и продолжил фотографическую деятельность в Дрездене.

Договор на аренду ателье с передачей прежних заслуг и прав и при условии сохранения названия с добавлением знака «К°» заключил уроженец Курляндии Альберт (Генрих) Иванович Мей (1842—1913). Его компаньоном до 1896 года оставался Мориц Адольфович Шиндлер. Со временем Мей и Шиндлер стали полноправными владельцами фотографического заведения.

В начале 1870-х годов началась реорганизация производства «Шерер, Набгольц и К°», которое постепенно превратилось в крупнейшую российскую фотографическую фирму. К ателье, включавшему съемочный павильон и лабораторию для обработки негативов и изготовления позитивов, в 1872 году добавилось специальное отделение по изготовлению фотопечатной продукции, что позволило значительно увеличить ее тираж. Подобное в фотографическом производстве в России было осуществлено впервые.

В конце 1870-х и в 1880-е годы по заказу и на средства известного предпринимателя Н.А.Найденова фирма «Шерер, Набгольц



«Фотография А.Бергнера в Москве». Портрет Г.С.Батенькова, 1857 г. Просоленный бумажный отпечаток. Собрание ГИМ.



«Фотография А.Бергнера в Москве». Портрет Г.А.Черткова, 1860—1863 г. Альбуминовый отпечаток. Собрание ГИМ.



Фотографическое ателье «Шерер и Набоглыц, бывшее А.Бернера в Москве». Москва. Каруанская площадь. Вид на Биржу, 1867 г. Частная коллекция.



Фотографическое ателье «Шерер и Набоглыц, бывшее А.Бернера в Москве». Фрагмент круговой панорамы Москвы. Вид на Кремль, Большой Каменный мост и Замоскворечье, 1867 г. Фототипия 1880-х гг. Частная коллекция.

и К°» провела масштабную видовую съемку Москвы и издала альбомы фототипий и фотолитографий. В 1882 году вышли в свет «Соборы, монастыри и церкви» (четыре тома), в 1883 году — «Кремль и Китай-город», в 1884 году — «Москва. Виды некоторых городских местностей, храмов, примечательных зданий и других сооружений», в 1886 году — «Снимки с видов местностей, храмов, зданий и других сооружений» (пять томов), в 1888 и в 1891 годах — первая и вторая части «Приложений».

Объем осуществленных фотографами съемок позволил выпустить дополнительные, уже по инициативе фирмы, издания: «Москва и ее окрестности» (1880 г.), «Воспоминания о Москве» (конец 1880-х гг.), «Виды московских клиник и университета» (1895 г.), «Виды Петровской академии в Москве» (1890-е гг.), «Виды фабрик и магазинов товарищества А.И.Абрикосова и сыновей в 1888 г.», альбом проектов Московской городской Думы (1889 г.).

Образцы этих произведений сохранились до наших дней и представаны во многих собраниях.

Фотографы фирмы «Шерер, Набоглыц и К°» провели колоссальную работу по документальной фиксации московских площадей, улиц, церквей, общественных зданий, архитектурных памятников. Их деятельность стала примером для фотографов рубежа XIX—XX веков, когда бурное московское градостроительство поставило перед общественностью задачу сохранить для будущих поколений облик старой столицы в произведениях искусства и светотипии.

Среди фотографов фирмы «Шерер, Набоглыц и К°», проводивших съемку Москвы в 1880-х годах, работал П.П.Павлов, который в 1891 году основал собственное дело и в течение всей последующей творческой жизни оставался верен «московской» теме.

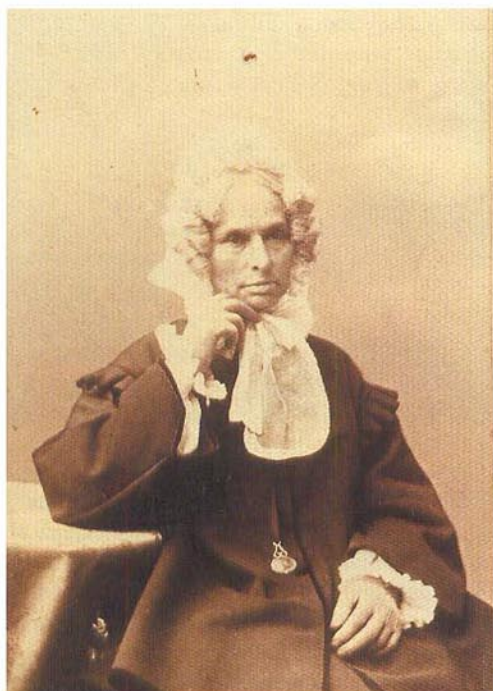
В области портретирования фирма «Шерер, Набоглыц и К°» продолжала занимать лидирующие позиции на московском фотографическом рынке. Правда, к кон-



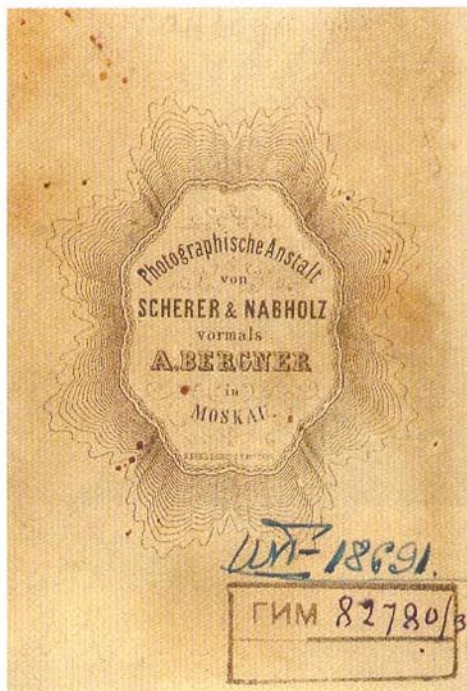
Фотографическая фирма «Шерер, Набоглыц и К°». Москва. Улица Большая Дмитровка. Вид на Купеческий клуб и дом Пустошиной, 1903 г. Открытка. Фототипия. Частная коллекция.



Фотографическая фирма «Шерер, Набоглыц и К°». Москва. Улица Новобасманная. Вид от Разгуляя, 1880-е гг. Фототипия. Частная коллекция.



«Фотография А.Бернера в Москве». Портрет
Г.А.Черткова, 1860—1863 гг.
Альбуминовый отпечаток. Собрание ГИМ.



Оборотная сторона паспарту.
1865—1868 гг.

цу XIX столетия этот жанр, в целом, переживал явный кризис. Продукция многочисленных ателье представляла собой однообразную массу снимков стандартных размеров. Их изобразительное решение тоже не отличалось оригинальностью. Образцы делового портретирования демонстрировали прежде всего внешнее сиюминутное сходство с моделью.

Значительный иконографический интерес представляют выполненные фирмой «Шерер, Набольтц и К°» портреты А.Н.Толстого и его семейства 1880—1900-х годов. Впоследствии эти снимки брали за основу при создании гравированных произведений художника Г.Вейль,



Фотографическая фирма «Шерер, Набольтц и К°». Семья Толстых
в Ясной Поляне, 1903 г. Бромосеребряный отпечаток. Собрание ГИМ.

А.Бем, Г.Карпунин, М.Рундаальце. С.А.Толстая часто обращалась к А.И.Мею с заказами на съемку и репродуцирование и в своем дневнике отозвалась о нем однажды как о «деликатном, умном немце-фотографе».

Лестное упоминание о фирме встречается и в переписке 1903 года О.Л.Книппер с А.П.Чеховым: «...Весь день снимали «На дне» у Шерера и Набольтца.. Наконец нашли фотографа-художника...». Посещение ателье и съемка оставили у актеров Художественного театра хорошее впечатление. Владелец ателье проявил к своим посетителям внимание, съемочный павильон был просторный, а фотографии, по мнению автора письма, были настоящими мастерами своего дела. В 1900-е годы была осуществлена съемка сцен из спектаклей «На дне», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Власть тьмы».

В 1902 году к работе подключился сын Мея — Альфред Альбертович, который с 1910 года официально стал владельцем компании. К тому времени фирма «Шерер, Набольтц и К°» была крупнейшим в Москве фотографическим предприятием с обширной клиентурой. Штат сотрудников в 1910 году насчитывал 50 человек, основной капитал составлял 100 000 рублей. Производство состояло из нескольких крупных отделов.

Отдел фотографии выполнял заказы на портреты, в том числе увеличенные, раскрашенные, напечатанные на керамике. Здесь же производили паспарту и рамки. Фотографов отдела часто командировали в провинцию на



Фотографическая фирма «Шерер, Набольтц и К°». Москва.
Вид на Тверскую улицу, 1903 г. Открытка. Фотоминия.
Частная коллекция.

съемки архитектурных и интерьерных видов.

С 1872 года существовал отдел фототипии, или фотомеханической печати, а с 1873 года — фотолитографии. В 1898 году открылся отдел цинкографии, где изготавливали цинковые и медные клише для печатания иллюстраций в художественных изданиях, в том числе цветных. Специальное отделение выпускало художественные открытки серии «Виды российских городов» и «Типы народов России», репродукции произведений искусства.

Техническое оборудование на фирме постоянно обновялось. В 1910 году здесь было 8 скоропечатных машин, что позволяло изготавливать широкий ассортимент: альбомы, карты, плакаты, иллюстрации для газет и журналов.

О признании предприятия «Шерер, Набгольц и К°» свидетельствовала не только обширная клиентура, но и награды, полученные на отечественных и зарубежных выставках.

Фирма принимала участие:

- в 1872 году — в Политехнической выставке в Москве (золотая медаль);
- в 1882 году — во Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве (серебряная медаль и право изображать на своей продукции российский герб);
- в 1889 году — в Юбилейной Фотографической выставке (малая золотая медаль);
- в 1896 году — в Художественно-промышленной выставке в Нижнем Новгороде (право изображать на своей продукции российский герб);

АДРЕСА «ФОТОГРАФИИ А.БЕРГНЕРА В МОСКВЕ»:

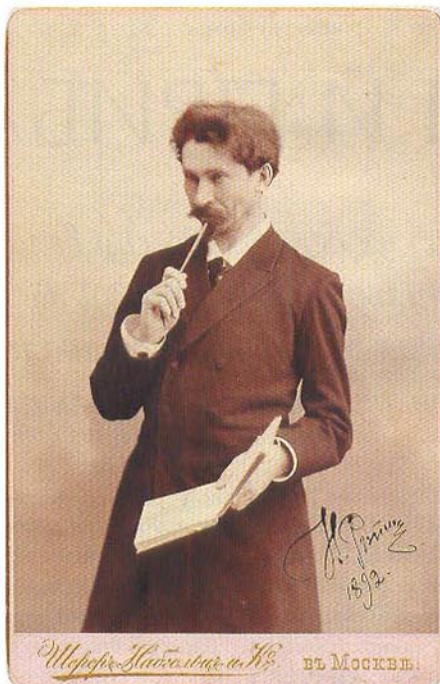
с 22 октября 1851 года — Москва, улица Рождественка, дом Засецкого; после сентября 1853 года — Москва, Газетный переулок, дом Базилевского; с 1858 года — Москва, Кузнецкий переулок, дом Засецкой.

АДРЕС «ФОТОГРАФИЧЕСКОГО АТЕЛЬЕ ШЕРЕР И НАБГОЛЬЦ, БЫВШЕГО А.БЕРГНЕРА В МОСКВЕ»:

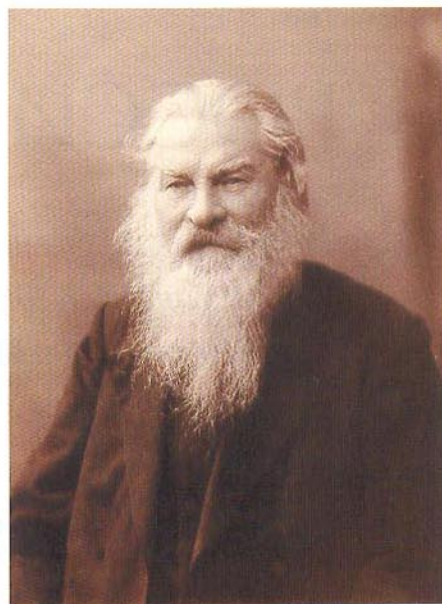
с 1865 по 1868 год — Москва, Кузнецкий переулок, дом Засецкой.

АДРЕСА ФИРМЫ «ШЕРЕР, НАБГОЛЬЦ И К°»:

с 1868 по 1893 год — Москва, Кузнецкий переулок, дом Засецкой;
с января 1894 год — Москва, улица Большая Дмитровка, дом Пустошина против Купеческого клуба;
с 1910 по 1918 год — Москва, Кузнецкий переулок, дом № 3 (Сокол) и отделение по Первому Смоленскому переулку в собственном доме № 1.



Фотографическая фирма «Шерер, Набгольц и К°». Портрет И.Е.Репина, 1890—1893 гг. Альбуминовый отпечаток. Собрание ГИМ.



«Шерер, Набгольц и К°» в Москве.

Фотографическая фирма «Шерер, Набгольц и К°». Портрет И.Е.Забелина, 1901 г. Альбуминовый отпечаток. Собрание ГИМ.

- в 1897 году — в Художественно-промышленной выставке в Стокгольме (золотая медаль);
- в 1900 году — во Всемирной выставке в Париже (почетный диплом).

В 1895 году Мей и Шиндлер стали членами Русского фотографического общества в Москве.

Деятельность фирмы отличалась размахом и разнообразием. Кроме того, у нее, одной из немногих в Москве, были многолетние истории и традиции. Здесь сохраняли творческое наследие Бергнера и Шерера и воспроизводили с их авторских негативов отпечатки и фототипии, прекрасно сознавая их документальную и художественную ценность. В 1910 году фирма отметила свой юбилей, выпустив по этому случаю специальную брошюру, включившую «Очерк развития фирмы в прошлом». Некоторые сведения, приведенные в нем, сегодня вызывают сомнения, так как противоречат другим источникам. Например, началом деятельности М.Н.Шерера и Г.И.Набгольца указан 1860 год. Возможно, потому, что именно в этом году Шерер начал работать в ателье К.-А.Бергнера. Однако, несмотря на неточности, юбилейное издание представляет исключительный интерес как единственное в своем роде. Другого такого, посвященного российскому фотографическому производству, мы не встречали.

Последнее упоминание о фирме «Шерер, Набгольц и К°» относится к 1918 году. А о ее последнем владельце А.А.Мее известно лишь то, что в первой половине 1920-х годов он в качестве фотографа состоял на службе в Наркомате путей сообщения и во ВЦИК.

Татьяна САБУРОВА

Иллюстрации предоставлены автором.
Фото Игоря НАРИЖНОГО.

РОССИЯ И ПРИБАЛТИКА

За утверждение на балтийских берегах Россия вела войны со времён Петра I до Александра I. В результате оккупаций территорий структура денежного обращения в регионах нарушалась, осложнялась, что приводило к необходимости специальных выпусков монет.

МОНЕТЫ ДЛЯ ПРИБАЛТИЙСКИХ ПРОВИНЦИЙ (МОНЕТЫ ДЛЯ ЛИВОНИИ И ЭСТЛЯНДИИ)

— российские монеты специального выпуска для расчетов военнослужащих с местным населением в ходе Семилетней войны. Они играли и прокламативную роль: Ливония (Лифляндия) и Эстляндия — части территорий нынешних Латвии и Эстонии — были присоединены к империи по итогам Северной войны. Для этих территорий в 1756—1757 годах в Москве единообразно выпустили, кроме младшего номинала, оформленные серебряные монеты по талерной системе — 96, 48, 24, 4 и 2 копейки (на монетах слова «КОПЕЕК» нет). Гурт — узорный или шнуровидный.

Проект выпуска, составленный И.А.Шлаттером и одобренный Сенатом, был представлен императрице Елизавете. У монет первого пробного типа (кроме 2-копеечника) — надпись на латыни MONETA LIVON. ET ESTLAND (монета Ливонии и Эстляндии). После изготовления в Москве гтемпелей их рисунки отправили в Петербург для рассмотрения Российской академией наук, но она отклони-

ла их по политическим мотивам — из-за несоответствия легенды. У нового типа надпись MONETA LIVOESTHONICA (монета ливоэстонская) указывала лишь, что монета предназначена для обращения на северо-западной национальной окраине империи. Вначале надпись усиливала значимость Ливонии и Эстляндии как государственных образований, хотя и в составе империи, — за внешней схожестью надписей скрыт весьма тонкий политический нюанс. Все же было отчеканено по 10 экземпляров каждого номинала неутвержденных монет. После утверждения проекта императрицей (22 октября) в 1756 году также было отчеканено по 10 экземпляров монет II типа. Это демонстрационные образцы; массовая чеканка, видимо, началась по Высочайшему указу от 19 марта 1757 года.

Монетная канцелярия представила в Сенат рисунки и проект чеканки новой монеты. Поскольку в Риге монетного двора не было, а на Петербургском было тесно, чеканили на Московском дворе (общегосударственные монеты непрерывно чеканили по 1758 год), организо-



Монеты для Ливонии и Эстляндии. Диаметр увеличен на 13%.

Достоинство монеты		Проба	Вес одной штуки	В одном пуде, шт.	В одном фунте монет на сумму
Ливонез	96 коп.	72	6 зол. 17 ¹¹ / ₂₅ л.	621	14 руб. 90 ² / ₅ коп.
Полуливоднез	48 коп.	72	3 зол. 8 ¹⁷ / ₂₅ л.	1 242	14 руб. 92 ⁴ / ₅ коп.
Четверть-ливоднез	24 коп.	72	1 зол. 51 ¹³ / ₂₅ л.	2 493	15 руб. 26 коп.
Двухгрошевик	4 коп.	72	24 ¹² / ₂₅ л.	15 059	15 руб. 08 коп.
Грош	2 коп.	36	23 ¹ / ₂ или 24 ³ / ₄ л.	15 609	7 руб. 80 ⁹ / ₂₀ коп.

вав особый передел. Для получения больших заделных денег дробную монету чеканили так: четверть-ливоднезы — по 2 493 штуки (вместо 2 486), 2-грошевики — по 15 059 (вместо 14 619), а гроши, при 36 пробе, — по 15 609 штук из пуда лигатурного серебра.

Заделные деньги установили: за ливонезы — 7 рублей 24 копейки, полуливоднезы — 8 рублей, четверть-ливоднезы — 10 рублей, 2-грошевики — 14 рублей, гроши — 18 рублей с пуда лигатурного серебра. Увеличением числа монет низших достоинств (против теоретического) окупалась их чеканка, более дорогая, чем чеканка монет высших достоинств. На производство уходило все поступающее в доходы провинций серебро, готовую монету отправляли в Рижскую и Ревельскую губернские канцелярии.

Выпуск ливонезов прекратили, по-видимому, из-за более низкой цены металла в монете по сравнению с общегосударственной (с неизбежной тесаврацией), а также из-за того, что с началом боевых действий стал неизбежен вывоз монеты. Через Эстляндию и Лифляндию шло много войск с российской монетой, насыщавшей местное денежное обращение.

Достаточно высокая проба и внешний вид монет ускорили их внедрение в обращение. Ливонез, приравненный к прусскому талеру, весом и пробой ориентировался на рублевик Елизаветы, и 96-копеечник шел за 102 копейки. Некорректное соотношение — одна из причин быстрого исчезновения этих монет из обращения. Небольшой их тираж (на сумму около 100 тысяч рублей) не очень повлиял

на структуру местного денежного обращения. Будучи в хождении в Эстляндии и Лифляндии вплоть до Нарвы, они вместе с копейками образца 1755 года в 1760 году уже почти исчезли. После войны казна выкупила у населения много монет. Сильный износ у монет, рассеявшихся на сопредельных с Ливонией и Эстляндией территориях (Речи Посполитой, Белоруссии и Западной Украины), свидетельствует об их длительном хождении. Несмотря на то, что имитированы все номиналы пробного и массового выпусков, комплект новоделов неполон, зато у всех номиналов, кроме 4-копеечника, есть фантастические новоделы, в том числе и совершенно абсурдные. Официально ливонезами называли любые номиналы, но чаще — старший; это вошло в традицию и у коллекционеров. Ныне весьма редок полуливоднез. Синонимы (офиц., разг., метон., трад.) — ЛИВОНЕЗЫ, ЛИВОНСКИЕ МОНЕТЫ, ЛИВОЭСТОНСКИЕ МОНЕТЫ, ЛИВОНЕЗИК, а также языковые нумизматические памятники ЛИВОНЕЦ, ЛИВОНКА.

МОНЕТЫ ДЛЯ ПРУССИИ (РУССКО-ПРУССКИЕ МОНЕТЫ) — российские монеты специального выпуска, чеканенные в 1759—1762 годах для расчетов военнослужащих с населением Восточной Пруссии и польскими купцами за военные поставки во время Семилетней войны. Монеты играли и прокламативную роль: портрет императрицы Елизаветы (крупные и средние номиналы), изображение малого государственного герба империи или латинизированного вензеля императрицы (мел-



Монеты для Пруссии. Диаметр увеличен на 13%.

кие номиналы). На занятой территории ходили деньги всех германских государств (прежде всего прусские), чаще — низкого качества, ввозилось много фальшивой монеты (в том числе по приказу Фридриха II) — для подорыва денежного обращения. Поэтому был издан указ, который доводил до сведения местного населения, что новые монеты будут на «прежнем основании, но лучшего качества», после чего они стали самым желанным платежным средством. Правительственным решением их допустили в обращение прибалтийских провинций.

В серии были привычные для населения номиналы талерной системы, видом весьма схожие с прусскими монетами: 1/3 талера (соответствовала полугульдену или 30 грошам), 18 грошей, 1/6 талера (соответствовала 15 грошам), 6, 3, 2 и 1 грош и солид (соответствовал 1/3 гроша). В подготовке выпуска монет активно помогал участник Семилетней войны А.Т.Болотов (по его же словам, сделавший и рисунки монет; иные полагают, что рисунки разработаны под руководством И.А.Шлаттера). Монеты чеканили в Кенигсберге (из гравиров известен лишь Вольф, ответственный минцмейстер — Б.Ф.Цитеман) и в Москве. Так как обозначений монетных дворов на них нет, то не всегда легко определить, откуда какая монета; делают это, исходя из особенностей легенды, деталей одежды императрицы и оперения орла, разного диаметра кружка.

В рескрипте от 9 марта 1759 года по Кенигсбергскому монетному двору упомянуты все номиналы, кроме 1/3 и 1/6 талера, но и все же они появились там в 1761 году (хотя документы, разрешавшие чеканку, не известны). В Сенатском указе от 8 января и указе монетной канцелярии от 14 мая 1761 года по Красному Монетному двору упомянуты все номиналы, кроме 18-грошевика, но фактически не чеканили 1/6 талера, 2 и 1 грош, солид. То есть чеканку традиционного для талерной системы номинала 1/6 талера перевели в Кенигсберг, а 1/3 талера чеканили в обоих городах. От младших номиналов в Москве отказались: видимо, при их выпуске трудно было выполнить годовые объемы работ. Чеканка самых мелких монет всегда нерентабельна (особенно плохо компенсировались затраты на изготовление штемпелей), а государство старается получить как можно больше выгод от эксплуатации монетной регалии.

Поскольку солид был низкой пробы, для придания ему вида серебряной монеты прибегали к технологическим ухищрениям. Серебряно-медные полосы, из которых затем вырубали монетные кружки-заготовки, обрабатывали кислотой, вступающей в реакцию с медью из тончайшего поверхностного слоя, и в нем оставалось лишь серебро. Возникавшие пористость, шероховатость и матовость исчезали от ударного воздействия при чеканке, появлялся серебряный блеск. После недолгого обращения поверхностный слой исчезал, и солид вновь становился медным (каковым он фактически и был, имея 6% серебра). Солиды, сохранившие серебряное покрытие, очень редки.

При Петре III, гоштинском принце, горячем приверженце прусского короля, Россия вышла из войны (продолжавшейся для

других участников), и выпуск монет прервался. Последние монеты — 6-грошевики 1762 года (в одном европейском источнике упомянут и 3-грошевик того же года) чеканили уже при Петре III (помнить коллекционирующим «по типам» и «по царям»). По окончании их чеканки в Москве осталось около 200 пудов низкопробного серебра. Из-за пруссофильства царя империя лишилась новозавоеванных земель: их возвратили Пруссии.

Все номиналы, кроме 6-грошевика и солида, достаточно редки. До 1917 года в СССР, а потом и в новой России, публикаций о русско-прусских монетах, кроме работ П.П.Винклера и В.В.Узденикова, не было. За рубежом в журнале Русского нумизматического общества вышла статья Р.Зандера. Первая детальная и реально доступная русскоязычному нумизмату разработка есть лишь в сводном каталоге В.В.Биткина (II изд.). Наиболее вероятные причины невысокой пока популярности темы в России: редкость большинства русско-прусских монет на нумизматическом рынке и особенности отечественных нумизматических традиций при выборе темы коллекционирования, затем — многолетний период «железного занавеса» и высокая цена монет сегодня. Синонимы (разг. жарг., метон.) — «ЕЛИЗАВЕТА ДЛЯ ПРУССИИ», «ЕЛИЗАВЕТИНСКАЯ ПРУССИЯ», «ПРУССИЯ».

ШВЕДСКИЙ ПЯТАК (разг.) — шведская специально выпуска, ограниченного тиража, медная, весом около 51 г монета, чеканившаяся как имитация екатеринбургских пятак, в 1788 году на Авестском монетном дворе. Гурт сетчатый. Причины выпуска: начало Швецией военных действий против России и потребность в монете для оплаты продовольствия и фуража шведскими военнослужащими на подлежавшей вскоре оккупации территории (могут быть отнесены к деньгам на ведение войны). Отличия от подлинников: 1) у монет 1764 года не похож орел, у монет 1778 года он отчасти схож с подлинным того же 1778 года; 2) королевские короны — вместо императорских; 3) вместо арабской — римская единица; 4) в слове КОПЕЕКЪ — мягкий знак вместо твердого; 5) иногда рисунок державы — другой; 6) монеты 1787 года — без ЕМ; 7) контуры «7» — прямолинейны. Вскоре после начала чеканки шведский король Густав III потерпел поражение, война быстро за-



Авестинский пятикопеечник. Диаметр увеличен на 20%.

кончилась, и пятаки, видимо, практического применения не получили (свидетельств обратного нет). Приводимый в источниках тираж — около 2 700 штук. Монеты 1787 года ЕМ — очень редки, другие — редки чрезвычайно. Автор этих строк относит авестские пятаки к подражаниям. Искусство чеканки медной монеты в Швеции было традиционно, на высоком уровне и появилось гораздо раньше, чем в России. Поэтому маловероятно, что несколько безусловных, хотя и не очень заметных отличий в оформлении были допущены из-за невнимательности и небрежности резчиков штемпелей. Правительству Швеции было гораздо удобнее санкционировать выпуск монет, которые при международном инциденте (случись он) пойдут как подражание (при очевидной цели выпуска). Пятак весьма популярен у российских и шведских нумизматов, традиционен на зарубежных нумизматических аукционах. Синоним (метон., жарг.) — «ШВЕД», разг. ШВЕДСКАЯ ЧЕКАНКА.

МОНЕТЫ ДЛЯ ФИНЛЯНДИИ (РУССКО-ФИНСКИЕ МОНЕТЫ, офиц., арх., разг., «ФИНСКИЕ» МОНЕТЫ, «ФИННЫ») — российские монеты специального выпуска, чеканившиеся на Гельсингфорском монетном дворе для денежного обращения в Великом Княжестве Финляндском. (После российско-шведской войны 1808—1809 годов Финляндия, ранее колония Швеции, по Фридрихсгамскому миру 1809 года, на правах автономии вошла в состав Российской империи, и финский народ впервые обрел государственность, хотя и ограниченную.)

Имея в обращении бумажные денежные знаки с указанием номиналов в рублях и копейках, финны, однако, чаще пользовались шведской монетой, а российская не прививалась. Рубль был для населения слишком крупной мо-

нетной единицей, и Финляндская монетная компания не раз просила о введении более мелкой.

Инициатором введения отдельной денежной единицы для Финляндии стал Ф.Лангеншольд (1810—1863). «Отец финской марки» с помощью «упорной непоколебимости, предусмотрительности, выдержки и тонкого ума» сумел, с весомой помощью друга И.В.Снелльмана, создать для своей родины отдельную независимую монетную систему, выделив ее финансовый строй из общеимперского.

Высочайшим указом в апреле 1860 года в Финляндии ввели новую монетную единицу — «марку», равную 1/4 рубля, с делением ее на 100 пенни, и Финляндский банк



Монеты для Финляндии. Диаметр увеличен на 25%.

получил право чеканки медной и серебряной монет. В 1863 году Стокгольмский монетный двор (директора — А.Ф.Сольдан, И.Г.Сундель, К.И.Лир) отчеканил в меди пробные монеты в 20, 10, 5 и 1 пенни. Но первые выпуски Гельсингфорского двора представлены серебряными монетами в 2 и 1 марку, 50 и 25 пенни, а также медными монетами в 10, 5 и 1 пенни. Рисунки для штемпелей делали в Петербурге, эскизы консультировал нумизмат Б.Кене. Он также предложил никелевый сплав вместо серебра, но его идея не прошла: решили, что у марки будет вес и проба 25-копеечника. На момент введения в обращение 2-марочник соответствовал полтине, 1 пенни — полушке; соответствие было строгим. И даже при снижении пробы общегосударственных серебряных разменных и повышении стопы медных монет в 1867 году стопа и проба монет Финляндии остались неизменными.

Штемпели резали медальеры А.Ф.Альборн, А.Г.Грихлес и К.Иан.

Первая партия монет, направленная в Финляндский банк, была символической: 300 марок монетами в 1 пенни. Но поскольку, во-первых, монета была небольшого размера, во-вторых, имела хождение только в Великом Княжестве Финляндском, где населения было немного, то тиражей первых лет вполне хватало для организации полноценного местного денежного обращения. И даже при снижении затем активности Монетного двора объемы тиражей за весь период чеканки составили миллионы штук каждого достоинства. С 1888 по 1917 год разменные монеты в 25, 10, 5 и 1 пенни чеканили достаточно постоянно, а старшие номиналы — лишь эпизодически, при необходимости; последние пики активности: в 1906—1908 годах (2-марочники) и 1915 году (марки), золотые монеты после первых лет обильной чеканки (1878—1882) тоже выпускают лишь эпизодически.

После Февральской революции, фактически став независимой, Финляндия формально входила в империю и продолжала чеканку 50, 25, 10, 5 и 1 пенни с российской атрибутикой. Но двуглавый орел был уже без корон над головами и центральной короны с Андреевской лентой. Аверс 10, 5 и 1 пенни чеканили штемпелями, переделанными с доработанных (видоизмененных) маточников, предназначенных для изготовления лицевых штемпелей 2- и 1-марочника и 25 пенни. Техническая сложность удаления на маточнике державы и скипетра в лапах орла обусловила сохранение (фактически противозаконное) регалий на монетах, чеканенных после падения самодержавия.

Когда полное отделение Финляндии стало неизбежным, И.Сундель начал подготовку к новому выпуску монет, и местные художники сделали эскизы. Менее чем через 2 месяца после Дня независимости, 6 декабря 1917 года, началась Гражданская война, и Монетный двор перешел под контроль Народного комиссариата. Чеканку мелкого серебра с датой 1917 года продолжили, а «красные» отчеканили 5 пенни со своей композицией. После победы «белых» в мае 1918 года сразу был начат выпуск медных монет с новым дизайном, а серебряные уже не чеканили.

Владимир РЗАЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.

Номинал	Период чеканки	Состояние		
		VF	EF	Unc
Монеты для прибалтийских провинций				
96 копеек	1757	2 000	4 000	—
48 копеек	1757	1 200	2 500	—
24 копейки	1757	400	1 000	—
4 копейки	1757	100	250	—
2 копейки	1757	200	400	—
Монеты для Пруссии				
1/3 талера	1761	400	800	—
18 грошей	1759—1761	800	1 500	—
1/6 талера	1761	150	300	—
6 грошей	1759—1762	100	200	—
3 гроша	1759—1761	150	300	—
2 гроша	1759—1761	300	600	—
1 грош	1759—1761	800	2 000	—
солид	1759—1761	60	150	—
Монеты Австрийского двора				
5 копеек EM	1787	1 500	2 500	—
Монеты для Финляндии				
20 марок	1878—1880	—	130	200
	1891	—	180	250
10 марок	1903—1913	—	120	160
	1878—1881	—	90	160
2 марки	1881—1882	—	100	140
	1904—1913	—	80	130
1 марка	1865—1874	—	100	250
	1905—1908	—	40	80
50 пенни	1864—1872	—	50	120
	1874	—	50	100
	1890—1893	—	15	50
	1907—1915	—	5	10
25 пенни	1864—1872	—	50	150
	1874—1876	—	30	120
	1889—1893	—	10	60
	1907—1917	—	3	7
10 пенни	1917	—	2	5
	1865—1871	—	80	200
	1872—1876	—	40	120
	1889—1894	—	15	80
5 пенни	1897—1917	—	2	5
	1917	—	3	5
	1865—1867	15	70	—
	1875—1876	30	150	—
1 пенни	1889—1891	20	80	—
	1895—1917	—	5	12
	1917	—	10	30
	1865—1870	15	50	—
1 пенни	1872—1875	15	70	—
	1888—1892	15	80	—
	1896—1917	—	3	6
	1917	—	3	8
	1864—1871	20	40	—
	1872—1876	10	25	—
1 пенни	1881—1894	5	10	—
	1895—1917	—	2	3
	1917	—	3	5

Для каждого монетного типа оценка дана для наиболее «простого» года внутри соответствующего периода.

Крест на византийской монете

Крест был первым из символов христианской веры, нашедших свое место на римской монете. Это произошло уже в IV веке, и с тех пор монеты христианской империи были немыслимы без этого универсального знака Спасения. Он имел не только религиозный, но и государственный смысл.

Определяющим в его восприятии было предание о видении креста Константину Великому накануне решающей битвы за Рим. Слова «Сим победиши», внушенные тогда императору, определили будущее отношение монархов к этой эмблеме. «Константиновская традиция» предопределила длительность бытования креста в нумизматике. На медных позднеимперских выпусках IV—V веков кресты различной величины и конфигурации, когда бессистемно, когда упорядоченно, располагаются на свободных участках монетного кружка, близ императорских фигур либо буквенных обозначений номинала (с конца V века). Наряду с ними — популярная в то время христограмма, то есть монограмма имени Спасителя, состоявшая из греческих букв Ι (йота) и Χ (хи), либо Χ (хи) и Ρ (ро). Впервые она украсила монету еще при Константине Великом, увенчав собой императорский штандарт лабарум. Эти редкие монеты константинопольского чекана плюс описание лабарума, оставленное Евсевием Кесарийским, позволяют детально реконструировать облик некогда знаменитой регалии обновленного Рима.

В большинстве случаев христограмма, подобно крестам, помещалась на свободном участке монетного поля, занятом фигурами императоров. Она украшала штандарты и щиты в их руках. Она же могла заполнить собой весь монетный кружок, превращая его в знак личной преданности императору своему Господу. Таковы, например, крупные фоллисы узурпатора Магненция

(351—353), несущие христограмму ΧΙ-ΡΟ во все поле реверса. Инициатива Магненция явно копировала знаменитый приказ Константина о начертании первых букв Божественного имени на щитах его солдат. Подобная демонстрация благочестия под знаком креста на монетах состоялась в самом начале V столетия, когда его изображение целиком заполнило монетный кружок.

Правда, величина самого кружка медных номиналов (AE4) Аркадия и Феодосия была столь небольшой, что крест на них едва читался.

Но прошло еще несколько лет, и на золотых солидах Феодосия II (408—450), чеканенных в честь двадцатилетия его пребывания на престоле в звании Августа (с 420/421 г. до 429 г. с легендой VOTXX MVLТХХХ), крест впервые занял место главного элемента монетного поля. Орудие Страстей Христовых было изображено на реверсе в виде тяжелого, усыпанного драгоценными камнями-точками трофея — знамени Победы, некогда сообщенного Константину и с тех пор почитавшегося его преемниками. Крест поддерживает стоящая крылатая Виктория, в то время уже не столько богиня, сколько олицетворение императорской военной доблести Virtus. Несмотря на кажущуюся парадоксальность сочетания — христианский символ в руках языческой персонификации — эта композиция органично выражала идею «постоянной победы» императора-христианина, объединяя образы различных идеологических и религиозных систем. На понимание креста как орудия победы недвусмысленно указы-



Солид Юстиниана I (527—565).
Вверху — Солид Анастасия (491—518).

вает и легенда VICTORI AAVCCC («победа Августов»). В торжественных проповедях ранневизантийского времени крест часто возвеличивался как победное оружие полководцев, страж городов и устрашение врагов (например, в слове «На Воздвижение Святого Креста» Андрея Критского).

Крест на солиде, возможно, был изображением величественного и пышно изукрашенного креста, воздвигнутого благочестивым Феодосием II на Голгофе. Этот крест стоял на открытом дворе посреди целого комплекса мемориальных сооружений святого места как напоминание о Распятии и в то же время — как знак Божественной победы над смертью. Поводом к его водружению стали события предшествовавшего года, описанные в хронике Марцеллина Комита. Тогда паломникам было видение креста Христа в небесах и крестов, проявившихся тогда же на одеждах наблюдателей. Перенос его изображения на монету — пример достаточно редкого в византийской нумизматике изображения на монете реального объекта, надленного символическим значением.

Со времени Маркиана (450—457) тип «Виктория с крестом» в сопровождении легенды VICTORI AAVCCC стал практически единственным на солидах Восточной Римской империи. Монеты с ним чеканились при трех последующих императорах: Льве I (457—474), Зеноне (474—491) и Анастасии (491—518), а также в самом начале правления Юстина I (518—527). Крест изображался без какого-либо постамента, но мозаика римской церкви Санта-Пуденциана начала V века показывает его стоящим на невысоком постаменте, устроенном на холме и возвышающимся над стенами и зданиями Иерусалима.

При Юстине I изображение Виктории на оборотной стороне солида замещается изображением ангела, в результате чего тема императорской победы начала избавляться от пережитков языческой мифологии и связываться с деяниями архангела Михаила — предводителя небесного воинства. Предпосылкой к первому за столетие изменению типа реверса послужило прекращение многолетних разногласий между официальной имперской и западной церквями. Это отдалило от Константинополя восточные провинции Сирии и Египта, зараженные к тому времени монофизитством, но сблизило его с Римом и Италией. Встреча папских посланцев на Пасху 519 года была отмечена всеобщим ликованием; «никто не запомнит... такого количества причастившихся, как было в

тот день», сообщила византийский хронист. Это событие, по всей видимости, инициировало замену профильного изображения Виктории, держащей крест, фронтальной фигуркой ангела рядом с тем же символом христианской Победы. Облачение ангела, в отличие от Виктории, — «мужские» туника и палиум, а в левой его руке, как бы в пандах «украшенному» точками кресту, он держит сферу, увенчанную чуть меньшим по размеру крестом. Оставшаяся без изменений легенда VICTORI AAVCCC утверждала преемственность символического замысла композиции.

Следующее решительное обновление иконографии аверса солида еще более откровенно выдержано в духе «константиновской» традиции, восходящей к преданию об обращении первого христианского императора.

Непосредственным толчком к Renovatio Constantini в VI веке стала персидская война, которую вел Тиверий II (578—582). Желая обращением к «знамени победы» Константина Великого добиться успеха в персидской войне, этот император поместил на реверсе солидов ступенчатый крест, сначала — в сопровождении легенды VICTORIA TIBERI [i] AUG [usti] («Победа Тиверия Августа»), затем — более традиционной и всеобъемлющей VICTORIA AVG [USTORUM]. Как сообщает епископ Иоанн Эфесский, Тиверий, по его собственному признанию, велел изобразить крест на монетах всех

трех золотых номиналов после бывшего ему видения во сне: «и затем он (Тиверий) публично исповедал себя христианином; т. к. Юстин (предшественник Тиверия — император Юстин II) чеканил на своих дариках женскую фигуру, уподобленную Венере, и это Тиверий прекратил и отчеканил крест на оборотных сторонах своих монет: и это, как он сам мне сказал, ему явлено было во сне».

Наиболее вероятно, что изображение креста на четырех широких ступенях восходило все к тому же Голгофскому кресту-монументу Феодосия II «из золота, целиком изукрашенному драгоценными камнями», который появился на монетах после 420 года. Однако есть и другая точка зрения, согласно которой на солидах Тиверия II был изображен золотой крест, стоявший на колонне Константина в византийской столице.

В специализированной литературе его характеризуют как «cross potent», то есть крест победный, сильный, могущественный. Он изображался с четырьмя дополнительными поперечинами, стоящим на трех или четырех ступенях (причем четвертая могла быть обрезом-экзергом, под которым находилась



Солид Маврикия (582—602).
Вверху — солид Ираклия (610—641).

традиционная аббревиатура CONOB). Ступени, по-видимому, требовались для воссоздания образа холма, спускавшегося неширокими уступами (террасами). Говорят, что очертания их сохранились до сих пор.

В VI—VII веках форма креста на ступенях много раз менялась. При Тиверии поперечины всех четырех концов — очень короткие, поскольку изображают не крест вообще, а крест с рукавами, расширяющимися к концам и украшенными «слезками», то есть жемчужинами или другим орнаментом. Таким он показан на мозаике римской церкви Санта-Пуденцианы, многочисленных солидах V века, на других памятниках той эпохи.

Ступенчатый Голгофский крест помещался на солидах, крест на сфере — на семиссах, просто крест — на тремиссах. Кроме того, об устойчивости идеи *Renovatio Constantini* в царствование Тиверия свидетельствуют серебряные монеты с изображением креста без ступеней на реверсе, с надписью *LUX MUNDI* или христограммы, чеканенные в Карфагене.

В конце VI века все возраставшее почитание креста как знамения победы и священной реликвии христиан приняло новые формы: при возвращении императора Маврикия в 593 году из Фракии частица Истинного Древа

креста была закреплена на золотом копье, которое несли перед войском в качестве «нового лабарума» (в сравнении с лабарумом Константина). На оборотной стороне солидов этого императора вновь появилась фигура ангела с крестом и сферой в руках, причем истончившийся крест, заверченный христограммой, теперь, скорее, напоминал пастырский посох, нежели свой монументальный прототип V века.

Следующий этап прославления креста тоже связан с войной, которую император Иракий (610—641) вел против персидского шаха Хосрова II Парвиза (591—628). Долгое время война шла неудачно для Византии. Животворящий Крест Господень, палладиум империи, был пленен персами во взятом ими Иерусалиме, но вера в его неизбежный триумф выразилась в обновленных типах золотой и серебряной монет. Победоносные походы Иракия длились семь лет, приняв характер священной борьбы за возвращение Креста и торжество христианской веры; частица Истинного Древа была с императором в его первом походе 622 года.

Для пополнения опустевшей казны Иракиию пришлось воспользоваться сокровищами церкви. Из золота и серебра были отчеканены монеты, которыми расплатились с солдатами. И по сей день клады монет Иракия часто находят в Малой Азии и Закавказье, там, где когда-то двигались его войска. На эти солиды и сере-



Гексаграмма Константа II (641—668).



Милиарисий Льва III (717—740).

бряные «двойные милиарисии» (гексаграммы) вернулось изображение креста — реликвии, за повторное обретение которой сражалась Византия. Он по-прежнему имел вид ступенчатого «Голгофского» креста, воздвигнутого на Горе Распятия в V веке, но уничтоженного персами вместе с большинством других мемориальных сооружений Святой Земли. При Иракии рисунок креста изменился. Его нижняя поперечина либо поглощается верхней ступенью, либо исчезает, так что древко креста упирается непосредственно в ступень. Со временем поперечины креста увеличивались в длину, а ступени становились уже и круче, поэтому крест на солидах все меньше напоминал Голгофский. Эти изменения прослеживаются только в нумизматике, им нет параллелей в иных областях изобразительного творчества. Объяснить их можно утратой Голгофского прототипа, разрушенного персами в 610-е годы.

Гексаграммы Иракия стали первой действительно массовой серебряной монетой империи за последние двести с лишним лет. Изображенный на них крест в деталях отличался от креста на солидах, тем не менее нормативное восприятие его как знамения и орудия победы отразилось в легенде *DEUS ADIUTA ROMANIS* («Да

поможет Бог римлянам»), воспроизводившей боевой клич имперской армии. В чекане Константа II константиновская традиция «расщепилась» — известны выпуски медных фоллисов с легендой-девизом «Сим победиши» (*EN TOUTO NIKA*), окружающей фигуру императора в полный рост.

Ступенчатый Голгофский крест окончательно покинул солиды империи при Льве III Исавре (717—740), но не исчез вовсе с византийской монеты. Около 720 года Лев возобновил массовый чекан серебряной монеты — милиарисия вместо былой гексаграммы, сохранив на ней изображение ступенчатого креста с новой легендой *h̄SUS XP̄ISTUS NIKA* («Иисус Христос побеждай»), — почти буквальной цитатой константиновской формулы «Сим победиши».

Таким образом, за триста лет (с 420 по 720 гг.) изображение креста, восходившего к знаменитому Голгофскому мемориалу Феодосия II, появлялось на византийских монетах с тремя различными легендами: *VICTORIA AVGV(STRUM)*, *DEUS ADIUTA ROMANIS*, *h̄SUS XP̄ISTUS NIKA*. Все они раскрывали понимание креста как триумфального штандарта победоносного Христа Императора, «трофея, воздвигнутого Им Самим на том месте, где царилла смерть» (Иоанн Златоуст).

Михаил БУТЫРСКИЙ

Иллюстрации предоставлены автором.

Авторы этого номера

Татьяна Алешина, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела тканей Государственного Исторического музея

Михаил Асвариц, научный сотрудник Государственного Русского музея

Ирина Багдасарова, младший научный сотрудник Государственного Эрмитажа

Светлана Баранова, заведующая сектором Государственного музея-заповедника «Коломенское», заслуженный работник культуры РФ

Владимир Борзых, директор Музея страхования Открытого страхового акционерного общества «Россия»

Михаил Бутырский, заведующий отделом нумизматики Государственного музея Востока

Валентина Бялик, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи, член Международной ассоциации искусствоведов

Наталья Гожева, заведующая сектором Юго-Восточной Азии Государственного музея Востока

Марина Григорьева, искусствовед

Ольга Киселева-Зоннтаг, искусствовед, Германия

Валентин Лебедев, научный сотрудник Политехнического музея

Елена Нестерова, кандидат искусствоведения, доцент Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина, старший научный сотрудник Государственного Русского музея

Ольга Новикова, заведующая сектором Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII век»

Виктория Пукемова, искусствовед

Владимир Рзаев, нумизмат, исследователь

Татьяна Сабурова, старший научный сотрудник отдела изобразительных материалов Государственного Исторического музея

Любовь Шитова, заведующая отделом прикладного искусства Музея «Ризница Троице-Сергиевой Лавры» СПГИХМЗ, г. Сергиев Посад

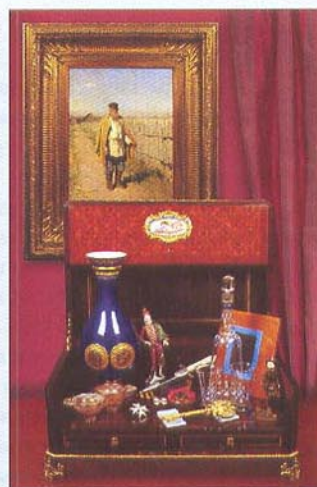


Фото на обложке — интерьер антикварного дома «Салон-Арт XXI век»

Редакция журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» благодарит за помощь в организации съемки и предоставленные иллюстративные материалы:

Федеральную службу по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия Государственный Исторический музей и лично А.И.Шкурко

Государственный музей Востока Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII век»

Государственный Русский музей Государственный художественный, историко-архитектурный и природно-ландшафтный музей-заповедник «Коломенское» и лично А.Г. Колесникову

Государственный Эрмитаж и лично Т.В.Кудрявцеву Политехнический музей и лично Г.Г.Григоряна Сергиево-Посадский Государственный историко-художественный музей-заповедник

ОАНО «Институт культурного просветительства» и лично И.Г.Рыбак

Открытое страховое акционерное общество «Россия» и лично М.Р.Айнетдинова

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 книголюба» (ул. Трубная, 23),

«Антиквариат на Софийской» (Софийская наб., 30, стр. 3),

Букинистический магазин «Марина» (пр-т Мира, 79),

«Юнисэт-Арт» (Б. Николопесковский пер., 5),

«АРТ-Эксперт» (Китайгородский пр-д, 7, к. 2),

ОАНО «Институт культурного просветительства»

(Абрикосовский пер., д. 1, стр. 1),

ТВК «Крокус Сити», Антикварный аукцион «Кростби»

(65—66 км МКАД),

Антикварный салон «Александр Арт-Галерея» (ул. Арбат, 2),

Антикварный салон «На Патриарших» (Б. Козихинский пер., 7),

Дом книги «Молодая гвардия» (ул. Б. Полянка, 28),

Центральный Дом художника (Крымский вал, 10),

Антиквар на Мясницкой (ул. Мясницкая, 13),

Московский Дом книги (ул. Н. Арбат, 8),

Антикварный салон «Купина» (ул. Пречистенка, 6),

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 8-812-271-25-76

Екатеринбург 8-3433-3650206

Киев 8-10-38-050-380-50-36, 8-10-38-067-730-48-99

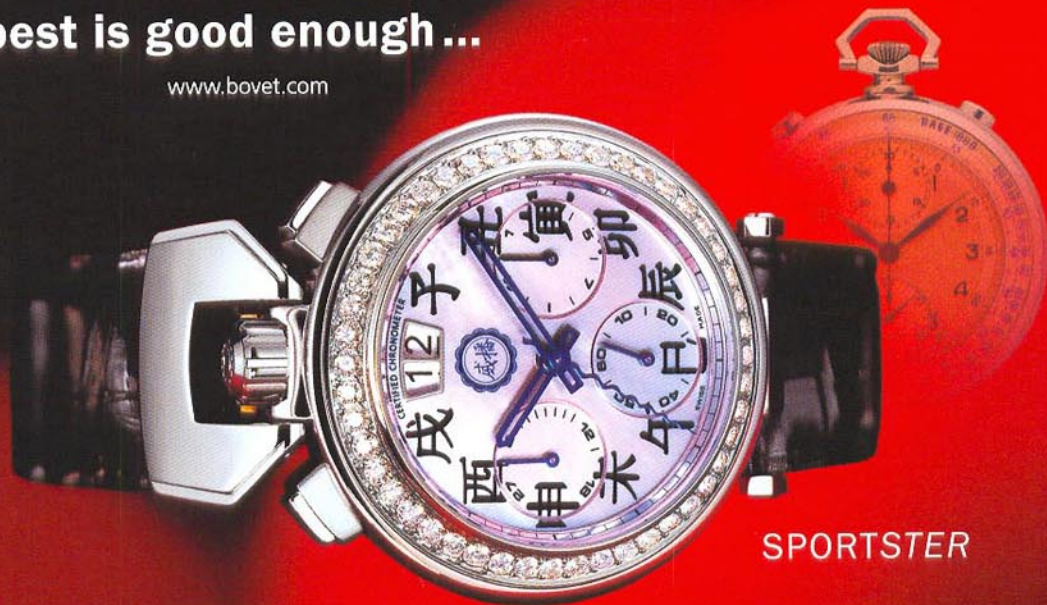
Новосибирск 8-3832-271837

Тель-Авив +972-2-55-70-50-49 С.Сорока

Феодосия (06562)-3-22-13

only the best is good enough...

www.bovet.com



SPORTSTER

В XIX веке часовые гурманы, оценив совершенство деталей и лаконичность исполнения карманных моделей BOVET, захотели увидеть такие часы и на руках. Последнее изобретение BOVET SPORTSTER

отличается от классических форм коллекции FLEURIER. Это уникальный хронограф с многофункциональным механизмом. Хронограф SPORTSTER современный подход BOVET к производству часов.

BOVET
1822

DA VINCI

Галерея "DA VINCI" – Москва, Петровка ул., 5, т/ц "Берлинский Дом" тел.: (095) 730.4490
Салон "DA VINCI" – Москва, Смоленская пл., 3/5, т/ц "Смоленский Пассаж", тел.: (095) 937.8089
Салон "DA VINCI" – Санкт-Петербург, Наб. реки Мойки, 59, Таллон клуб, тел.: (812) 441.3262
Украина, г. Киев, Владимирская ул., 20/1а, тел.: +38 (044) 229.4433

www.da-vinci.ru

BOVET FLEURIER SA - GENEVA - SWITZERLAND