

№ 10 (31)

октябрь
2005

ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА

Антиквариат

И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ



ОРДЕНСКИЕ ЗНАКИ
ФИРМЫ ФАБЕРЖЕ



КИДДУШНЫЕ СТАКАНЫ



РЕКЛАМА
ЭПОХИ МОДЕРНА



ТЕМА НОМЕРА: ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО
АР ДЕКО

ISSN 1683-7665



9 771683 766002 >

XIX РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛОН



XIX Российский Антикварный Салон

22 – 30 октября 2005

Центральный Дом Художника

Организатор:

Компания «ЭКСПО-ПАРК Выставочные проекты»

119049, Москва, Крымский вал, 10, офис 165

Тел./факс: (095) 238 4500, 238 4516, 238 9602

E-mail: mailbox@expopark.ru

<http://www.expopark.ru>

Генеральные информационные спонсоры:

ВЕДОМОСТИ
THE KIJI 19507 JULY 4 FINANCIAL TIMES

Выставочные проекты
EXPO-PARK



АУКЦИОННЫЙ ДОМ АЛЕКСАНДР

Имеет честь пригласить Вас на свой второй аукцион

"99 Коллекционных Монет Императорской России"

аукцион состоится 10 декабря 2005 года в 13:00
в здании Международной Промышленной Академии

по адресу: г.Москва, 1й Щипковский пер., д.20,

По вопросам приобретения каталога обращайтесь по телефонам:

(095) 959-72-94
(095) 959-73-04
(095) 959-73-30

www.adacoins.ru
info@adacoins.ru



- 4 Разыскивается ...
- 6 Вещи века
Немецкое олово XVII века
- 18 Экслюзив
Часы Бове
- 20 Полемика
Загадки Фаберже
- 26 Библиофил
Издания произведений Гомера
- 32 Начинающему коллекционеру
Серебряное дело. XVIII век
- 42 Мастерская
Мебель Василия Воронского
- 50 Изобразительное искусство
Графика Варвары Бубновой
- 56 Иудаика
Киддусные стаканы
- 64 ТЕМА НОМЕРА
Ювелирное искусство ар деко
- 80 Экспертиза
Атрибуция стекла
XVI—XVIII веков
- 88 Книжный мир
Владельческие знаки
князей Дашковых
- 94 Советы собирателю
Разновидности пробирного
клеймения
- 100 Искусство плаката
«Золотой век» рекламы
- 110 Алики прошлого
Фотографы Никандр Аласин
и Михаил Панов
- 118 Фалеристика
• Орденские знаки
фирмы Фаберже
• Датский орден Слона
- 130 Бонистика
Неосуществленная эмиссия
1918 года
- 134 Нумизматика
Мелкое петровское серебро
- 142 Печатаем с продолжением
Словарь нумизматического
жаргона

Антиквариат
ПРЕДМЕТЫ ИСКУССТВА
и коллекционирования

№ 10 (31), октябрь 2005

Председатель
редакционного совета
Игорь ПЕЛИНСКИЙ

Главный редактор
Григорий ПЯТОВ

Главный художник
Анна ЮРЬЕВА

Ответственный секретарь
Сергей РУСАНОВ

Ведущий редактор
Ирина СУХНЕВА

Специальные рекламные
проекты

Михаил ФИЛАТОВ

Менеджер по распространению
Сергей ЛАПТЕВ

Фотограф

Игорь НАРИЖНЫЙ

Верстка

Александр КОЖУХОВСКИЙ

Корректор

Галина ПОЛТОРАЦКАЯ

Водитель

Сергей ВАХРАМЕЕВ

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

Адрес редакции: 119435, Москва,
Большой Саввинский пер., 9.
Телефоны редакции: (095) 248-0890,
248-6918 (факс), 771-2819 (гл. ред.)
e-mail: info@antik.ru

Наш сайт в Интернете: www.antik.ru
Учредитель А.П.Пелинский
Издатель PIDP Inc., 143 Hughes Place,
Albertson, NY 11507, USA

Распространение

ИД «Любимая книга»

Тел. (095) 248-6918, 248-2190

Журнал распространяется
в супермаркетах, книжных
и букинистических магазинах,
антикварных салонах, галереях,
музеях, гостиницах. Индивидуальная
подписка на журнал на сайте
www.antik.ru,

а также в каталоге ООО

«Межрегиональное агентство
подписки» (кроме Москвы) — индекс
99438

и в каталоге «Пресса России» —

индекс 45720.

Номер отпечатан в типографии
UNIPRINT, Jarvevana tee 9F,
Tallinn 11314, Estonia

Тираж 16 000 экз.

Мнения авторов журнала могут
не совпадать с мнением редакции.
Редакция не несет ответственности
за содержание рекламных объявлений
и иллюстраций, предоставленных
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.

29 ОКТЯБРЯ, 14-00



антик-салон

www.dukat.com.ua

2-й нумизматический аукцион

"Монеты и боны Украины и мира"

Украина, г.Киев, ул.Саксаганского 55,
тел.: +38 (044) 289 83 46, 284 33 73

e-mail: dukat@dukat.com.ua

◆ ВНИМАНИЕ: РОЗЫСК! ◆

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

шесть картин, включенных в электронную базу культурных ценностей,
как похищенные из частных собраний:

1. Куприн. «Бахчисарай.
Русская слобода».

Холст, масло, 59,5x87,5 см.



2. Сафонова.

«Портрет
актрисы
Валевской».

Холст, масло,
64x53 см.



5. Тырса. «Натурщица».

Холст, масло, 72x50 см.



3. Юмашев. «Интерьер».

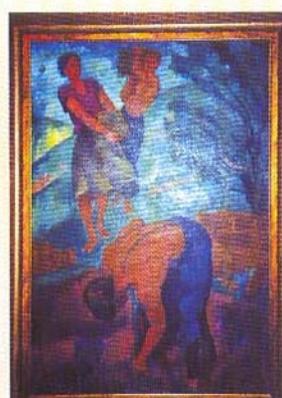
Холст, масло, 41x51 см.



6. Михайлов. «Абстрактная композиция».

Холст, масло, 35x20 см.

4. Могилевский.
«Стройка». Холст, масло,
101x69,2 см.



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

**Управление по сохранению
культурных ценностей**

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

Интернет-Магазин

www.philatelist.ruwww.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»

Проезда: 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

ПРИОБРЕТУ

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



Тел. 7 (095)
782-59-60

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

ПЕРСИДСКИЕ КОВРЫ. Продам.

(095) 727 9829

e-mail: ndemine@nm.ru

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

*Арт
Антик*

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

Информационные технологии в антиквариате

www.artantique.ru

Салон антикварного оружия
КИРАСИР



Мы рады предложить Вам широкий спектр подлинного антикварного оружия,

имеющего культурную и историческую ценность:
старинное кремневое и капсюльное оружие,
холодное и охотничье оружие, воинское снаряжение,
а также эксклюзивные образцы высочайшего качества.

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

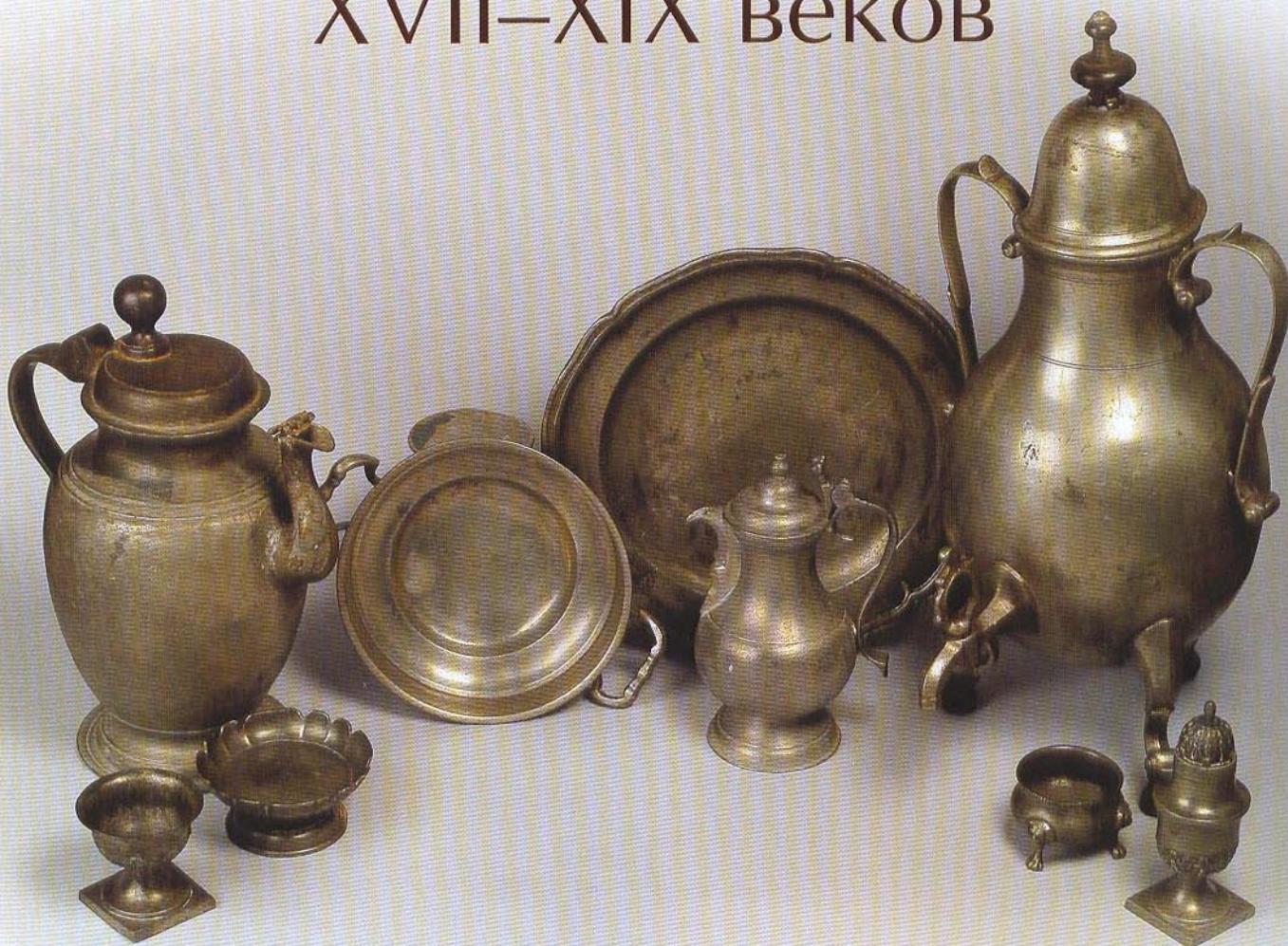


141400 Московская обл.
г. Химки,

Вашутинское шоссе, д. 4
(095) 510-10-38

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

«Gebrauchszinn»: немецкая оловянная утварь XVII–XIX веков



Европейский быт Нового времени был так тесно связан с целым комплексом домашней оловянной утвари, что во многих языках сложилось особое двухчастное ее наименование: *pester-ware* – по-английски, *Gebrauchszinn* (хозяйственное олово) – по-немецки. Термины эти, кроме того, разграничивали понятия обиходных предметов и репрезентативных изделий – «благородного олова» с тонкой рельефной орнаментацией, именуемого *Edelzinn* и относящегося к редкостным произведениям прикладного искусства Германии и Франции XVI и XVII веков.

В Европе оловянное дело исторически складывалось из многочисленных ярких и своеобразных национальных ремесленных производств и региональных приемов обработки олова. Однако наиболее показательно оловянное производство, сосредоточенное в немецких землях и насчитывающее многовековую, богатую историю его развития.

Ареал бытования немецких оловянных изделий и круг влияния их типологии широко распространяется по всей Европе: от французского Страсбурга на западе, нижнерейнских областей Голландии и Скандинавских стран на севере до прибалтийских и польских городов на востоке, охватывающих оловянное производство швейцарских кантонов, Австрии, Богемии и Моравии.

Определяющее место Германия в европейском оловянном производстве обеспечили саксонские Рудные горы (*Erzgebirge*) — второе по величине европейское месторождение оловянной руды, касситерита (после неисчерпаемого уэльского Корнуолла); свою роль сыграло и оловянное сырье Богемии. Добыча металла начинается здесь в XII веке, промышленная разработка разворачивается в XIV столетии. В отличие от ручной обработки серебра (чеканки) или железа (ковки) оловянные изделия отливали в формах: сперва в глиняных (с добавлением телячьей шерсти), затем — в каменных, медных, латунных, чаще всего — в бронзовых и, наконец (в XIX веке), — в железных.

Во второй половине XV века в городах Европы (и Германии в частности) учреждаются цеховые организации оловянных мастеров, формулируются законодательные основы производства и контроля над качеством изделий. В поле зрения цеховых старшин всегда оставались два главных вопроса: *состав сплава* и *порядок маркировки* готовой продукции литейщиками олова. Для того чтобы расплавленный металл полностью и без пустот заполнял форму, необходимо было повышать его текучесть, добавляя в сплав немного свинца. Стоимость лигатуры ниже цены олова, но качество изделия токсичная свинцовая добавка заметно снижает. Поэтому для легирования была установлена оптимальная пропорция — десять к одному, получившая общегерманское обозначение «ниоренбергской пробы». У более качественных отливок соотношение 15:1, а «непищевые» сосуды и утварь могли выплавлять из шести частей олова и одной части свинца.

Состав сплава должен был быть обозначен на самом изделии *маркировкой*. В немецких землях качество сплава гарантировали клейма с короной, розой, ангелом или крылатой фигурой Правосудия с весами в руках. В конце XVII века и в XVIII первый сорт продукции маркировали литерой «Х», а высший — буквами «CL» (*Clar und Lauter*), что означало «светлое и чистое» олово. Кроме клейма оловянной пробы, немецкие изделия обычно несут личное клеймо мастера с его инициалами и с каким-либо условным знаком, а также городское клеймо, в большинстве случаев представляющее герб города. В Тюрингии и Саксонии личная и городская маркировка обозначают еще и качество сплава: если лигатура составляет нормативное соотношение 10:1, то одно из двух клейм (личное или городское) повторяется на изделии дважды. Такая «трехмарочная система» позволяет достаточно точно атрибутировать саксонские и тюрингские памятники.



Плоская оловянная тарель с гравированным польским гербом «Граби» на подложке.
Рига, оловянщик Циршак Клинт,
вторая половина XVI в. Диаметр 22 см. ГИМ.

Богатейшее наследие немецких оловянщиков XVII—XIX веков прежде всего — в бесконечном разнообразии типов и форм посуды и утвари, а его ценность — в замечательном вкусе, такте, чувстве формы и изобретательности, с которыми мастера больших и малых немецких городов в красивом серебристо-сером металле отливали увесистые, пластичные и выразительные предметы, облегчившие и украшавшие быт современников.

Каждая немецкая местность, любой город или ремесленный центр Германии и прилегающих к ней областей накопили богатый опыт, выработали особые приемы работы с материалом, наметили пути конструктивных решений и формообразования предметов. Однако, говоря о региональных особенностях оловянных изделий, мы не можем различать их в художественном плане подобно тому, как мы оцениваем своеобразие памятников гамбургских или аугсбургских златоделов. В XVII столетии, и тем более позже, оловянное дело было тиражным и в значительной мере механизированным производством. В отличие от ручной выколотки, чеканки и сложной монтировки классических серебряных изделий оловянную утварь отливали в формах, части ее спаивали и обтачивали на токарном станке. Местные, иногда узко региональные особенности производства и бытового уклада немецких земель способствовали тому, что с годами складывались определенные конструкции, объемы и формы оловянной посуды. Поэтому первыми шагами при атрибуции и датировке европейского оловянного изделия должны быть определение его *типа* и *типологический анализ*: *грушевидная кружка*, например, характерна для Моравии конца XVII века, а в шведском оловянном производстве она распространилась в XVIII стол-



Плоская оловянная тарель. Финляндия,
XVII в. Диаметр 24,5 см. ГИМ.



Глубокая оловянная тарель.
Эстония, Ревель, вторая половина XVIII в.
Диаметр 22 см. ГИМ.

летии; *реркен*, узкий конический сосуд, известен в ганзейских городах со второй половины XVI столетия и бытова вплоть до XIX века.

Верное определение типа предмета оказывается важным, но недостаточным для его точной датировки и атрибуции. Если срок жизни оловянной посуды при постоянном ее использовании равнялся 30 годам, то литейные формы — из камня, бронзы, меди, железа — были гораздо прочнее самих изделий и чуть ли не веками служили мастеру и его потомству. Отсюда следует, что на протяжении многих десятилетий формы оловянных отливок оставались без изменений, не эволюционируя в художественном или стилистическом отношении. Возможное же перемещение литейных форм от мастера к мастеру, из города в город, из страны в страну приводило к миграции отдельных типов предметов из олова. Кроме того, уже в XVII столетии города Европы (Германии в частности) — отнюдь не замкнутые средневековые коммуны: торговые связи, промышленные контакты и взаимодействие значительно размыают своеобразие ремесленной продукции отдельных земель. Следовательно, определив местный тип кружки или кувшина, необходимо уточнить город и дату производства изделия по клеймам, гравировке, малым элементам декора и особенностям декоративных техник, по любым другим косвенным признакам.

Оловянную посуду Германии можно разделить на две основные группы, к первой из которых относятся *традиционные*, исторически сложившиеся формы собственно оловянного производства: тарели, кувшины и кружки, солонки, четвертины. В XVII—XVIII веках воздействие европейских художественных стилей и стилистики иных металлоизделий (в первую очередь — серебряного) приводит к появлению других оловянных посудных форм и к видоизменению старых, что составляет вторую группу изделий *нового типа*, которая со временем становится преобладающей.

Эти изменения хорошо заметны в простейших изделиях — тарелях и блюдах. Плоское посудное литье первоначально повторяет деревянные подносы прямоугольной формы; такие северонемецкие и скандинавские плафо относятся к XVI веку. Поначалу плоские посудины предназначались в качестве *раздаточных* блюд при трапезе. В XVII веке в Германии складывается характерный тип огромных дисковых блюд диаметром более 70 см, с широким полем и совсем небольшим заглубленным дном, из-за сходства формы названный «шляпа кардинала». Блюда, выполненные позднее, отличаются большей глубиной и диаметром емкости и, соответственно, меньшей шириной поля. Чуть позже общих блюд появилась индивидуальная посуда — *тарели*, которые отличались меньшими размерами (не более 25–30 см в поперечнике) и прошли тот же путь видоизменений. Почти плоскими дисками кажутся тарелки известного остзейского оловянишника Цириака Клинга, работавшего в Риге в 1540–1592 годах: рельефный валик закраины вокруг широкого поля, едва намеченный изящный изгиб донца, выступающий с оборота чуть выпуклым колыцевидным поддоном. В самом же центре, вместо углубления — выступ-омбилик (*Mittelvickel*), грамотно выделенный двойной резной чертой по наружной поверхности; этот полуокруглый выступ дна тарели в английском олове исчезает в 1670-е годы, в немецком же ремесле он останется до 1720-х. Тарелка прибалтийского производства конца XVII века — уже без него и выстроена в двух плоскостях: широкое гладкое зеркало дна и узкое прямое поле с массивной округлой закраиной. Для XVIII столетия характерны тарели глубокие и емкие, с отвесным переходом от гладкого скошенного поля (армирующее края углопрессование спрятано на обороте) к плавно закругленному углублению дна.

В XVIII веке типологическим изменениям «блудного олова» сопутствовала смена стилистических декоративных акцентов. Классицизм эпохи Людовика XIV пред-



Оловянная плоская тарелка с фестончатым бортом («барочная тарелка»). Германия (Саксония — ?), вторая половина XVIII в. Диаметр 27,2 см. ГИМ.

ложил тип тарели или блюда с массивным бордюром из рельефных валиков разного профиля. С 1730-х годов стиль рококо, не отказавшись от профилировки борта, радикально изменил его очертания: тарелка представляет собой пяти- или шестилепестковый цветок, с эффектно вырезанным полем и изящным рельефным контуром по краю. Такие фигурные тарели, названные *барочными* (*Barockteller*), бытовали вплоть до середины XIX века. Для саксонского Баутцена характерен редкий тип рокайльной тарели, дно которой украшено пластичным рельефным мотивом картуша, цветочным декором, геральдической



Оловянная тарелка с рельефным картушем рококо. Саксония, Баутцен (?), вторая третья XVIII в. Диаметр 22,3 см. ГИМ.

композицией, — в пышном обрамлении бегущего вокруг борта орнамента из фестончатой раковины, основного стилеобразующего элемента эпохи.

В юго-восточных немецких землях, в Австрии, Богемии и Трансильвании бытоваала практика сплошной гравированной декорации тарелей и блюд. Цветочный или геометрический орнамент поля обрамляя сюжетную композицию зеркала — галантную сцену, герб. Декоративная резьба на обычной столовой посудевшена, вероятно, обязательными каноническими изображениями на тарелях религиозного предназначения. Это — использовавшиеся во время крестин христианские «блюда восприемников» и распространенные в этой части Германии еврейские ритуальные блюда Зедер. Рисунок достаточно упрощен и нанесен механическим способом цизелировки, пунктиром и зигзагообразной линией (немецкое название этой техники *Flecheln*).

Историческими изменениями бытового уклада в XVIII веке и влиянием серебра и фарфора объясняется широкое распространение *столовых мисок* и *супниц* из олова. В оловянном производстве миски простого обиходного типа известны еще с конца XVI века; традиционная их форма в континентальной Европе — полукруглая плоская чаша с напаянными на края одной-двумя пластинчатыми рукоятями, напоминающими ухо, отчего и были названы *Ohrenschnessel*. На протяжении столетий менялся рисунок сквозной просечки «ушек», они принимали вид раковины или кольца, однако форма самого сосуда оставалась неизменной вплоть до начала XIX века и была скорректирована лишь классической стилистикой ампира. В это время в центральных землях Германии производили оловянные миски строгой цилиндрической формы, структурно разделенные на поддон и корпус с прямыми вертикальными стенками; припаянные на середине высоты ручки — уже не пластинчатые, а отлитые фигурными скобками. Такая конструкция позволяла использовать



Оловянная миска с крышкой в стиле рококо. Германия, середина XVIII в. Высота 28 см. Замок Бург (Городской музей Заале).



Оловянная миска с рокайльным мотивом на ручках, с гравированными инициалами «E.S.H.» на обороте дна. Северная Германия, 1800 г. Диаметр 16,6 см. ГИМ.



Оловянная миска-судок с фигурными ручками, с резной датой и инициалами «L.W.K.». Северная Германия, 1820 г. Диаметр 16,8 см. ГИМ.



Оловянный суповой горшок на перекидной ручке с резной надписью «A.C.T. 1785».

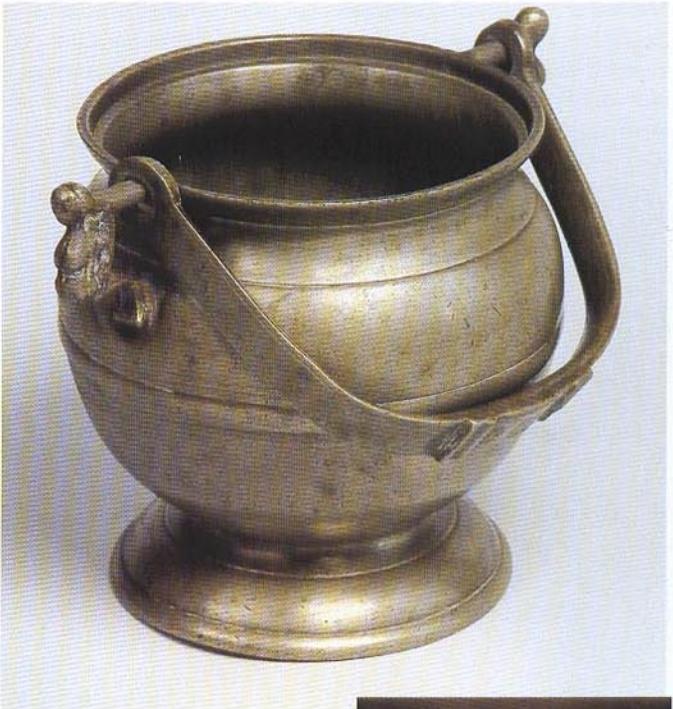
(На ручке — следы чинки железной обоймой). Шлезвиг-Гольштейн, Любек, до 1785 г. Высота 14,0x11,5x11,5 см. ГИМ.

миски как переносные судки, поставив их друг на друга и продев сквозь ручки ремень.

В дополнение к этой традиционной форме миски во второй трети XVIII столетия в моду вошли оловянные подражания серебряным сунницам стиля рококо (в технической документации мастерских и в рекламе эти изделия так и назывались: *Zinn auf Silberart* — «олово на серебряный манер»). Основными производителями рокайльной оловянной посуды стали крупнейшие ремесленные центры Южной Германии, а также Хеб и Карлсбад в Богемии. Круглые, а чаще — овальные, на высоких поддонах или литых ножках, суповые миски дополнялись массивными ступенчатыми крышками и консольными ручками-скобками. Впервые в оловянном деле вместо правильной геометрической появились фигурная форма, криволиней-

ный объем, раскрепованная волнистая поверхность. Однако о скользящем богатстве серебряных сунниц рококо в олове напоминали лишь скромные фигурные хватки крышек в виде шишки, желудя, бутона, гранатового яблока или артишока и отливки ножек в виде львиных и птичьих лап, валиков или долбчатых шаров.

Со временем волнистые, пульсирующие формы рококо исчезли, однако еще долго повсеместно продолжали оттаивать декоративные элементы в виде раковины, бытовали формы столовой и кухонной посуды, созданные в этом стиле. Так, в Любеке, на севере Германии, в 1780-е



Оловянный суповой горшок на перекидной ручке. Шлезвиг-Гольштейн, Любек, мастер Хинрих Тидеманн, 1800-е гг. Высота 14,3x18,2 см. ГИМ.



годы была изготовлен переносной шарообразный суповой горшок с перекидной ручкой (*Hangelpot* или *Tragetopf*). Выразительный объем расчерчен нарезными декоративными поясами и рельефными валиками, подчеркнут изящным скульптурным элементом — петлями рукоятки в виде женских полуфигур (такое мелкое фигуративное литье — атрибуционный признак северонемецкого олова). Через три десятилетия любекские мастера все еще производили круглые горшки: лишь небольшие расхождения в отливке и обточке отличают аналогичный предмет 1800-х годов производства. Столовая миска-шар известна в саксонском оловянном деле времен бидермайера и вплоть до 60-х годов XIX столетия.

Кроме репрезентативной суповой посуды стилистикой рококо были отмечены южногерманские и богемские блюда сложных криволинейных очертаний, а также эффектные многоярусные приборы для специй — менажи, или, как их называли в России, рассольники. Блюдца-раковины и гнезда для судков менажа крепятся на витом вертикальном стержне в разных уровнях, большое ступенчатое пластино — основание всей конструкции — покоятся на четырех изогнутых ножках; массивный и объемный предмет занимает почетное место в центре парадного стола.

В формах фигурно-овальных супниц рококо, но меньшего размера, из олова изготавливались и столовые сахарницы. Это средней величины шкатулки с откидной крышкой, овальная форма которых дробится множеством вогнуто-выгнутых вертикальных граней и горизонтальных ступенчатых поясов ярко выраженной рокайльной стилистики. Еще меньше — коробочки двухкамерных солонок-перечниц; в отличие от сахарниц на поддонах у них,



Оловянная горничница с ложкой. Германия, первая треть XIX в.
Высота 11,8 см. ГИМ.



Оловянные сахарницы-натруски
грушевидной формы.
Россия, вторая третья XVIII в.;
Германия, конец XVIII — начало XIX в.
Высота 15 и 12,5 см. ГИМ.



Оловянная солонка-миска
на трех ножках-лапах.
Северная Европа, вторая
половина XVIII в. Диаметр
5,6 см. ГИМ.

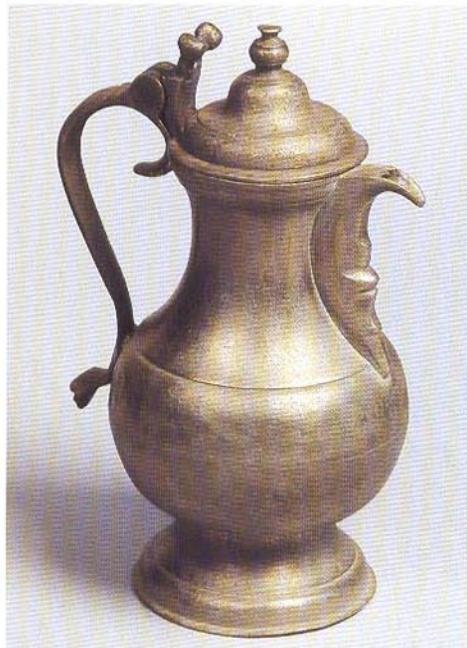


Оловянная солонка-базочка
(конфетница?).
Германия, начало XIX в.
Высота 4,5x9,8 см. ГИМ.



Оловянные солонка
и перечница-натруска
с рельефным мотивом
аканфа и с монограммой
«F.L.» на цоколе.
Северная Вестфалия,
Дортмунд, мастер В. Тир,
1810-е гг.
Высота 13,3 и 6,5 см. ГИМ.





Оловянная солонка-чаша с отъемной крышкой
в стиле бiedermeier.
Германия, первая треть XIX в.
Высота 10 см. ГИМ.

Оловянная солонка с рельефным
мотивом дубовой листвы и желудей.
Северная Вестфалия,
1810-е гг. Высота 8,5 см. ГИМ.



Оловянный кувшин с винтовой крышкой. Саксония, Лейпциг, мастер
Иоганн Готлиб Блазиус, до 1768 г. Высота 38 см. ГИМ.

как правило, четыре ножки и две пластинчатые крышки-клапана на поперечной оси.

Около 1700 года в обиход вошли серебряные *грушевидные* натруски для перца, соли или сахарной пудры; эта форма широко распространилась и более столетия бытowała не только в металлическом исполнении (серебро, олово, латунь), но и в фарфоре. Граненый или округлый корпус, широкий внизу и сужающийся кверху установлен на ступенчатый поддон, иногда скрывающий засыпанное отверстие с пробкой. Верхняя часть (иногда тоже свинчивающаяся) испещрена фигурными просечными отверстиями, складывающимися в ажурный орнамент. Наиболее распространена барочно-рокайльная форма грушевидных солонок из олова, однако в первой четверти XIX века в соответствии с духом времени их округлая форма стала приобретать строгие очертания вазы-кратера, причудливый рисунок отверстий сменился вертикальной лучевидной просечкой. Натруска оловянного мастера Вильгельма Тира из Дортмунда — часть нарядного набора для специй (солонка и перечница), украшенного тончайшим, чуть выступающим рельефом из аканта; для северо-восточной Германии особенно характерен мотив дубовых листьев и желудей.

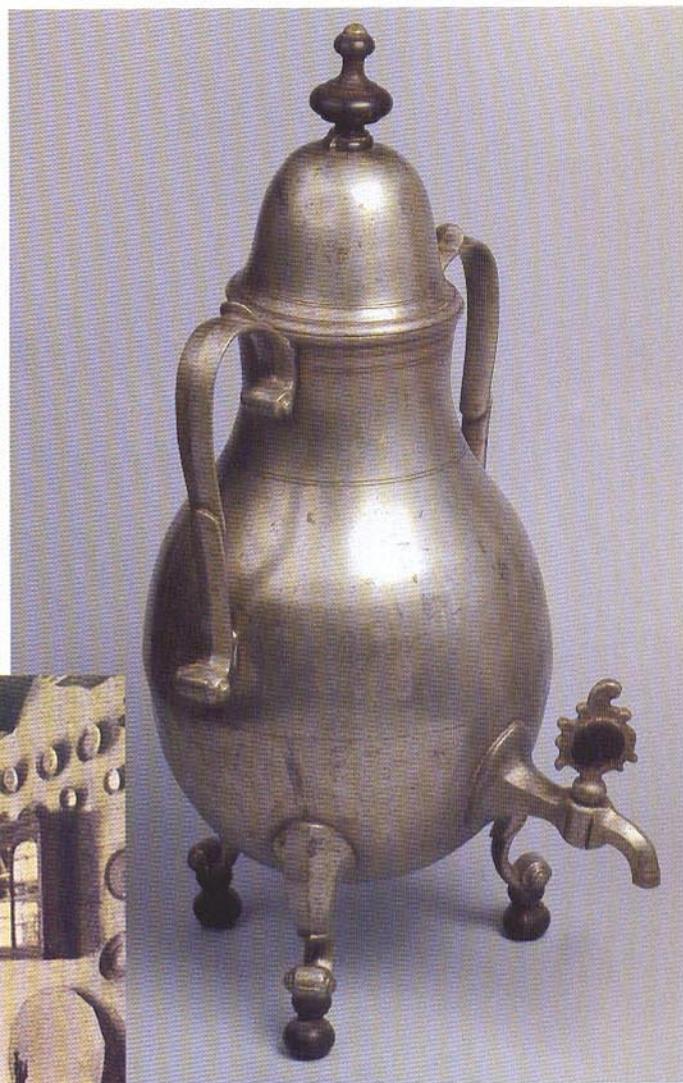
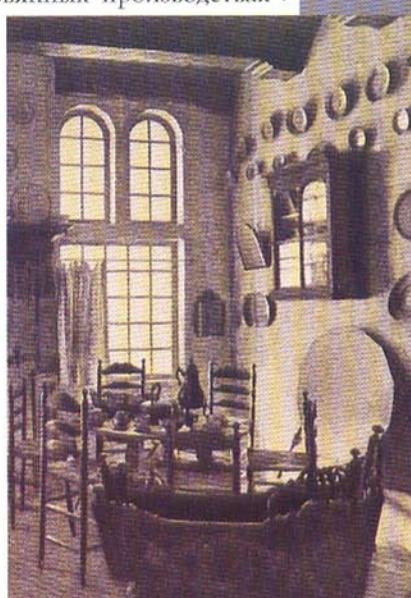
Во второй половине XVIII века одновременно бытовало несколько типов оловянных столовых приборов для специй, соли и сахара: это и простейшие круглые мисочки на поддонах, тип которых прослеживается с гаубокого Средневековья; и заимствованный у Англии тип «хозяйской» солонки в виде плоской шайбы с расчеканенными отворотами дна и борта (производились они в немецких городах северного побережья, например в Ростоке); и солонки подвесные настенные, на фигурно вырезанных пластинках. Традиционный тип солонки-миски того времени был представлен: в стилистической переработке барокко — на трех фигурных ножках-лапах; раннего классицизма — в формах античной урны, с львиными маскаронами корпуса и скульптурным навершием крышки; ампира — в виде плоской вазочки-таццы на невысокой ножке; нако-

нец, в пластичной стереометрии стиля бидермайер — увесистой конической чашей под плоской профилированной крышкой с шариком-хватком.

К посуде классической эпохи (конец XVIII — начало XIX века) относятся оловянные горчицы — маленькие кувшинчики с петлевидной рукоятью, с упором и подъемной крышкой на вертлюге, снабженные специальной сливкой ложечкой с узким стеблем, для которой на крышке, с краю, прорезано отверстие. Приборы для специй — это и небольшие кувшинчики, уксусники. Возможно, именно так использовали отлитый из светлого олова и искусно обточенный на токарном станке маленький грушевидный кувшин на высоком поддоне, с треугольным сливом фигурно выточенному профилю, пластинчатой S-образной ручкой с двойчатым упором и ступенчатой крышкой на вертлюге. Точно атрибутировать происхождение предмета сложно, так как форма хватка, нижняя пятка ручки и особенно профиль слива характерны для оловянного дела многих регионов (Силезии, северных швейцарских кантонов, а также для Швеции).

Вообще со временем Средневековья размеры и формы кувшина (*Kanne*) в немецких оловянных производствах близки разнообразным формам кружек (*Krug*) или даже полностью совпадают с ними. Традиционные виды тех и других — это цилиндрическое туло, изогнутая рукоять, крышка на вертлюге, треугольный слив. Со временем использование этих сосудов стало дифференцированным; демократические пивные и винные кружки при этом не изменили своих традиционных форм, кувшины видоизменились, их стали использовать в новом качестве — как столовые сосуды для воды, шоколадницы и кофейники разных типов.

На рубеже XVIII и XIX веков в Тюрингии производили массивные настольные кувшины для кипятка с овоидным туло, толстой пластинчатой рукоятью с упором-шариком и узким носиком, слив которого оформляли в виде пасти дракона. Отличительная черта тюрингского кувшина — пластинчатая петля на винтовой крышке, служащая для переноски сосуда из кухни в столовую или из дома на поле (отсюда его название *Ertelkanne* — «урожайный кувшин»). Удобная форма и удачное художественное решение способствовали тому, что кувшин этого типа бытовал долго и даже был заимствован соседними землями. До наших дней сохранился аналогичный сосуд 1768 года, отлитый в Саксонии лейпцигским оловянщиком Иоганном Готтлибом Блазиусом. Кроме расшифрованного клейма, значительно более поздней датировке отвечают веревочная оплетка рукояти (столовое применение для кипятка) и орнаментальная цизелировка поверхности. В конце XVIII века на основе этой же модели в Альтенбурге (?) была изготовлен кувшин более стройной формы, с изящно изогнутым носиком, отверстие которого закрывается крышкой-языч-



Оловянный кофейник с краном — «дроптельмин». Северная Германия, конец XVIII в. Высота 34,7 см. ГИМ.

Сервировка стола с кофейником-дроптельминой. Замок Хинделопен (Западная Фрисландия).

ком на петлях. В западных землях Германии подобная форма существовала вплоть до середины XIX века.

Во многих немецких землях на основе традиционных форм кувшина и кружки в то время создавали своеобразные сосуды, различавшиеся общим видом и конструкцией крышки и носика-слива. Так, в Хебе (Богемия) изготавливали кувшины под название *Lirlkrug* с дутым туло, коленчатой ручкой и носиком-трубкой, напоминавшим лейку. Для Фогтланда типичными были угловатые кувшины *Riegelkanne*, с почти треугольным туло; длинный трубчатый носик шел от самого основания, а крышка запиралась на особую задвижку-засов, от которой и произошло название сосуда. У базельских кувшинов *Rundele*, напротив, были обтекаемый грушевидный корпус, установленный на широкий и выпуклый поддон, S-образная пластинчатая ручка и покрывающая слив плоская крышка; форма этого столового сосуда напоминает скорее более поздние кувшины-умывальники.



Оловянный кувшин с откидной крышкой на вортах. Альтенбург (?), конец XVIII – начало XIX вв. Высота 28,5 см. ГИМ.

Наиболее высоким «социальным статусом» среди оловянных кувшинов пользовались шоколадницы, чайники и кофейники, именно их во второй трети XVIII века выполняли в стилистике рококо. Поверхность шоколадницы (цилиндр с перпендикулярной тулой деревянной рукояткой-баясиной) расчеканивали годронами – параллельными или расходящимися волнистыми выступами; чайники и кофейники декорировали рокайльными деталями или придавали им новые формы. Так, например, грушевидный корпус, треугольный слив, откидывающаяся набок выпуклая крышка, петельчатая рукоятка и гравированный цветочный декор были отличительными признаками оловянного немецкого кофейника «турецкого» типа (*Turkenkanne*). В конце столетия на севере Германии появился странной формы сосуд для кофе с краном (*Kranenkanne*), который не без юмора был назван «дроптельмина» (*Dröppelmina*). Русского человека удивляет прежде всего его сходство с самоваром (они появились одновременно), однако у этого грушевидного, или вазообразного, сосуда на трех изогнутых ножках, с краном внизу корпуса, с двумя петельчатыми ручками и другой крышкой нет главной функциональной детали отечественной «водогрейной машины» – внутренней трубы подогрева. Это именно столовый, презентативный сосуд, в котором горячий кофе или кипяток, залитый из кухонной огнеупорной посуды, подавали на стол. Для того чтобы горячий металл не обжигал рук и не портил поверхности стола, соответствующие оловянные детали снабжали вставками черного дерева: хваток крышки – точеной баясинкой, ножки – профицированными шариками, картуш ключа крана – круглым медальоном.

В комплексе с оловянным кофейником или чайником иногда использовали и оловянные чашки, однако нельзя утверждать, что такая практика широко распространялась. В самом начале XIX столетия в Германии совсем недолго из олова производили чашки чуть расширяющейся кверху конической формы, с прямым или отогнутым краем и С-образной ручкой с маленьkim черенком-упором сверху; оловянные, как и серебряные чашки с баюдцами, повторяли формы фарфоровой посуды.

Для немецкого оловянного дела гораздо более органичны стакан и стопа – традиционные типы питьевой посуды. Стопа (отличающаяся от стакана большими размерами и наличием поддона, почему и названа *Gefussterbecher*) чаще встречается со второй половины XVII века в северо-западных немецких землях. Ее гамбургский вариант (Шлезвиг-Гольштейн) отличается минимально обозначенным поддоном – собственно, чуть выступающей наружу пластиной дна – и заимствованной у английских сосудов пунктирной цветочной гравировкой крупного масштаба. Для кельнского производства (Северная Вестфалия) самого начала XVIII столетия характерны тонкостенные (не отлитые, а спаянные из листового ме-



Оловянный стакан рас трубом. Англия / Русский Север (?), конец XVII в. Высота 6,8 см. ГИМ.

Оловянная стопа с цизелированным пунктирным цветочным орнаментом. Германия, Гамбург, вторая половина XVII в. (борт отогнут позднее). Высота 13 см. ГИМ.

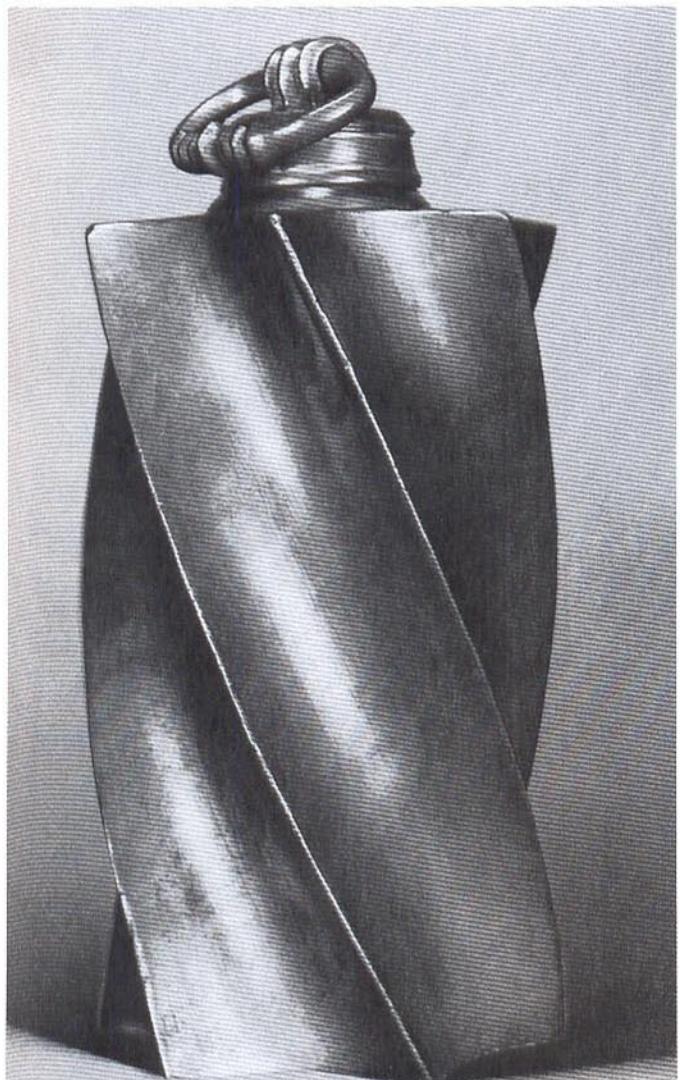


Оловянный стакан с рельефными ободками Германия (?), начало XIX в. Высота 9,1 см.

Оловянный стаканчик с рельефным валиком и резным вензелем «А.К.». Германия, 1834 г. Высота 5,2 см. ГИМ.

талла) конические стопы со срезанным необработанным краем на узких поддонах в одну ступеньку, сплошь покрыты резцовой гравировкой на светские и религиозные сюжеты.

Немецкие стаканы XVII–XVIII веков раструбом, имеющие специальное название *Stauf*, — небольшие пропорциональные сосуды усеченной конической формы, с прямыми стенками и отогнутым, мягко закругленным бортом. Стенки их, как правило, толще, чем у цилиндрических стаканов XIX столетия. В Саксонии (XVIII в.) форма прямого конического стакана была преобразована в так называемый «бокальный кубок», с добавлением высокой много профильной точеной ножки на тарельчатом поддоне. С начала XIX столетия у немецких стаканов появилось более массивное донце, обычно чуть выступающее наружу узким полукруглым валиком. В первой трети того же века их поверхность начали украшать нарезными поясами или цизелированными пунктирными насечками, а иногда снабжать литыми рельефными валиками, изображающими полосчатый обод, цепочку жемчужника или лавровую гирлянду.



Оловянная четвертина спиралевидной формы. Ульм, 1700 г.
Высота 23 см. Лейпцигский музей прикладного искусства.



Оловянная четвертина с барочным рельефным декором в стиле «цветочной моды». Нюрнберг, мастер Иоганн Грэф, последняя треть XVII в. Высота 30 см. Лейпцигский музей прикладного искусства.

Сосуды для хранения жидкости, независимо от объема именовавшиеся в России четвертинами, в немецких землях назывались «флягами», с обозначением винтовой формы замка крышки: *Shraubflasche*. Первоначально, еще в XVI веке, они были круглыми и плоскими (на Руси такая фляжка называлась сулей); в следующем столетии четвертины принимали форму куба, цилиндра, конуса, призмы. Назначение таких сосудов было двояким: это портативная посуда для трапезы в дороге или на полевых работах и в то же время — погребная емкость для хранения вина, медовой настойки, растительного масла или соуса. Гравированные надписи на предметах свидетельствуют об использовании четвертин для хранения вина в церквях (XVII в.) и в качестве подарочных подношений (XVIII в.).

Небольшой размер, конический корпус и простое гладкое кольцо — рукоять на крышке — позволяют датировать такие предметы XVII столетием и с большой долей вероятности предположить их саксонское происхожде-



Оловянная восьмигранная четвертина с навинчивающейся крышкой.
Южная Германия (?), конец XVII – начало XVIII в.
Высота 44,5 см. ГИМ.

ние. К концу века производство четвертин захлестнула так называемая «цветочная мода», пришедшая из мастерских южногерманских серебряников. Стенки восьми- и шестигранных сосудов работы оловянщиков Аугсбурга и Нюрнберга стал украшать высокий рельеф из цветов, плодов и листьев, свойственных пластическому богатству и великолепию немецкого барокко. Способ изготовления таких сосудов предполагал не объемное литье, а спайку плоских оловянных дощечек – филенок с рельефной ор-

наментацией. Эта же технология позволила создать поистине удивительные формы сосудов. Если спаиваемые стенки изогнуть выпуклыми лопастями, то сосуд образует в плане многолепестковый цветок (такие четвертины известны также в оловянном деле Моравии и России). Если же грани сделать вогнутыми, да еще несколько закрученными в спираль, то результат просто ошеломляет – столь экстравагантный облик принимает сосуд (подобные предметы изготавливали оловянщики Киля около 1700 года, а также мастера времен бидермайера).

Для оловянных сосудов XVIII века характерны большие (до 50 см высотой и до 35 см в поперечнике) прямые и гладкие граненые четвертины стройных пропорций. Если поддоны сосудов предыдущего столетия были намечены лишь небольшим плоским выступом или вовсе отсутствовали, то в это время основания четвертин обычно усилены многоступенчатым цоколем или полоской-рантом, напаянным снизу по периметру. Основным декоративным элементом, эффективно оживляющим их ровные стенки, служат подвесные кольца-рукояти, подвижно крепящиеся на накладных профилиро-



Оловянная четвертина конической формы.
Германия, 1624 г. Выс. 22 см. ГИМ.

ванных петлях. Одно (на навинчивающейся крышке), два (второе — сбоку на корпусе чуть ниже плечиков сосуда) или три (сверху и по бокам) симметричных овальных кольца отлиты со всей возможной изобретательностью декоративного ресурса барокко и рококо. В центре композиции помещена тяжелая блекущая бусина — круглая, дольчатая, или же решенная как зернистый пад граната; с двух сторон ее обрамляют растительные элементы: акантовый побег, бутон, листья или же зооморфный мотив чешуйчатых змей или раскрывших пасти драконов.

В XIX столетии четвертины, как традиционная форма оловянной посуды, — архаичны и уже поэтому довольно редки. Обычно это прямоугольная в сечении паоская фляжка с плавно приподнятым очертанием верха, небольшого (карманного) размера и, соответственно, без ручек и поддона.



Даже ограничивая рамки обзора немецких оловянных изделий *хозяйственной утварью*, невозможно охватить всю бесконечно разнообразную картину предметных типов, видов и форм. Неназванными остались целые группы памятников — мерные сосуды, письменные и осветительные приборы, оловянные ложки, табакерки, туалетные принадлежности и самая разнообразная хозяйственная мелочь — от грелок до наперстков и швеек.

Говоря об основных типах немецких изделий из олова, несколько раз пришлось упомянуть об оловянных кружках. Это не просто еще один тип оловянной посуды Германии, а основа оловянного производства немецких мастерских от Балтийского моря до Альп. Их отливали издавна и повсюду, и именно оловянная кружка наглядно демонстрировала особенности местных форм и широкий диапазон декоративных приемов оловянщиков немецких земель. Однако для того, чтобы рассмотреть по порядку кружки Мекленбурга и Саксонии, Альтенхайна и городов Баварии, «реркены», кружки Яна Стена, базельские колокольчатые и многие другие, необходима отдельная статья.



Оловянная восьмигранная четвертина с навинчивающейся крышкой. Германия, середина XVIII в. Высота 34 см. ГИМ.

Одна из многих и многих областей коллекционирования, еще практически не известных в современной России, — художественное олово Европы.

Наверное, этот пробел будет восполнен в ближайшем будущем, тем более, что олово предоставляет любителям самые широкие возможности выбора: можно коллекционировать оловянные предметы какой-либо исторической эпохи (например — модно и изысканно! — утварь бидермайера); можно собрать типологическую коллекцию оловянных ложек, кружек или стаканчиков; неплохо остановиться и на региональном комплексе изделий оловянщиков Швейцарии или же цеховых мастеров Гамбурга. Для комплектования интересного собрания достаточно ограничиться небольшими затратами на европейских антикварных развалих или же отважиться коллекционировать первоклассные аукционные памятники. В любом случае коллекция европейского олова станет в нашей стране редкой и тем более ценной и значимой.

Елена ЕЛЬКОВА

Часовое мастерство высшего класса

Каждая из старейших признанных часов марок по-своему зарабатывала репутацию. Некоторые получили своеобразное «крещение» довольно далеко от родины, что впоследствии явилось характерным атрибутом марки. Так, на Востоке синонимом высокого часовского искусства стала марка Bovet.

Часы марки Bovet коллекционировали британские и европейские монархи, а для членов императорских домов Японии и Китая эта марка вообще была единственной достойной внимания, поскольку она сочетала в себе не только высокое качество, но и исполнение шедевров живописи, эмальерного и ювелирного искусства.

В десятке первых известнейших мировых марок имя Bovet занимает седьмое место по времени возникновения, «обогнав» своим рождением Baume & Mercier (1830), Jaeger-Le-Coultre (1833) и Patek Philippe (1839). Надо отметить, что эта марка до сих пор является одной из немногих независимых часовых марок.

История возникновения и развития компании ярка и динамична. Датой ее основания принято считать 1 мая 1822 года, когда в Лондоне – в то время часовской Мекке – был принят первый устав компании, ставшей одной из законодателей в мире часовового искусства. Основателями ее были братья Бове, потомственные швейцарские часовые мастера из города Флёрье, куда позднее и было переведено их производство. В первые 15 лет существования компания Bovet произвела фурор в часовом мире, а к 40-й годовщине на производстве было занято уже более 150 человек, быстро развивались деловые связи, так что в ноябре 1840 года уставной капитал Bovet & C° составлял миллион франков – фантастическая по тем временам сумма. Мастерская во Флёрье надоолго стала лидером среди швейцарских производителей, поставлявших свою продукцию императорским домам Японии и Китая. Широкую известность марка Bovet приобрела не только благодаря безупречному качеству и уникальной отделке всех моделей, но и за счет замечательной маркетинговой концепции продажи часов парами. Смысла нового подхода было в том, чтобы при обслуживании одних часов заменять их парными. Как правило, в такой паре часов зеркально одинаковые циферблаты. Эта особенность – традиционная практически для всех коллекционных серий марки.



В императорских домах Востока марка Bovet стала любимой маркой часов. Китайская серия Bovet, а именно – великолепные часы с отделкой перламутром и жемчугом, эксклюзивными миниатюрами на эмали, на Парижской международной выставке 1855 года завоевала золотую медаль. Гораздо позднее «китайского» периода своей истории компания Bovet стала специализироваться на изготовлении наручных хронографов, механизм для которых был изобретен в 1936 году. Другим новшеством Bovet стало применение в часах прозрачной задней крышки, позволяющей наблюдать работу искусно гравированного скелетного механизма.

Экономические и политические кризисы XX века не обошли стороной часовской мир, компания, как и большинство элитных производств, тоже до 1980-х годов пережила период застоя. А потом в моду вновь вошли качество, уникальность и эксклюзивность.

Второй взлет компании пришелся на 1990-е годы, когда ее имя с новой силой зазвучало на мировом часовом рынке. Именно тогда, возрождая традиции, компания упорно стремилась занять одно из лидирующих мест среди старых эксклюзивных марок.

Основной ее задачей стало превращение классических карманных часов Bovet XIX века в наручные, при этом не просто стилизовать их «под старину», а создать особую форму, гармонично соединяющую достоинства тех и других. Так появился знаменитый дизайн Fleurier, который невозможно спутать ни с каким другим даже на ощупь, – совершенный круглый корпус, заводная головка, находящаяся над отметкой «12», крепление браслета над корпусом – в виде цепного кольца карманных, что отличает их среди множества даже самых необычных моделей. С того времени мир стал привыкать к новым особенностям «карманных» наручных часов старинной марки.

Chinese Lady. Fleurier. 1860 г. Корпус из серебра, задняя крышка выполнена в технике гильоше с ручной гравировкой. Прическа Дамы украшена золотыми вставками-лепестками. Частная коллекция.

В серии Fleurier отразилась вся история Bovet — «карманные часы», головка с сапфиром, мосты механизма, украшенные выпуклой гравировкой и перламутровым циферблатом с миниатюрной живописью в стиле 1840-х годов. Как и у их предшественников, у часов Fleurier — винты из вороненой стали и змеевидные стрелки, тоже ставшие характерной особенностью марки. В одних часах этой серии соединились традиции качества и мастерства двух столетий часовного искусства, что сегодня является олицетворением возрожденного имени. В 1997 году швейцарский журнал «Montres Passion» назвал серию часов Fleurier «Часами года», а итальянский журнал «Polso» присудил им приз за лучший корпус.

Сегодня 25–30 % часов марки Bovet — уникальные экземпляры и часто продаются парами, каждая модель — из белого и розового золота. По утверждениям представителей компании, практически все покупатели пар — коллекционеры, составляющие значительную долю ее клиентов.

Эксклюзивность марки Bovet нашла свою нишу. Учитывая то, что настоящие коллекционеры и простые любители часовного искусства всегда ценили немассовое производство, компания стала ориентироваться именно на уникальность и не ошиблась.

Исключительная отделка корпуса, циферблата и механизма во всех моделях марки — не случайна и является одним из канонов Bovet.

Особенность марки — ее характерные циферблаты, украшенные миниатюрной живописью по эмали, перегородчатой эмалью, выемчатой эмалью, полупрозрачной эмалью и миниатюрной живописью по перламутру. Все это выполняют всего несколько высококвалифицированных мастеров. Например, ведущему специалисту Андре Мартинесу (он работает у Bovet со времени возрождения фирмы) требуется 250 часов, чтобы создать тончайшее изображение на перламутровом циферблате часов с высокоточным механизмом Prestige. При этом для отделки перламутровой поверхности используется сверхмощный микроскоп.

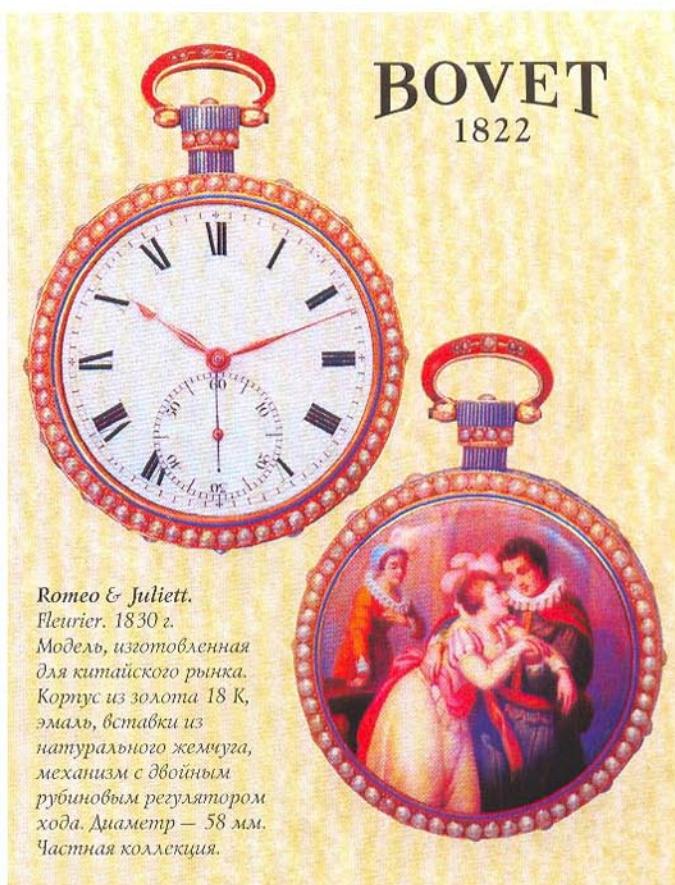
Механизмы часов Bovet декорируются выпуклой гравировкой с золотым обрамлением, примечательно, что во всей Швейцарии сегодня всего только 3–4 человека обучены этому старинному сложнейшему ремеслу.

Традиционное искусство престижного часовного дела проявляется в стиле старинных часов Bovet с эмалевыми циферблатами.

Наиболее благородной формой этого искусства, несомненно, является живопись на эмали. Процесс создания живописной эмалевой миниатюры часов занимает около трех месяцев, при этом, надо заметить, малейшая ошибка может уничтожить весь труд.

Выемчатую эмаль используют для отделки гербов, а также в стилизованных геометрических рисунках в сочетании с гравировкой и полировкой по золоту.

Полупрозрачная окрашенная эмаль особенно эффектно выглядит при сплавлении с металлической поверхностью, которая была отделана гравировкой, резцом или гильоширением. Так называемый стиль *flinque* полупрозрачной окрашенной эмали, подвергнутой обжигу и машинной обработке, был разработан в Женеве для украшения часовых корпусов и циферблотов. Иногда в состав полупрозрачной эмали вводили маленькие золотые или серебряные лепестки, называемые *paillons* (блестки).



Ограниченные серии часов Bovet выполнены в уникальной миниатюрной технике гильоширования (украшения узорами из пересекающихся линий) на циферблатах 18-каратного золота с перегородчатой эмалью. Эта старинная декоративная техника требует высокого мастерства. Весь процесс включает в себя около пятидесяти операций, в числе которых минимум дюжины обжигов. Подобным образом создаются все циферблаты Bovet с перегородчатой эмалью. При этом допускаются легкие, но характерные вариации на каждом этапе работы для того, чтобы не допустить повторения двух одинаковых циферблотов. Вот почему каждое изделие — индивидуальное творение. Выпущенные в ограниченных сериях или даже по особым единичным заказам циферблаты Bovet с перегородчатой эмалью вставляются в корпуса модельного ряда Fleurier из 18-каратного белого или розового золота либо платины. Указанные корпуса часов, в свою очередь, содержат часовые механизмы *haute horlogerie*, полностью отделанные вручную.

Особой гордостью компании является то, что около 10% часов изготавливаются на заказ и по индивидуальному желанию клиента. Производство таких часов требует шесть—девять месяцев кропотливой работы.

В последние несколько лет объем годовой продукции Bovet возрос с 300 до 1500 часов, в будущем эта цифра может достичь максимум 2 тысяч часов в год. Однако ради сохранения качества марки, несмотря на большую заинтересованность коллекционеров и знатоков наследия Bovet, компания не склонна увеличивать производство. А значит, не будет преувеличением сказать, что для любого владельца модели часов Bovet каждый экземпляр — уникален!

Загадки Фаберже

Неоконченное фирмой Фаберже императорское пасхальное яйцо 1917 года, предназначавшееся императрице Александре Федоровне, с 1925 года хранится в Минералогическом музее имени А.Е.Ферсмана Российской Академии наук.

Интерес к изделиям фирмы Фаберже, возникший еще во второй половине XIX столетия, не угас и в наше время. Разнообразные по жанру, стилю и материалу предметы, сделанные ее выдающимися мастерами, постоянно привлекают внимание музеев и коллекционеров и ценятся очень высоко. Ведется постоянный поиск вещей, оказавшихся вне поля зрения антикваров. Наряду с изделиями фирмы появляются и подделки, поэтому время от времени возникает дискуссия по поводу подлинности того или иного обнаруженного предмета. О таком случае и пойдет речь в этой публикации, а касается он неоконченного императорского пасхального яйца 1917 года фирмы Фаберже, которое Николай II предполагал преподнести императрице Александре Федоровне, хранящегося ныне в Минералогическом музее имени А.Е.Ферсмана Российской Академии наук.

Как свидетельствуют записи в инвентарной книге, изделие (в числе многих других) поступило в музей от А.К.Фаберже в 1925 году. Этому событию предшествовала долгая совместная работа А.К.Фаберже и директора музея А.Е.Ферсмана по описанию царских драгоценностей.

Описываемый экспонат поступил в музей в виде трех разрозненных фрагментов — постамента в виде облака из горного хрусталя и двух половинок синего стеклянного яйца, причем нижняя половинка его идеально входит в углубление в облаке. На верхней половинке — резные звезды, объединенные матовой гравировкой в созвездия. В двух-трех случаях сохранились алмазные «искры». В одном углублении была золотой касти. Знали ли сотрудники музея в 1925 году, что собой представляет это изделие, нам не известно. Академик А.Е.Ферсман не мог не знать, так как именно он был связан с А.К.Фаберже. Но сохранить этот экспонат в музее, объявив его императорским пасхальным яйцом 1917 года, не представлялось возможным (даже неоконченное, его вполне могли изъять власти). Кроме того, в период бурного наступления атеизма никаких пасхальных яиц вообще не должно было быть. Даже хранящиеся в Оружейной палате Кремля императорские пасхальные яйца значились как модели Кремля,

крейсера, поезда и т.п. Может быть, поэтому в инвентарную книгу музея яйцо было записано как «Синий стеклянный резной шар на подставке из хрусталя. Работа Фаберже 1910—1914 года». Показательна эта дата — 1910—1914 годы: она явно уводила от Пасхи 1917 года. Императорские пасхальные яйца указанных в книге лет были хорошо известны. Так что ничто в записях музея не говорило об истинном значении этого экспоната. В инвентарной книге зафиксировано, что изделие поступило в музей в 1925 году, а записано в фонд — в 1928 году. Это обычная практика того времени, так как поступлений было очень много и сотрудники музея не успевали их обрабатывать.

Здесь надо напомнить о том, что изделия фирмы Фаберже (как и других дореволюционных частных мастерских) в советское время внутри страны не ценились. В 1961 году при очередном списании стеклянных экспонатов из коллекции поделочных и драгоценных камней (далее — ПДК) яйцо было ошибочно внесено в список для изъятия из фондов, так как по описанию оно числилось как «синий стеклянный шар». Акт был подписан сотрудниками музея Ю.А.Орловым, М.Б.Чистяковой, М.А.Смирновой и утвержден тогдашним директором музея Г.П.Барсановым. Ошибка была замечена лишь только в 1989 году при инвентаризации изделий из горного хрусталя. В Акте № 72-СП-А от 1 декабря 1989 года отмечено: «...при сверке горного хрусталя в коллекции ПДК в фондах было обнаружено незаконченное (или разобранное) изделие фирмы Фаберже в виде облака из горного хрусталя, на которомложен синий полый стеклянный шар (из двух половинок) с вырезанными созвездиями. Это изделие числилось в коллекции ПДК под № 2723 и в 1961 году было ошибочно списано как стекло. Изделие представляет историческую ценность и должно быть в фонде музея. При сверке в инвентарной книге сделана отметка об ошибочности списания и сделано исправление в Акте № 4 от 22 сентября 1961 года». Этот Акт подписан сотрудниками М.А.Смирновой, М.Б.Чистяковой, Т.М.Павловой и утвержден директором музея А.А.Годовиковым.

На Западе внимание к изделиям Фаберже не ослабевало и после ликвидации фирмы. Большое число уникаль-



ных предметов, в том числе и многие императорские пасхальные яйца, власти вывезли за границу и продали. Сведения же о последних императорских пасхальных подарках 1917 года были надолго потеряны. Главный художник фирмы Фаберже Ф.П.Бирбаум писал в 1919 году: «Яйца, заготовленные для Пасхи 1917 года, не были окончены, неизвестное мне лицо предлагало их окончить и продать ему их, фирма, однако, не приняла этого предложения» (Фаберже, Горыня и др., стр. 46). А в 1922 году он же сообщал Евгению Фаберже: «Если Вы помните, яйцо синего стекла, на котором было инкрустировано созвездие того дня, в котором родился наследник. Яйцо поддерживалось амурями из серебра и облаками матового горного хрусталя. Если не ошибаюсь, внутри были часы с вращающимся циферблатом. Изготовление этого яйца было прервано войною. Готовы были амуры, облака, само яйцо с инкрустациями и пьедестал не был окончен. Куда это все подевалось, понятия не имею...» (T.Faberge, L.Proler, V.Skurlov, 1997, стр. 61).

Полвека назад был опубликован (A.Kenneth Snowmen. The Art of Carl Faberge, 1953, plate 355) эскиз этого яйца, хранившийся в архиве правнучки великого ювелира – Т.Ф.Фаберже. Сотрудникам Минералогического музея эта информация не была доступна. О существовании упомянутого эскиза, удивительно сходного с фрагментами подаренного А.К.Фаберже изделия, они узнали гораздо позже. Помог случай. В 2002 году коллекцией Фаберже Минералогического музея заинтересовались сотрудники Гохрана РФ. Посмотрев экспозицию, они ознакомились и с фондовым материалом. Увидев наш экспонат, искусствовед музея Гохрана России В.Ю.Волдаева предположила, что он – реальное воплощение эскиза императорского пасхального яйца 1917 года. По просьбе Минералогического музея имени А.Е.Ферсмана РАН в ФГУ «Государственный историко-культурный музей-заповедник Московский Кремль» яйцо было изучено и атрибутировано старшим научным сотрудником, хранителем изделий русских ювелирных фирм Оружейной палаты Т.Н.Мунтян.

В ноябре 2002 года яйцо было представлено на обсуждение Реставрационному совету по прикладному искусству музея-заповедника «Московский Кремль», дабы определить возможность его реставрации. В заседании участвовали Генеральный директор Государственного историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль» Е.Ю.Гагарина, научный руководитель Музеев Кремля А.К.Левыкин, главный эксперт В.П.Грецкий, хранитель коллекции русских ювелирных фирм Оружейной палаты Кремля Т.Н.Мунтян, заведующая сектором европейского художественного металла Г.А.Маркова, заведующий сектором оружия И.А.Комаров, заведующий сектором реставрации металла Ю.А.Осипов, ведущий научный сотрудник отдела драгоценных металлов Государственного исторического музея Г.Г.Смородинова, заведующая отделом исследования, консервации и реставрации музеиного металла Государственного научно-исследовательского института реставрации М.С.Шемаханская, художник-реставратор высшей категории того же института В.В.Ветлужских, сотрудники Минералогического музея

– главный хранитель М.Е.Генералов, старший научный сотрудник М.Б.Чистякова.

К предстоящим работам Совет отнесся очень ответственно. В подлинности представленного на обсуждение императорского пасхального яйца никто не усомнился. Именно поэтому просьба сотрудников Минералогического музея вставить в имеющиеся резные гнезда («звезды») бриллианты вызвала практически общий протест. М.С.Шемаханская, А.К.Левыкин, И.А.Комаров, Г.А.Смородинова высказали мнение, поддержанное большинством присутствовавших, о недопустимости вторжения в уникальный памятник работы фирмы Фаберже. Совет признал необходимым лишь соединить две половинки яйца и укрепить его на облаке в соответствии с опубликованным эскизом. Даже эта работа была разрешена только для лучшей сохранности фрагментов.

Публикации об этом пасхальном яйце появились в российской и зарубежной печати (Мунтян Т.Н. Фаберже. Пасхальные подарки. М., 2003, стр. 73; T.Muntian, M.Chistyakova. A symbol of disappearing Empire: The rediscovery of the Faberge constellation Easter egg // APOLLO, January, 2003). В 2003 году яйцо выставлялось в Звоннице Кремля, а в 2004 – в Нуро-Кунsthalle в Мюнхене.

На этом музейная история неоконченного императорского пасхального яйца 1917 года работы фирмы Фаберже пока заканчивается. Начинается история антикварная.

Надо сказать, что антиквары России, в отличие от минералогов и геологов, гораздо раньше узнали о существовании эскиза этого яйца. В 1999 году в газете «Совершенно секретно» (№ 4, стр. 24–25) в материале Т.Белоусовой появилась информация о существовании уже не эскиза, а реальных деталей этого яйца. В той же газете в 2005 году Т.Белоусова подтвердила эту информацию со ссылкой на эксперта Министерства культуры РФ, хранителя архива Фаберже, консультанта по Фаберже Русского отдела Аукционного дома «Кристи» В.В. Скурлова: «...яйцо «Созвездие цесаревича», точнее, его «раскрученные» фрагменты – облака и синяя стеклянная сфера – отыскались, по словам Скурлова, в 1990-е годы в Москве у некоего доктора геолого-минералогических наук. Его отцу яйцо подарили Ферсман, о чем якобы свидетельствовала записка самого дарителя от 1922 года» («СС», № 7, 2005, стр. 29). Ни фамилии этого доктора, ни каких-либо других сведений о нем нет, ссылка на источник информации тоже отсутствует.

Примерно в 2002–2003 годах в среде антикваров появились слухи о том, что подобное яйцо находится в руках бывшего сотрудника Минералогического музея, но заинтересованные лица не могут его купить, так как владелец просит за него слишком много.

В 2002 году А.Н.Иванов в книге «Неизвестный Фаберже» (стр. 48) пишет: «В 1916 году... царь делает фирме Фаберже заказ на изготовление к пасхе 1917 года двух простых с виду пасхальных яиц.. Фаберже решил изготовить одно из них со сложным механизмом часов, вмонтированным в шар, как бы парящий в облаках, а внутри другого – деревянного, должен быть сюрприз – механический слоник. Оба яйца сохранились до наших дней и находятся в частных коллекциях. Одно, с хрустальными

облаками, недоделано. На постаменте из нефрита закреплены облака из матового горного хрусталя, вверху которых закреплен шар из синего стекла, в который вложен часовой механизм. Верхняя часть синего стекла усыпана алмазами и бриллиантами в виде созвездия, под которым, по всей вероятности, родился цесаревич Алексей. Отсутствуют серебряные амурушки. Это яйцо в идеальной сохранности и не требует реставрации. Сохранилась и небольшая записка с подписью академика Ферсмана, подтверждающая, что это недоделанное яйцо предназначалось царю и никакого художественного значения оно не имеет». Ни ссылки, ни даты, ни источника получения документа!

В «Антикварном обозрении», № 4 за 2004 год опубликована редакционная заметка «Возвращаясь к напечатанному». Здесь приводится текст письма Ферсмана, датированного 19 марта 1926 года. «Многоуважаемый Агафон Карлович. Я очень болен сейчас и свое обещание Вас принять сейчас не могу исполнить. Сергей Николаевич передал мне Ваше письмо относительно конфискованных Окружным уголовным розыском вещей в Вашей квартире на Мойке. Я должен огорчить Вас своим ответом: несколько вещей из Вашей квартиры переданы в музей камня, а часы из синего стекла с гравированным львом и золотым циферблатом (выделено редакцией «АО»), относительно которых Вы особенно беспокоитесь и коллекция бриллиантов были переданы в Фондовый отдел как предметы роскоши...» (ссылки на источник получения и этого документа отсутствуют). Непонятно, при чем в данном случае цитата, посвященная часам, если речь в заметке идет о пасхальном яйце?

Можно ли поверить тому, что академик А.Е.Ферсман, якобы подаривший это яйцо в 1922 году мифическому доктору геолого-минералогических наук, в 1926 году, будучи физически больным, но психически совершенно здоровым, и зная при этом, что яйцо с 1925 года хранится в Минералогическом музее, директором которого он был, написал такое письмо? Как совместить три приведенные цитаты, должны объяснить авторы этих трех публикаций. И как совместить факты из письма Ф.П.Бирбаума Евгению Фаберже о том, что постамент и само яйцо не были закончены, с заявлением А.Н.Иванова (см. выше), что в изделии-де недостает только херувимов?

В 2004 году В.В.Скуров помешает текст о яйце в Интернете на сайте «Русского Национального музея», а потом почти полностью повторяет его в «Антикварном обозрении» (2004 г., № 3, стр. 36). В следующем номере «Антикварного обозрения» от редакции публикуется заметка «Возвращаясь к напечатанному». В этих публикациях подвергается сомнению «...ПРЕТЕНЗИЯ (выделено мной. — М.Ч.) на то, что «синий шар на облаках из горного хрусталя» поступила в музей в 1925 г. (что сделано протоколом от 1989 г.), и попытка выдать «шар» за «императорское пасхальное яйцо»» («АО», № 4, стр. 64).

Позволю себе не согласиться с утверждениями и гипотезами уважаемого эксперта и редакции не менее уважаемого журнала (научный редактор — В.В.Скуров, так что и этот текст мы вправе считать согласованным с ним) и привести свои аргументы.

1. «Агафон Карлович ничего не дарил музею. Документа о купле-продаже у музея нет. Непонятно, почему элементы пасхального яйца 1917 года (яйцо или «шар»?) записаны как работа Фаберже 1910—1914 годов. Неясно на каком основании в 1989 году отменена запись в инвентарной книге, датируемая 1928 годом» («АО», 2004, № 3, стр. 36). Наш ответ смотрите выше.

2. «Агафон Фаберже бежал из Советской России 10 декабря 1927 года и не мог передавать свои вещи в 1928 году. Не мог передавать свои вещи Агафон и в 1925 году, так как с сентября 1924 по май 1925 года сидел в тюрьме ЧК по делу Гохрана» (там же, стр. 36). Из тюрьмы А.К.Фаберже был освобожден в мае 1925 года. До конца года оставалось еще семь месяцев. Из письма А.К.Фаберже от 15 октября 1925 года известно, что он искал встречи с А.Е.Ферсманом («Неизвестный Ферсман». 2003, стр. 150). Так что время на подобные контакты было.

3. «При ознакомлении с этим «яйцом» в 1994 году директор Русского Национального музея Александр Николаевич Иванов получил от Марианны Борисовны Чистяковой совсем другие сведения. Тогда это были детали от лампы и записи об этих деталях в журнале регистрации были другими» (там же, стр. 37). Комментировать трудно, можно лишь посоветовать автору внимательно изучить приведенную им же рядом с текстом копию выписки из музейной инвентарной книги. Музей был бы счастлив иметь в своем собрании лампу, сделанную фирмой Фаберже, но таковая в фонды музея, увы, не поступала.

4. «Сотрудники Минералогического музея не могут объяснить наличие в этих деталях следующих существенных особенностей: ...половинки яйца из синего стекла не имеют достаточных внутренних полостей для размещения в них часовом механизма» (там же, стр. 37). По этому вопросу есть четкий ответ из Реставрационной мастерской Музеев Кремля. Во время реставрации яйца из Минералогического музея проверялась сохранность пасхальных яиц фирмы Фаберже из Оружейной палаты. Измерения показали, что часовом механизме из пасхального яйца 1899 года с лилиями по размеру идеально подошел бы яйцо из Минералогического музея. А вот как в замкнутое пространство яйца вставить лампочку такого размера, чтобы «лампа» из толстого темно-синего стекла горела, — это действительно вопрос!

5. В.В.Скуров в «АО», № 3 за 2004 год фотографию яйца из Минералогического музея подписал как «Композиция «Синий шар на облаках», хотя там совершенно очевидна форма яйца. А в подзаголовок статьи он вынес вопрос — «Яйцо или шар?». Однако символом Пасхи остается именно яйцо и ничто другое. Предположение, что Фаберже в пасхальном императорском подарке заменил символ возрождения Христа на шар, более чем смело. И ничем не обосновано.

Можно продолжать и далее, но смеем предположить, что и этого достаточно.

Марианна ЧИСТЯКОВА

Иллюстрация предоставлена автором.

XIX РОССИЙСКИЙ АНТИКВАРНЫЙ САЛООН

представляет
специальный проект



«РОКОКО В РОССИИ»

22 – 30 октября 2005, Москва,
Центральный Дом Художника



Государственный Исторический музей (Москва),

Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Ораниенбаум» (Санкт-Петербург),
Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник «Царское Село» (Санкт-Петербург).

Организатор — компания «Экспо-Парк Выставочные проекты».

www.expopark.ru

В рамках некоммерческой программы XIX Российского Антикварного Салона с 22 по 30 октября в Центральном Доме художника пройдет выставка «Рококо из фондов московских и петербургских музеев и частных коллекций». Посетители Салона смогут увидеть коронационные сани «Лебедь» императрицы Елизаветы — из фондов Государственного Исторического музея, столик известного мебельщика Козловского — из музея-заповедника «Царское Село», столик мастера Будена и другие предметы декоративно-прикладного искусства — из музея-заповедника «Ораниенбаум» и частных собраний. В разделе выставки, посвященном предметам музенирования, посетители увидят музыкальные инструменты французских мастеров эпохи рококо из Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов (РОСИЗО). На выставке будут представлены фотографии интерьеров дворца Ораниенбаум, яркого памятника русского рококо, предоставленные журналом «Интерьер + Дизайн».

Стиль рококо возник во Франции, при королевском дворе, в 1720-х годах. Созданные в то время великолепные предметы с пышным декором, зачастую построенным на асимметрии, с обильным золочением и раскраской в пастельных тонах, изысканной резьбой, были мало пригодны для повседневного быта. Их предназначение — услаждать взор, создавать праздничную атмосферу, что как нельзя более соответствовало характеру русской императрицы Елизаветы, «дщери Петровой», благодаря которой в середине XVIII века стиль рококо утвердился и при царском дворе. Он блестательно завершал более чем полувековой период господства барокко, сменившийся при Екатерине Великой строгим классицизмом.

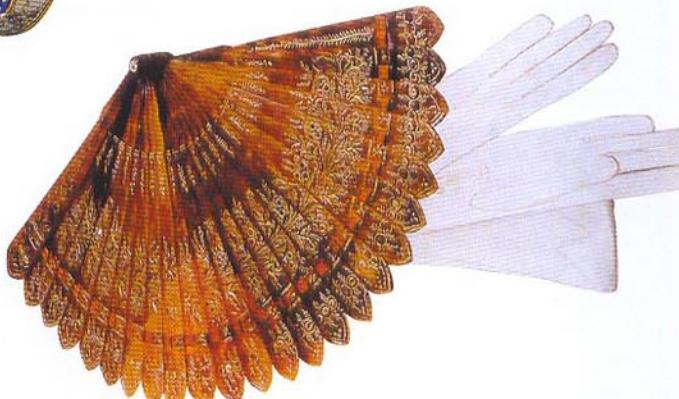
В наследство от предыдущего стиля рококо получает особое эстетическое сознание, в котором высокоразвитый художественный вкус становится важнее многих других человеческих качеств. Под этим подразумевалось не только умение отличать прекрасное, знать, как его воссоздать, но и получать от творения глубокое наслаждение. Если для барокко характерна вся гамма эмоций — от радости до трагедии, то для рококо — лишь изысканно тонких, изящных.

Недолгий (около 20 лет) расцвет рококо — период, насыщенный театральностью и игрой, символикой жестов и предметов, когда, например, цветок, движение веера или бархатная мушка на лице дамы были наполнены множеством скрытых значений. Этот «век-маскарад», так любивший обманки, время, когда любая безделушка казалась достойной внимания (ибо, по выражению Н.Н.Врангеля, «в жизни и искусстве нет ме-



лючай, а только подробности»), когда выдающиеся художники и мастера часто создавали свои произведения только ради одного мгновения, как бутафорию для праздника длившегося всего несколько дней, — это время оставил нам очень мало.

Эпоха рококо, наполненная тайным смыслом, навсегда оставшимся для нас непостижимым, великолепие предметов, созданных в то время, много раз привлекали художников и ценителей искусства.



Ольга СТРУГОВА,
старший научный сотрудник Государственного Исторического музея



12 Ноября 2005
Украина, Киев

**II открытый аукцион живописи украинских и
русских художников XIX-XX вв.**

**Открытие выставки 28 Октября в 18.00
ул. Январского Восстания, 17**



**+38 (044) 240-95-32
+38 (044) 202-81-81
www.gs-art.com**

«Великую славу на все времена он оставил...»

С именем царя поэтов — Гомера связано рождение не только греческой, но и вообще европейской литературы. Именно с его бессмертных поэм — «Илиады» и «Одиссеи» всегда начиналось классическое гуманистическое образование. В этой связи интересна история публикации этих текстов в первые десятилетия появления книгопечатания.

Понятно, что поэмы Гомера многократно переписывали от руки и в Средневековье они существовали в виде рукописей. Напечатаны же впервые они были в латинском переводе Лауренция Валла в 1474 году в Италии, в городе Бrescia, и назывались «De bello Troiano» («О Троянской войне»). Издатель — Баптиста де Фрафендо. Книга пользовалась спросом, поэтому сочинение переиздали в Венеции в 1475 году и еще раз — в 1476 году. Затем появились издания и на родном — греческом языке. Первое осуществил Бернард Нерлиус во Флоренции в 1488 году. Таким образом, в XV веке в Западной Европе вышло более 20 изданий с оригинальными текстами Гомера и их переложениями. Почти все они были без иллюстраций.

Особый интерес вызывает редчайшее издание Жака Милле «Падение Трои» — свободное стихотворное переложение «Илиады» на французский язык. Это первая книга, выпущенная в Париже печатником Жаном Боном, была издана в 1484 году. Прежде всего она примечательна тем, что стала первым иллюстрированным изданием троянской истории во Франции, да и вообще

одной из самых ранних иллюстрированных французских книг. В ней — 33 гравюры на дереве анонимного французского мастера. Причем, как это нередко бывает в инкубатах, часть гравюрных досок повторяется: например, «Царь Приам» и «АгамемNON» использованы по 4 раза.

Но еще до появления французской книги в 1476 году в Аугсбурге на немецком языке вышла иллюстрированная «История Трои» в переложении Гвидо де Колонны. Напечатал книгу Гюнтер Цайнер. Известно, что его братом был прославленный первопечатник Ульма Иоганн Цайнер, который начал выпускать книги с иллюстрациями, в сущности — это вообще первые печатные книги с гравюрами, если не считать опытов печатника Альбрехта Пфистера в Бамберге в 1460 году. Печатия Иоганна Цайнера обрела особую известность в Германии благодаря своим прекрасно иллюстрированным книгам. Цайнер привлек к работе знаменитого гравера, которого стали называть из-за первого произведения с его гравюрами — «мастер Боккаччо». По всей видимости, «История Трои» в Аугсбурге вышла с гравюрами этого же мастера. Но гравю-



Жак Милле. «Падение Трои». Париж, 1484 г.
«Приам» — гравюра на дереве, раскрашенная акварелью.

ры парижской книги «Падение Трои» 1484 года сделаны уже явно в стиле французской школы. И.Баэр в труде, посвященном иллюстрированным историческим книгам XV века, высказывает мнение, что гравюры этого издания сделаны французским анонимным гравером, которого называли «мастером французского Боккаччо».

Первый же лист гравюры поражает тонкостью и изысканностью линий, опрятностью и тщательностью исполнения, грациозностью поз персонажей, то есть явно ощущается влияние рафинированной французской миниатюры. Аугсбургское издание 1476 года не дошло до наших дней, есть только упоминания о нем в литературе. Но все же можно утверждать, что гравюры этой книги стали прообразом для иллюстраций парижского издания. Несмотря на то что они сделаны явно французским мастером, влияние немецкого «мастера Боккаччо» заметно в трактовке деревьев — характерной для анонимного немецкого «мастера Боккаччо» манере изображать короны с чередованием черных и белых листьев. Видимо, следуя композициям гравюр аугсбургского издания, мастер (ему-то книга была доступна) точь-в-точь повторил отдельные детали, но все-таки гравюры в издании Милле — сугубо французское произведение. Только абсолютной редкостью этого издания можно объяснить тот факт, что упоминания о нем отсутствуют в книгах по истории французской гравюры, хотя его

*En paix et en transquillite
Ce la guerre entreprendons
Nous nous mettrons en aduersite
Et este tress noble cite
Sera en peril destre destruite
Qui est en grant prosperite
Et de prys peu de temps costruite
Je ditz que cy vienne nest pas
Pour le present de si grant pris
Qui nous faillie pour vng tel cas
Pour elle mettre en tels perils
Est a cinquante ans accomplis
Si est pres de son finement
Pour quoy no serions bien reprins
Davoir pour elle tel tourment
Or elle feust leme pucelle
Et quon la peult remarier*

*Bien feusse l'accoz que pour elle
Nous afflitionns tous guerrieroz
Mais il nest nul qui pour l'oyer
La bousfist auoir tant fust grant
Si est meilleur de s'oblier
Que de mourir en combatant
Et ne curiez pas que le dpe
Cher pere ce que iap cy dit
Par craince ne par couraude
Mais le dpe pour vostre prouffit
Car tel voit qui onques ne vit
Et tel verrra qui pas ne voit
Mais il a trop tart fausconduit
Qui apres le coup le reoit*

Dector se siet et le lieue paris au teste et dit



*Paris
Trescher et redoubte pere
Je parle par vostre licence*

*Saultie la grace de mon frere
Nous sommes assez grāt puissāce
Pour mettre en nostre obeissance*

Жак Милле. «Падение Трои». Париж, 1484 г.
«Суд Париса» — гравюра на дереве.



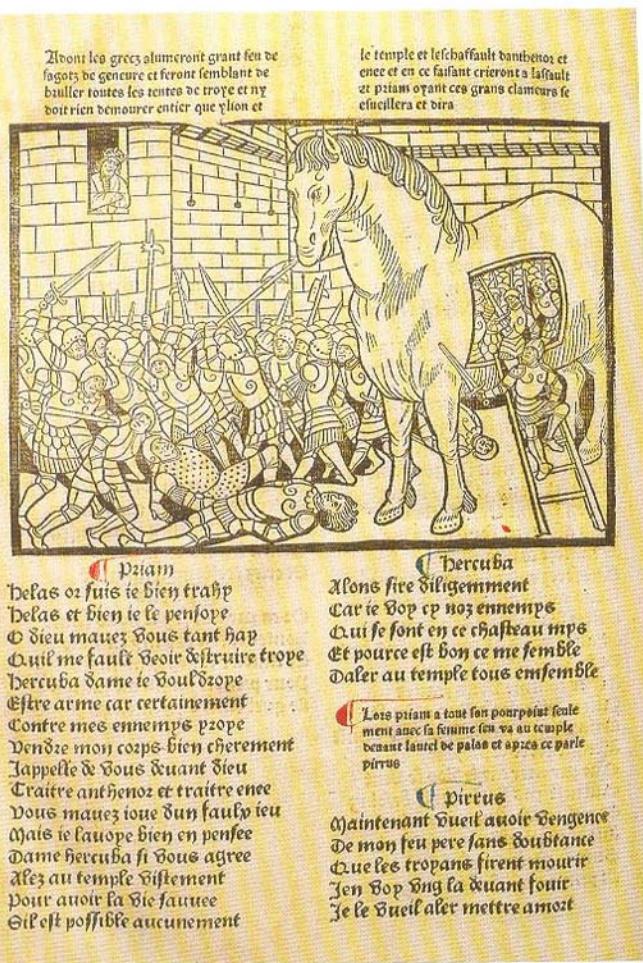
*G
o passant parmy
Une lande
Plaine de roses et
de fleurs
De romarin et de
lauree
Daubefins de toutes couleurs
Pour entreoblier mes douleurs
Ainsi que cuer qui se soucie
Transi en lermes et en pleurs
Par force et melancolpe
Troupier vng lieu moult descriptible
Moust souffr fleurat moult saurore
A sombre vng arbre notable
Qui estoit bel et bien fleurant
Vng eu auoit dessoubz courant
Tout enuironne de fleurettes
Dung son gracieusement murmurat
Et plus eler que les sept planetes
La veis une bergeronette*

*Chanter melodieusement
Et disoit une chansonne
Dictee moult souffrement
Je pris tel reiouissement
A opz sa douce armonie
Qui souffriat totalement
La douleur de ma maladie
Je ne pris point a elle garde
Sa son abit ne a sa facon
Se aussi aux brebis queste garde
Mais entendis a la chanson
Et iasoit ce que le doulx son
Qui contraignist a sonniler
Pour apprandre aucune lecon
Neffozcap de moy reueiller
Si entendy queste parloit
De larbie que deuant nomoit
Et que en chantant este bisot
Gentil arbre dieu te doint iote
Tige plaisant en qui ver doie*

Иллюстрация к «Аллегории на пролог» из книги Ж.Милле «Падение Трои». Париж, 1484 г. Гравюра на дереве, раскрашенная акварелью.

высокохудожественное исполнение того заслуживает. Эти гравюры сочинения Жака Милле свидетельствуют о том, что французская иллюстрация печатных книг сразу началась с первоклассных образцов.

Наиболее интересна иллюстрация в начале текста — «Аллегория на пролог». И.Баэр в своей книге определил все сюжеты гравюр «Падения Трои» Жака Милле, но все-таки хотелось бы внести уточнения в описание той, что на первом листе. Она, несомненно, лучшая в книге не только по изяществу исполнения, но и потому, что особняком стоит во всей гравюрной сюите, исполненной по мотивам Троянской войны. Гравюра «Аллегория на пролог», единственная в книге выполняет роль не просто иллюстрации, а и «эмблематы», — настолько она перегружена символами, намеками, аллюзиями. В ней соединены сразу два сюжета, что часто встречается в миниатюрах и гравюрах того времени. Пролог книги начинается с описания цветущего сада, где изображен автор в одежде монаха. Несомненно, сад наполнен символическим смыслом. Описание сада, данное Милле, придает некий христианский оттенок, привнесенный в свободное переложение поэм язычника Гомера. Прежде всего в XV веке сад ассоциировался с садом Ма-



Жак Милле. «Падение Трои». Париж, 1484 г.
«Троянский конь» — гравюра на дереве.

рии, где цветам придавался символический смысл, — розы, лилии и фиалки соотносились с именем Девы Марии. Справа — сцена, где женщина в крестьянской одежде (И.Баэр вслед за автором называет ее «пастушкой») передает автору стихотворного переложения Милле сельскохозяйственное орудие (по Баеру, «мотыгу, которой рыхлят землю»). На заднем плане — стадо пасущихся овец — намек на золотое руно. В центре гравюры сам Милле изображен уже за работой — «рыхлит корень дерева». Само дерево является аллегорией родового древа французских королей: герб Валуа с тремя королевскими лилиями помещен в кроне; внизу, в корнях, — другой, вымышенный герб Трои с изображением льва. И.Баэр считает, что внизу он изображен для того, чтобы показать, что христианская религия Жака Милле выше языческой религии троянцев. На наш взгляд, здесь усматривается еще и уничижительный намек на англичан — не зря в придуманном гербе Трои изображен лев, традиционно украшающий английский королевский герб. После окончания Столетней войны (1453) прошло не так уж много времени. Вот почему автор держит не мотыгу, а косу — атрибут смерти, а большинство гравюр в книге — с батальными сценами, изобилующими павшими воинами. Значит, пастушка, передающая автору косу, а не мотыгу, служит здесь аллегорией смерти.

Среди гравюр этой книги стоит особо отметить ту, на

которой изображен троянский конь и спускающиеся из его нутра по лестнице ахейцы, тут же вступающие в бой с троянцами. Это первая композиция в книжной гравюре с этим сюжетом.

Иллюстрированные сочинения Гомера были редки не только в XV веке, но и позже. Книги, изданные в XVI веке, за небольшим исключением лишены гравюр. Только в XVII столетии ситуация изменилась. Сочинения Гомера стали оформлять декоративно, и даже если не было иллюстраций, обязательным давался фронтиспис с гравюрой, как правило, изображавшей самого автора. Одно из первых

SPECVLVM HEROICVM.

Principis omnium temporum

Poëtarum.

HOMERI,

Id est argumenta xxiiij. librorum Iliados
in quibus vert Principis Imago Poëticæ,
elegansque exprimitur.

LES XXIIII. LIVRES D'HOMERE.

Reducti en tables demonstratives figurées, par

Crespin de Passe, excellent graveur.

Chaque livre redigé en argument Poëtique.

Par le Sieur I. Hillaire, 5^e de la Rivière rouennois.



Prostant in Officina CR. PASSAEI calcographi.

TRAIECTI BATAVORVM,

Et Arnhemia apud Ioannem Ianssonium, Bibliopolam,

ANNO MDXIII.

Bern. Rottenham. f. d.
C. 15. 15C. XXXIII.

«Героическое зерцало». Уtrecht, 1613 г. Титульный лист.



«Героическое зерцало». Уtrecht, 1613 г. «Победа Гектора над Ахиллом» — гравюра на меди К. де Пасси.

вых иллюстрированных изданий «Илиады» в XVII веке выпустила в Уtrechtе в 1613 году печатник Ян Янссон. Это была сокращенный текст 24 песен «Илиады» в стихах, параллельно — на латинском и французском языках. Книга «Speculum Heroicum» — «Героическое зерцало» была построена и оформлена на манер ксиографических книг «Зерцала человеческого спасения», особенно популярных в Нидерландах. Верхнюю часть каждого листа занимала гравюра с сюжетом, внизу печатался текст, который она иллюстрировала. Эти гравюры на меди были сделаны Креспеном де Пасси. На титульном листе этой книги впервые появил-

LIB. XII.
OPPIGNATI CASTRORVM GRAECO-
rum feliciter, sed scovo omne procedit.

LIV. XII.
LE CAMP GREGEOIS HEVR-
lement battu par mauvais Augure.



Oppugnati Castrorum cava frequentes,
glori protectis tentant convellere faszis.

Surpedit magno combitus Hectoris portas
Debet, ab ipso servent tunc prelio gravis.



Jupiter e sonno surgens, Troezi fugatos

Cernens, iratus fava Junonis ob artus,

Impunit iracundie Neptuno abhucat ab armis:

Hector et gsumi prius ab Ippolite viras.



Affordis sumptus Delidis fortis in armis,
Accrunt ut triplo Troia casu patet.

Vix ruit validos ministrum nele cautes in hosti,
Hoc magna subiit Nestor et esenator.

«Героическое зерцало». Уtrecht, 1613 г. Иллюстрации к Песням XII, XV, XVI — гравюры на меди К. де Пасси.



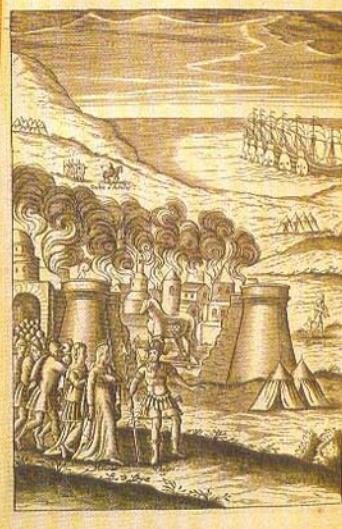
«Илиада с продолжением».

Париж, 1614 г.

Титульный лист, «Падение Трои» — гравюра на меди А. Готье.

ся профильный портрет Гомера, над которым фигуры, олицетворяющие Славу, держат лавровый венок. В этом уtrechtском издании была подробно представлена иконография основных эпизодов Троянской войны — 24 песни иллюстрировали 24 гравюры. Они выполнены в стиле барокко — все персонажи изображены в бурном движении, передающем накал страсти. Фигуры Славы на титульном листе сделаны в форме герма с барочными элементами, такие же элементы есть у предметов, изображенных на гравюрах.

Последующие издания Гомера часто копировали предыдущие в гравюрах, фронтисписах и оформлении титульного листа. Так, в 1614 году в Париже у печатника Николя Буона вышла «Илиада с продолжением» на французском языке в переводе Суэт. В ней была только одна иллюстрация — сцена взятия Трои с изображением Троянского коня. Но зато это издание оформлено прекрасно скомпонован-





15. Boeck



16. Boeck

«Илиада». Амстердам, 1654–1658 гг.
«Зевс и Гера», «Ахеи» — гравюра на меди.

ванным гравированным титульным листом работы А. Го-
тье. Любопытно, что он включил в композицию копию ти-
тульного листа уtrechtского издания, правда, в уменьшен-
ном виде.

Гравюры уtrechtского издания 1613 года в зеркальном
отображении были скопированы для амстердамской книги
«Илиады», изданной на голландском языке в 1654–1658 го-
дах. Их сделал на меди неизвестный гравер. Мастерски вы-
полнены гравюры другого амстердамского издания — сво-
бодного переложения в прозе сочинений Гомера, напечатанного Вольфгангом в 1681 году. Эта книга вышла наряду с многочисленными подражаниями продукции прослав-

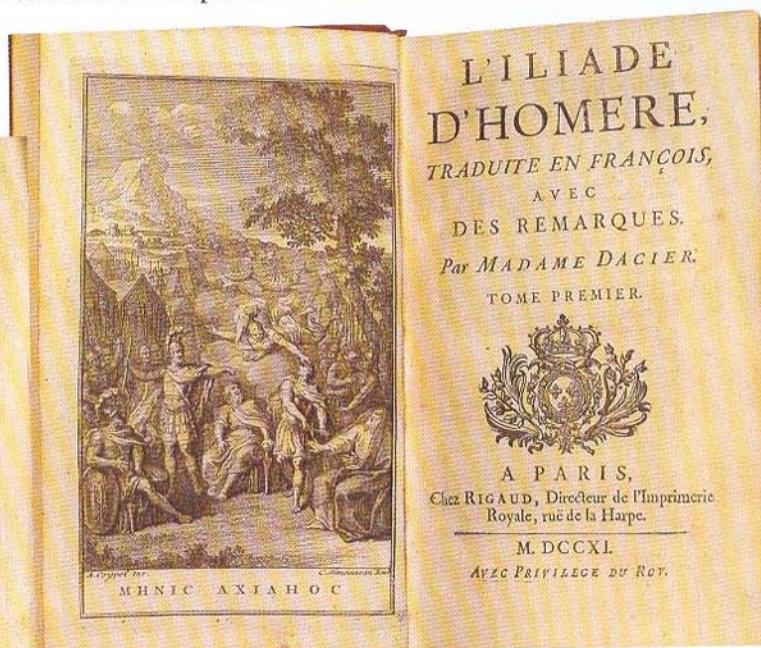
ленной издательской фирмы Эльзевиров, получивших на-
звание «Аннексов к Эльзевирам». Но, являясь «Аннексом» к Эльзевирам, она все же вносит существенное новшество — известно, что Эльзевиры не выпускали иллюстрирован-
ных книг, применяли только гравированные титульные
листы. Вольфганг же издал Гомера с превосходными ил-
люстрациями Адриана Схонебека, с этим амстердам-
ским гравером Петр I познакомился во время своего
пребывания в Голландии в 1698 году и пригласил его ра-
ботать в Россию, где Схонебек и прославился. Умер он в

1705 году в Москве. В этом амстердам-
ском издании на ти-
тульном листе Схонебек вместо про-
фильного портрета Гомера поместил его скульптурный бюст,
который затем был многократно повторен другими граве-
рами. Иллюстрации Схонебека отличаются эпичностью и
многоплановостью, пространство в них трактовано, как в
живописных полот-
нах, — глубина пей-
зажей передается за
счет нескольких пла-
нов, в гравюрах, где
действие показано в
интерьерах, пред-
ставлена перспекти-
ва здания или — че-
рез огромные окна —
панорама сада.
Гравюры Схонебека —
лучшие из иллюст-
раций к поэмам Го-
мера в XVII веке.

В XVIII столе-
тии в книгах уже
обязательно наличе-
ствует декоративное
оформление произ-
ведений Гомера —
по меньшей мере, их украшают фрон-
тисписами с его бю-
стом. Такой, напри-
мер, была целая се-
рия изданий, выпу-
щенных в Париже
начиная с 1711 года.
Среди них особо
нужно отметить че-
тыре тома, вышед-
шие в типографии



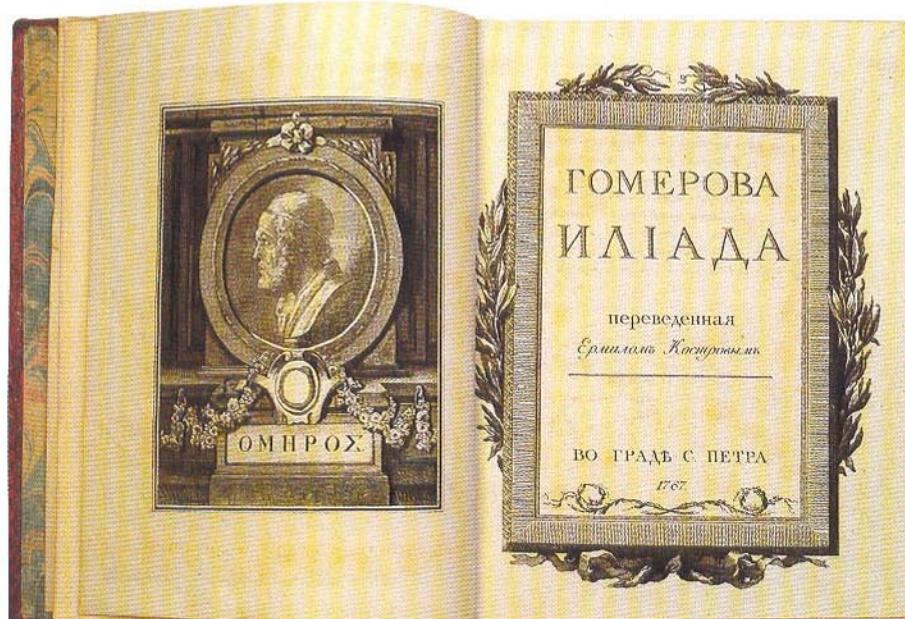
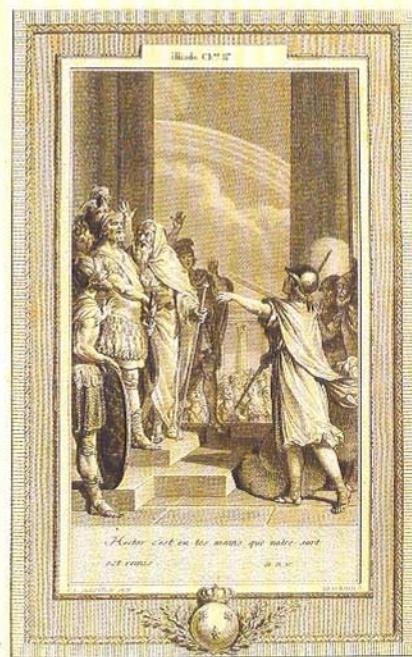
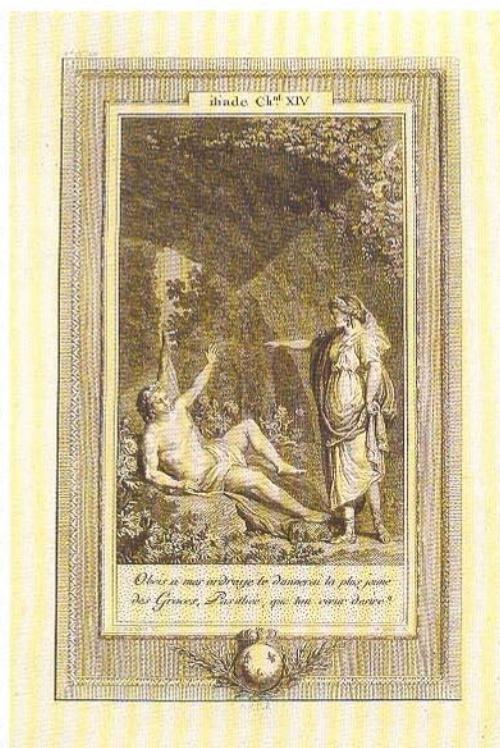
Поэмы Гомера. Амстердам, печатник
Вольфганг, 1681–1682 гг. Иллюстрация к
«Одиссее» — гравюра на меди А. Схонебека.



«Илиада». Париж, 1711 г. Фронтиспис и титульный лист — гравюра на меди.

Дидо в 1787 году, украшенных офортами, сделанными группой граверов по рисункам Маррилье. Офорты, выполненные в стиле классицизм, как нельзя лучше соответствуют античным текстам.

В России сочинения Гомера впервые были изданы в Санкт-Петербурге в 1776–1778 годах в типографии Императорской Академии наук. Это было прозаическое изложение его песен в переводе Петра Екимова, без иллюстраций. Зато «Гомерову Илиаду» — стихи в переводе Ермилы Кострова, выпущенные «в граде Петра» в 1787 году, украшают фронтиспис с неизменным профилем Гомера и пре- восходный гравированный титульный лист, как бы наложенный на лавровый венок. Гравер остался неизвестен. За-



то гравер самого знаменитого русского перевода Николая Гнедича, появившегося в том же городе в типографии Академии наук в 1829 году, — известен хорошо. Это академик И.Уткин, но, к сожалению, он ограничился лишь тем, что Первую песнь «Илиады» снабдил большой виньеткой с изображением голов героев и раскладной гравированной на дереве «картой поля Троянского в объяснении Илиады».

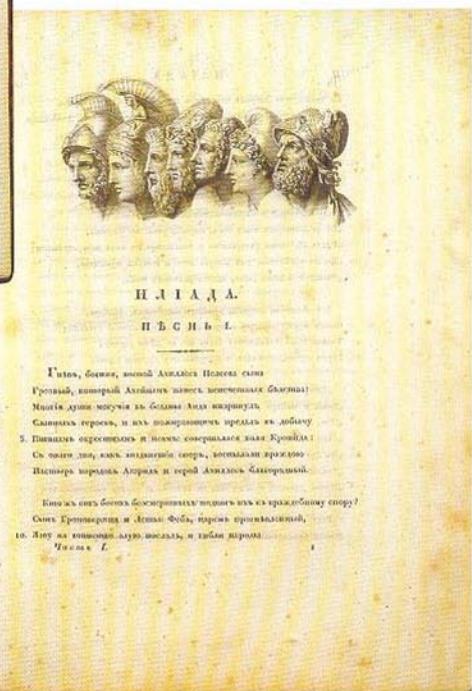
Книги поэм Гомера — свидетельство того, сколь значимо во все времена было приобщение к классической античности, — каждая эпоха в художественном плане приспосабливала их под себя. Это средневековый сад в начале книги Миля XV века с переложением Гомера, иллюстрации в стиле барокко в изданиях XVII столетия и стиль уместный классицизм в книжном декоре века XIX.

Татьяна ДОЛГОДРОВА

Сочинения Гомера. Т. 3. Париж: Дидо, 1786–1788 гг. «Гера и Сон», «Гектор» — гравюра на меди.

«Гомерова Илиада» в переводе Ермила Кострова. С-Петербург, 1787 г. Фронтиспис и титульный лист — гравюра на меди.

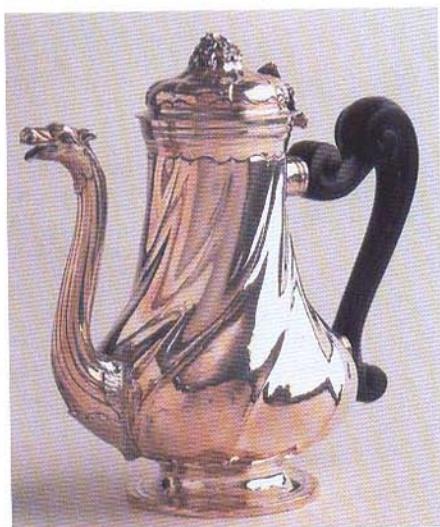
«Илиада» Гомера в переводе Н.Гнедича. С-Петербург, 1829 г. Виньетка с изображением голов героев — гравюра на дереве И.Уткина.



Серебряное дело XVIII век

Английские специальные серебряные изделия

В период с 1730 по 1770 год, известный в Англии как средне-георгиевский (по имени короля Георга), появилось очень много специфических серебряных изделий. В этом проявились типично для англичан стремление к украшению стола. Для вина использовалась самая разнообразная



Кофейник грушевидной формы, носик длинный, оканчивается головой животного.
Маленькая прикрепленная крышка.

посуда: специальные большие чаши, в которые его наливали, чтобы оно «отдышалось» до разлива по графинам, небольшие чашечки для дегустации, серебряные подносы на колесиках для графинов и воронки, а также маленькие ярычки с названием сорта, которые вешали на горышко бутылки. Кроме того, были разного рода сливочки — кувшинчики, лодочки, судки, весьма оригинальные сливочки в виде коровы. Появилась очень большая группа серебряных корзиночек: ажурных, словно сплетенных из лозы, с ручками и без ручек, в зависимости от их предназначения — для печенья или фруктов. Самый интересный из этих предметов — многоярусная ваза, которую ставили на середину обеденного стола. В центре ее была большая корзинка, а на нескольких ярусах или в отделениях несколько корзинок или чашек поменьше — для десерта, фруктов, сладостей, маринованных овощей и т.п. В столовых сервизах обязательно были солонки и горчичницы, а также ситечки для соуса лимонов и апельсинов, что свидетельствует о том, какое большое внимание уделялось сервировке стола.

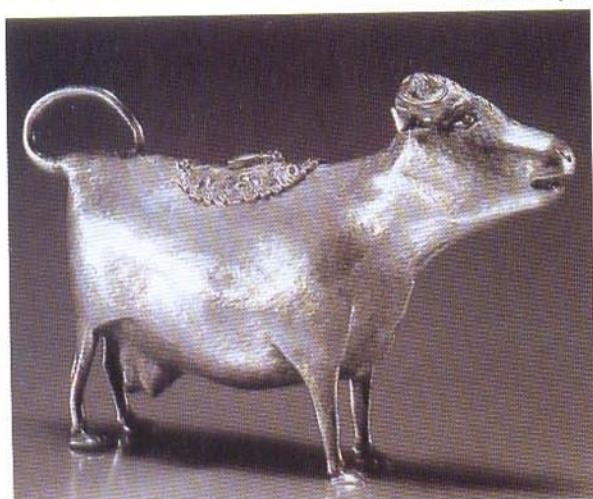


Кофейник грушевидный со спиральными линиями. Носик близко прымывает к самому верху сосуда, оканчивается головой льва.

Работа Карло Франческо дель Аккуа.
Милан. 1750—1760 гг.

Фактически эти предметы — прототипы тех, которыми мы пользуемся сегодня.

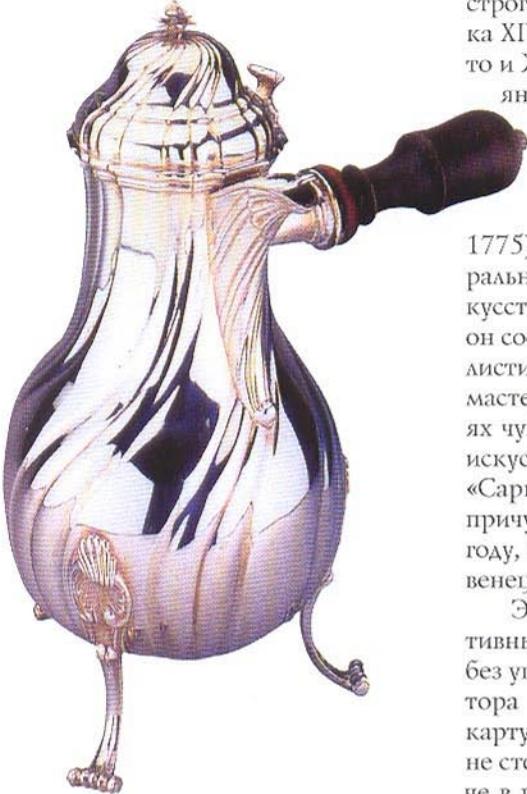
Самые известные сливочки в виде коровы выполнил знаменитый английский серебряных дел мастер Джон Шуппе, работавший в 1754—1768 годах в Лондоне, где еще в 1753 году он зарегистрировал свое клеймо (четырехугольник с буквами I и S, написанными курсивом). Сливочки наполняли через небольшое отверстие на спине животного, прикрывавшееся крышкой. Ручкой служил хвост коровы, а носиком — ее рот. Как правило, сливочки-коровы Шуппе одинаковой формы, но есть и вариации: так, крышка может быть гладкой или с цветочным украшением, на нее может быть припаяна серебряная муха в натуральную величину. В XIX веке сливочки Шуппе часто копировали, однако в копиях нет того очарования, которое характерно для оригиналов.



Сливочник в виде коровы.
Поверхность — матовая, имитирующая шкуру животного,
на спине — небольшая крышка. Джон Шуппе. Лондон. 1761 г.

Создатели декоративных мотивов рококо

Творческой фантазии мастеров серебряных дел в период рококо отчасти способствовало издание сборников декоративных моделей с мотивами этого стиля. Переходя из одной мастерской в другую, они стали использоваться так широко, что рококо превратилось в по-



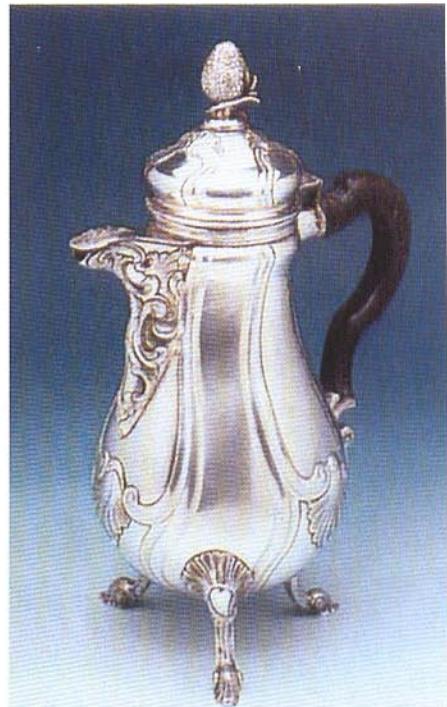
Сосуд для шоколада на трех гнутых ножках, украшен волнистыми насечками. Роже Десбюри.

истине интернациональный стиль и именно тогда, в 1730–1745 годах достигло своего зенита. Очень популярными были собрания гравюр по меди. Самый знаменитый автор таких гравюр и рисунков — Жюст Орель Мейссонье (1675–1750), который родился в Турине, но жил в Париже, где был придворным художником Людовика XV. Изобретательный и разносторонне одаренный, он успешно работал во многих областях — живописи, скульптуре, архитектуре, ювелирном деле и внес большой вклад в распространение стиля рококо по всей Европе. Главные его труды — «Сборник растительных мотивов» (1732–1733) и знаменитый «Сборник орнаментов» (1734). Эскизы Мейссонье были новаторскими, изящными и фантазийными.

Менее известные, но не менее талантливые Жак де Аяжу и Пьер-Эдм Бабель тоже немало способствовали распространению идей рококо. Декоратор, художник архитектурных памятников и ландшафтов, своеобразная личность, Аяжу (1687–1761) была одним из лидеров движения, выступавшего против тяжеловесности и строгости, присущих стилю Людовика XIV. Он дружил с Мейссонье, Ватто и Жиля, но работал один. Его влияние на стили обусловлено прежде всего опубликованием «Сборника украшений — завитков» (1734).

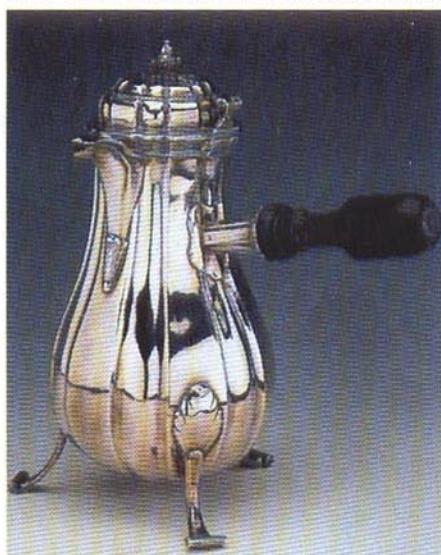
Пьер-Эдм Бабель (1720–1775), тоже парижанин, был центральной фигурой в декоративном искусстве. Золотых дел мастер и гравер, он сосредоточился на разработке стилистических элементов рококо. В его мастерски выгравированных изделиях чувствуется влияние итальянского искусства. Само название его работы «Capricci pittoreschi» («Живописные причуды»), опубликованной в 1734 году, говорит о традиционных темах венецианской живописи.

Этот перечень создателей декоративных мотивов был бы неполным без упоминания Жана Мондона — автора «Сборника форм рокайлей и картушей» (1736), в котором мотивы не столь фантазийны, но зато они легче в исполнении. Книгой часто поль-

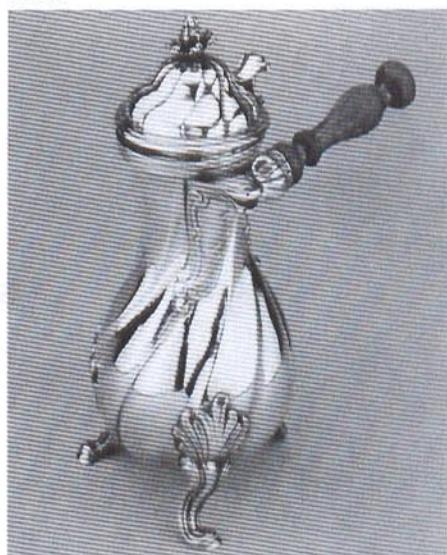


Сосуд для шоколада на трех ножках в виде листьев, на крышке — шишечка в виде фрукта. Бельгия. Третья четверть XVIII в.

зовались серебряных дел мастера. Говоря об английском рококо, необходимо также отметить влияние творчества Поля де Ламери, отдельные рисунки и эскизы которого, а то и сами его работы служили образцами для мастеров, нередко ему подражавших.



Грушевидный сосуд для шоколада с вертикальными волнистыми линиями. Те же линии повторяются на ступенчатой крышке, шишечка на крышке — в виде листка и фрукта. Амаль. 1757 г.



Сосуд для шоколада на трех закругленных ножках, припаянных к тулову стилизованными листьями. Маленький носик расположен внизу. Волнистые линии. Турин. Третья четверть XVIII в.

Зеркала и чернильницы

Туалетные приборы из серебра предназначались главным образом для женщин, а письменные приборы — для мужчин. Форма зеркала, входившего в туалетные принадлежности, давала превосходные возможности для демонстрации мастерства в расположении картушей. Украшали в основном его верх и маленькие



Кубок на цилиндрической ножке и широком основании. Отделан чеканкой и гравировкой. Жан-Батист-Франсуа Шере. Париж. 1769—1777 гг.

Антуан-Себастьян Дюран

Дюран, несомненно, — один из выдающихся серебряных дел мастеров XVIII века и самых ярких представителей стиля рококо. Мастером он стал в 1740 году и активно работал до 1785 года, сделав множество декоративных вещей по заказам аристократов разных стран, особенно много — для короля Португалии. Очень интересна выполненная Дюраном пара горчицниц в виде купидонов, тянувших тележки. Они были сделаны в 1750 году для мадам де Помпадур, сейчас хранятся в Лиссабоне, в Фонде Гульбенкиан. В Национальном музее Лиссабона есть два предмета, два прекрасных образца искусства Дюрана — кувшин и чашка для мытья рук из позолоченного серебра, выполненные в 1752—1753 годах в рокайльной стилистике рококо. В 1764 году мастер сделал первый меч для юного герцога Берри, будущего короля Франции Людовика XVI.



ножки, на которых оно стояло. Верхнее, главное украшение выполняли в декоративных мотивах, которые часто заимствовали у растительного мира, например, роз или завитков из листьев, а поверх них были еще какие-либо скульптурные формы. Самые излюбленные те, что символизировали любовь (дамская тема). После 1760 года предпочтение стали отдавать таким мотивам, как колчан и стрелы — орудие Купидона, бога любви, а также целующиеся голубки. Эти темы оставались популярными и в XIX веке. Внизу зеркала украшение, как правило, было скромнее — листья с цветком, иногда с бантом.

Настольные чернильницы не так быстро перенимали стилистические элементы рококо, поскольку их форма была тесно связана с функциональным назначением. Обычно украшали края



Туалетное зеркало в раме, украшенной рядом баликов с мелкими накладными цветами.

Наверху скульптурная группа — целующиеся голубки. Антуан Себастьян Дюран. Париж. 1764 г.



Чернильный прибор. На подносе — два стеклянных стаканчика, оправленных серебром, и серебряный колокольчик. Эльза Годфри. Лондон. 1756 г.

Столовое серебро: блюда для подачи еды

Для подачи на стол горячей еды пользовались нарядными блюдами круглой или овальной формы, с крышкой и двумя ручками. Чаще всего отделка у них была на крышке и шишечке. Стиль рококо предоставал большие возможности для украшения таких блюд. Во Франции, например, знаменитый мастер Тома Жермейи сами блюда изготавливали гладкой простой формы, зато их ручки — в виде свернувшихся змей, и они же образовывали кольцо на крышке. Другие французские мастера ручки украшали фамильными гербами. Итальянцы делали ручки в виде морских раковин или листьев, иногда — ажурными, что придавало предмету легкость и изящество. В России такие блюда были массивнее, а украшения



Блюдо для подачи еды. Круглое, с двумя ажурными ручками-крыльишками, украшенными выпуклыми завитками. Москва. 1757 г.



Гладкое блюдо с ручками в виде закрученных листьев, наверху крышки — розочка с листьями.
Микеле Антонио Мерло. Турин. 1768—1778 гг.

покрывали не только крышку, но и весь предмет.

Большое внимание при создании серебряной посуды в XVIII веке уделялось крышке. Она приняла куполообразную форму, стала широкой, с четко выраженнымными линиями. Чтобы добиться эффекта движения, присущего рококо, в отделке часто использовали выпуклые лучи или плавными линиями украшали декоративную полосу по краю крышки. Иногда

ее выполняли из восьми сегментов, разделенных извилистыми линиями и украшенных виноградными лозами и картушами.

В скульптурных фигурках, помещенных на крышках, проявлялась вся фантазия мастера, который многие мотивы заимствовал у животного и растительного мира — тут все было: разные звери и птицы, и артишоки, и розы, и цветочные метелки.

Очень важный элемент декора — в месте крепления ручки, поскольку он должен был вливаться в единый узор на всей крышке, а главное — со-

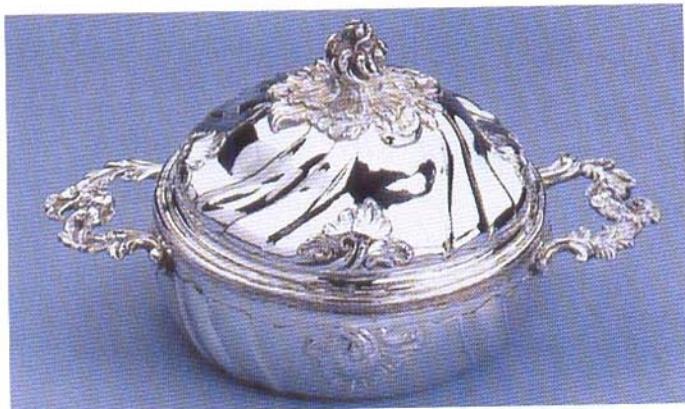
Чернильницы

На антикварном рынке можно встретить чернильницы, изготовленные еще во второй половине XVII века, однако популярными они стали лишь в XVIII столетии. В Европе того времени представители аристократии и среднего класса гордились своим умением красиво писать письма, поэтому нарядная чернильница была одним из важных атрибутов в интерьерах их элегантных домов. Чернильницы разнообразных форм изготавливали знаменитые мастера, используя такие материалы, как маркетри, бронза, фарфор, серебро или золото. Приборы обычно состояли из стаканчиков или чашечек для чернил и для песка, которым осушали написанное, из печаток для запечатывания писем и гусиных перьев для письма. На некоторых

приборах были маленькие подсвечники и колокольчики, чтобы вызывать слугу для отправки корреспонденции. Самые первые чернильные приборы довольно простые: небольшой прямоугольный поднос на маленьких ножках по четырем углам, на который емкости с чернилами просто ставили или припаивали. По мере того как возрастал спрос на эти письменные принадлежности, приборы становились более разнообразными, сложными, похожими на шкатулки. Отделение, куда помещали чернильницу, делали из ажурных серебряных перегородок. В конце XVIII века появилась другая оригинальная форма чернильного прибора — шар на подставке, верхняя часть которого поворачивалась на оси, открывая емкость с чернилами.

Блюда для подачи теплой еды

Их начали изготавливать в первой половине XVIII века, а пика популярности они достигли в конце того же столетия. В XIX веке их делали уже время от времени, а совсем прекратили производить в XX веке. Такая посуда больше всего пользовалась спросом в Средиземноморье — в Италии, Франции и на Пиренейском полуострове. В Италии ее делали главным образом в Милане, Генуе, Венеции и Турине. Там изготавливали самые интересные экземпляры. Пищу на этих блюдах можно было подогревать на пламени или горячих углах, чтобы горячей подавать на стол. В большинстве случаев блюда были круглыми (иногда овальными), с двумя ручками, так называемыми крыльишками. Крышку украшали в соответствии со стилистикой рококо. Иногда к блюдам прилагалась поднос.



Круглое блюдо, корпус украшен волнистыми линиями с вкраплением завитков из листьев. На куполообразной крышки — украшение из перевитых листьев. Генуя. 1767 г.



Блюдо. Корпус гладкий, крышка украшена волнистыми рубчиками. Шишечка — в виде цветочной метелки, окруженной листьями. Турин. Третья четверть XVIII в.



Сахарница с текучими геометрическими мотивами, шишечка на крышке — в виде фрукта. Турин. 1759—1787 гг.

четаться с шишечкой. В некоторых довольно редких экземплярах блюд основной мотив рококо проходит от края крышки через всю верхнюю часть блюда. Остальная часть — не гладкая, а волнисто-ребристая, создающая впечатление движения, присущего этому стилю.

Сахарницы

В XVIII веке европейское общество уже привыкло к таким напиткам, как кофе, чай и шоколад, но к ним требовался подсластитель, который бы был не таким липким, как мед или патока. Эта проблема разрешилась после появления в Европе большого количества сахара, получаемого из сахарного тростника. Его здесь употребляли еще в XVI веке, но не так много. Сахар делали в виде больших конусов, от которых специальными щипчиками откалывали небольшие кусочки (или размалывали его в песок) и помещали в предназначенные для этого

емкости. Для сахарниц характерны три основные формы:

1) цилиндр с дырочками наверху для сахарного песка. Эта модель известна с последней четверти XVII века, она продержалась долго — до начала XX столетия;

2) овальный сосуд в виде лодочки, который был очень популярен. Благодаря своей форме он очень подходил для украшения в стиле рококо. Его изготавливали главным образом в Пьемонте;



Сахарница с куполообразной крышкой, шишечка — в виде бутона розы с листьями. Поверхность покрыта рифлеными полосками. Милан. 1790 г.

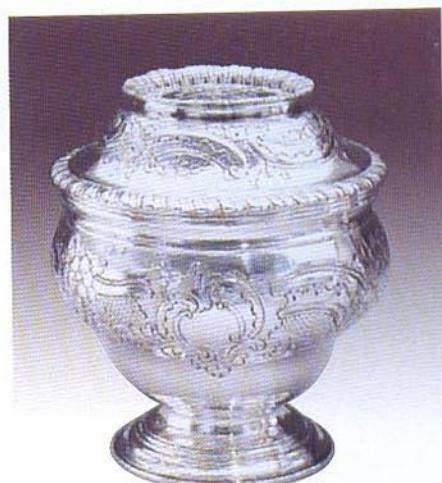
3) круглая чаша с крышкой.

В сахарницах двух последних типов серебряных дел мастера большое внимание уделяли декоративной отделке крышек и шишечек наверху, которые делали в виде бутонов роз, фруктов, листьев, фигурок, птиц, даже в виде скульптурной группы, например — собаки, кусающей зайца.

Так же тщательно выделяли и ножки, которых было два вида — за-



Сахарницы восьмиугольной и грушевидной формы. США. 1720-е и 1760—1770-е гг.



Сахарница с крышкой. Корпус декорирован в мотивах рококо, повторяющихся на крышке, по краям которой — выпуклые рифленые полоски. Майер Майерс. Нью-Йорк. 1760 г.

витки из листьев или стилизованные лапы зверей.

Круглые сахарницы пользовались большой популярностью в Северной Америке, где декор с мотивами рококо гравировали или выдавливали, а также в Англии, где они представляли собой круглые коробки с крышками. Около 1760 года в Англии появилась сахарница в форме кубка, что свидетельствует о постепенном переходе к неоклассицизму.

Супницы

В XVIII веке супницы часто делали парными. Ими, как правило, пользовались в зажиточных семьях. Вместе с центральной чашей или вазой, помещенные на столе большие, богато украшенные супницы подчеркивали стремление их владельцев к роскоши. У супниц были крышки, по бокам — ручки, внизу — четыре



Пара больших овальных супниц с крышками работы Эдварда Вейклина. Лондон. 1755 г.
Подносы на ножках работы Джона Бриджа. Лондон. 1831 г.



Супница работы Джона Паркера и Эдварда Вейклина. Спереди — украшение картушем в завитках с выгравированными инициалами. Лондон. 1772 г.



ножки. Иногда их ставили на нарядный поднос, тоже стоявший на четырех ножках. Горизонтальное рифление придает супнице легкость. Ножки имеют форму скрученных листьев, заканчивающихся завитками, на которые опираются ножки. На некоторых, наиболее дорогих и изысканных супницах рисунок из листьев переходит с ножки на ее нижнюю часть. Очень интересны и ручки, особенно те, что в виде загнутых вниз завитков, а их украшение переходит уже на верхнюю часть супницы. В Англии на супницах часто гравировали фамильные гербы, иногда их помещали в картуши. Как и при производстве другой нарядной посуды, большое внимание уделялось шишечкам на крышках. Они были самых разнообразных форм. Излюбленные темы — розы, бутоны, гранаты, артишоки, причудливо пе-

Ножки в стиле рококо

В форме и отделке ножек серебряных изделий отражены стилистические мотивы рококо, для которых характерны чрезвычайная техническая точность исполнения и безупречная пластика. Самая распространенная форма — завитки в разнообразных вариациях. Они стали более волнистыми и оригинальными, потеряв строгую симметричность, которая была им присуща раньше. В местах крепления ножки к сосуду она обычно расширяется, превращаясь в красивый орнамент из листьев, и переходит на корпус предмета, как бы обнимая его. Если сосуд круглый, ножка, расширяясь, соединяется с медальоном или маской, тем самым укрепляя место соединения. В XVIII веке доминировали растительные мотивы, позже, в неоклассический период, модели, украшенные гирляндами, женскими головками и пальметтами, стали строже и симметричнее.

Парижские клейма XVIII века

Откупщик	Время исп. марок	Налоговое клеймо	Клеймо освоб. от налогов	Марка цехового старшины
Венсан Фортье	1672–1677			от А до Н
гр. В. Люко	1677	Три лилии с центр. А	Корона	I
Кристоф де Лалив	1677	А над лилией	Корона	
Мартен Дюфреснуда	1677–1680			от К до Л
Поль Брион дю Соссуса	1680–1688			от М до О
Этьен де Ридеро	1684–1687			от Р до Р
Жак Леже	1687–1691			от Р до Х
Пьер Пуанто	1691–1698			от У до Д
Пьер Перрин	1698–1703			от Е до И
Этьен Балиньи	1703–1708			от К до О
Флоран Соллье	1708–1715			от Р до Х
Поль Мани	1715–1717			от У до З
Этьен де Буж Шарль Вион Арман Пиллавуан	1717–1722			от А до Е
Шарль Кордье	1722–1726			от F до I
Жак Коттен Луи Жерве	1726–1732			от К до Q
Юбер Ауве	1738–1744			от Р до Х

Откупщик	Время исп. марок	Налоговое клеймо	Клеймо освоб. от налогов	Марка цехового старшины
Луи Робер	1738–1744			
Антуан Лескодель	1744–1750			
Жюльен Берт	1750–1756		An ox head	
Элуа Бришар	1756–1762			
Жан-Жак Превос	1762–1768			
Жюльен Алатер	1768–1774			
Жан-Батист Фуаш	1774–1780			
Доминик Компан				
Анри Клавель	1780–1789			
Ж.Ф.Каландрен	1789			

Некоторые клейма XVIII века

Пиренейский полуостров

					Лиссабон	конец XVIII в.				Коимбра	XVIII в.
					Оporto	конец XVIII в.		Сетубал		Эвора	XVIII в.
					Гимараес	конец XVIII в.				Мадрид	1794
					Барселона	XVIII в.				Леон	1732
					Авила	XVIII в.				Касарес	конец XVII – XVIII в.

реплетенные листья, рога оленя. Поднос декорировали в тех же мотивах, что и супницу, при этом ручки подноса обращали вверх, а ручки супницы — вниз.

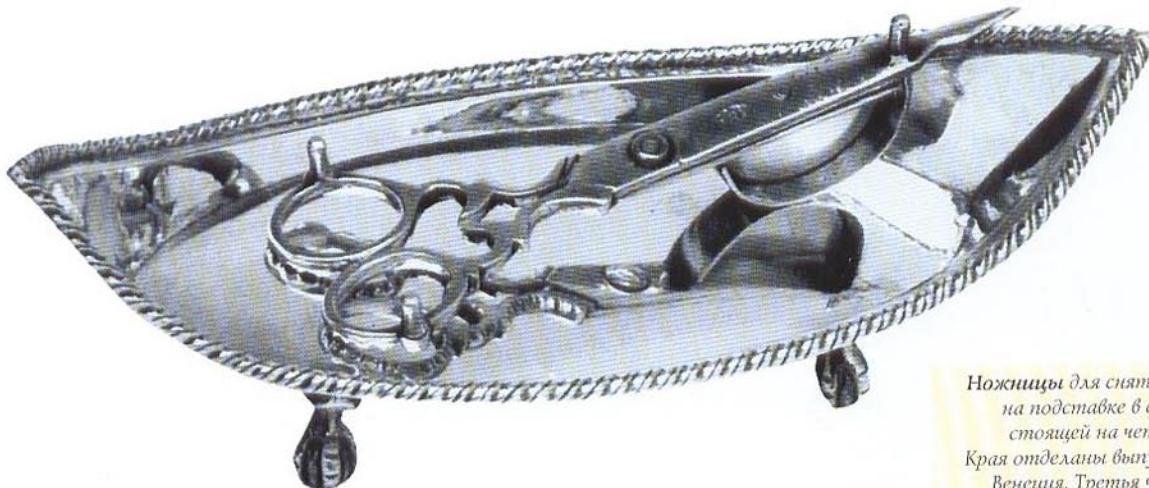
Столовые приборы второй половины XVIII века

В XVIII столетии большое внимание стали уделять культуре застолья и изящным манерам за столом: все чаще использовались столовые приборы, которые были уже весьма разнообразными внешне и функционально. Помимо вилки, ножа и ложки на стол клади некоторые другие приборы, например — маленькие специальные вилочки. Кроме того, для путешествий или пикника изготавливали наборы столовых приборов, которые легко было складывать и помещать в шкатулки или чехлы.

Для экономии места мелкие столовые приборы стали делать в



Центральная чаша стола с пятью ажурными корзинками. Причудливо изогнутые ножки выполнены в растительных мотивах. Томас Питтс. Лондон. 1763 г.

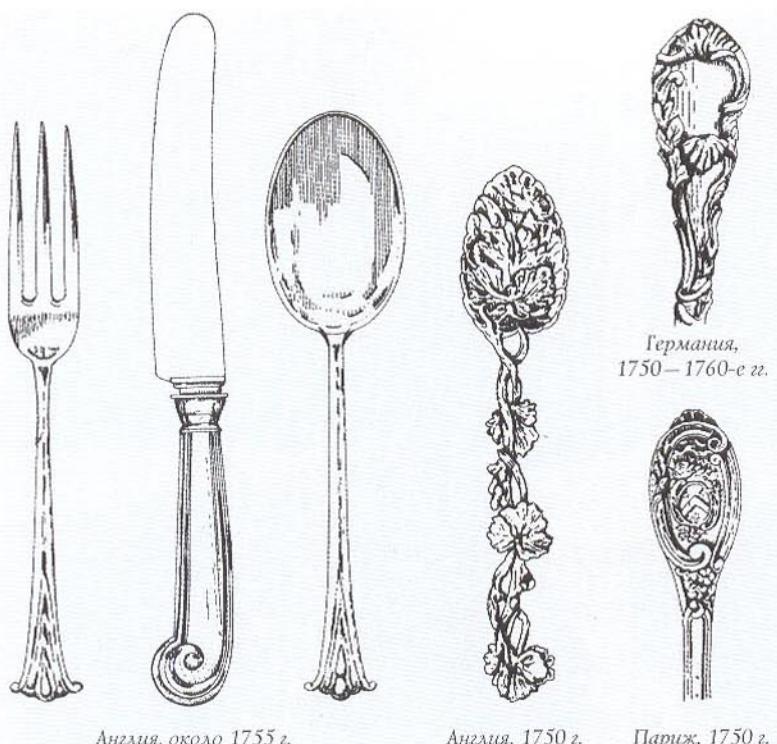


Ножницы для снятия нагара со свечей на подставке в форме лодочки, стоящей на четырех ножках. Края отделаны выпуклыми полосками. Венеция. Третья четверть XVIII в.

Вазы для середины обеденного стола

Это один из самых типичных видов английского столового серебра. Самые ранние экземпляры относятся к 1725 году, большинство же увидело свет в период с конца XVIII века до начала викторианской эпохи. Этот предмет представляет собой центральную вазу или корзинку, стоящую на подставке и окруженнную четырьмя или пятью корзиночками или чашечками, которые можно снимать. Такие большие вазы, которые ставили в центр обеденного стола и заполняли фруктами или сладостями, были не только функциональными предметами, но и украшением. Они стояли на четырех или пяти ножках, имевших форму закрученного листка или раковины. Вазы вы-

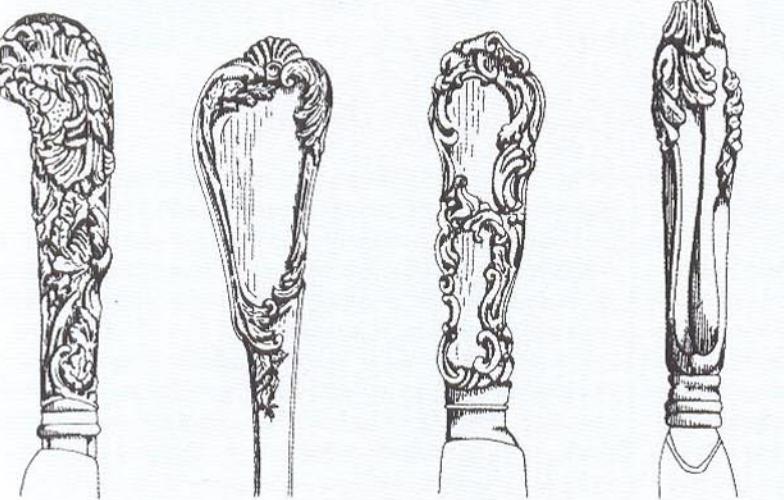
полняли в самых разнообразных мотивах рококо и, казалось, здесь не было предела фантазии. Корзинки чаще всего делали ажурными, а консоли, которые их поддерживали, — причудливыми и извилистыми. Позднее эти вазы стали меньше украшать, их ножки уже были рифлеными и заканчивались шариками или крючками, а корзиночки приобретали более вытянутую форму, форму лодочки. В XIX веке в такие вазы помешали уже не серебряные корзиночки, а хрустальную посуду. Поскольку они состояли из разных частей, которые было можно менять, сегодня очень трудно найти экземпляр периода рококо в первозданном состоянии.



Англия, около 1755 г.

Англия, 1750 г.

Париж, 1750 г.



Дания, 1766 г.

Франция,
середина XVIII в.Мюнхен,
середина XVIII в.

Дрезден, 1754 г.

Шишички крышек

В XVIII веке их делали в виде завитков из листьев, бутонов, отдельных цветов или букетов, гирлянд, шишек, фруктов, а также фигурок птиц или голов зверей.



одном комплекте. Появились также многофункциональные «дорожные» предметы, как, например, вилка вместе с ножом.

Стремление унифицировать укращение всех столовых приборов привело к тому, что серебряные ручки начали делать и у ножей. В этом отдалились некоторые искусные ремесленники, например, француз Гаве. Новая техника литья позволяла добиваться разнообразных и оригинальных форм. Мастер делал такую сборку, какая не применялась при отливке ложек и вилок. Сначала отливалось лезвие ножа, оканчивавшееся вторым хвостовиком. Его вставляли в круглую полость ручки ножа и закрепляли смолой, которая потом затвердевала. Самой распространенной формой в период рококо была «пистолетная» ручка, несколько отличавшаяся в разных странах. Новой была тенденция располагать ручку и лезвие ножа на одной оси. Если тупая сторона ножа не была на одной оси с ручкой, его конструкция считалась неудовлетворительной. Тем не менее были ножи и с изогнутыми лезвиями.

Форма и конструкция ложек и вилок тоже претерпели изменения в форме и конструкции. Место соединения ложки и черенка уже перестало выглядеть «крысиным хвостиком», а приобрело форму «капли», а в Англии в некоторых случаях – форму листьев. Ручки ложек и вилок зачастую оканчивались завитком или «оливкой» – то есть овалом, напоминающим плод оливкового дерева. Вариант такой модели, известный как «староанглийский», появился в Великобритании и распространился по всей Европе. На этой модели черенок был плоским, конец ручки загибался вверх или вниз. У вилок было три или четыре зубца.

В разных местах производства столовых приборов были разные излюбленные модели. Так, в Шотландии и Ирландии концы ручек всегда заостряли. Отделка их соответствовала стилю рококо: большие завитки из листьев и ракушек, расположенные асимметрично.

(Продолжение следует.)

Русский стиль Василия Ворноскова



Одним из мастеров русского стиля, чье имя тесно связано с Абрамцевской художественной мастерской, был Василий Петрович Ворносков (1876–1940) из деревни Кудрино Дмитровского уезда Московской губернии.

Совсем юным, в одиннадцатилетнем возрасте, он вместе с братом Михаилом поступил в Абрамцевскую начальную школу, впоследствии получил профессию столяра, обучаясь в мастерской, которой руководила Елена Дмитриевна Поленова, мастером же там был Кузьма Федорович Денисов. Учеников набирали из мальчишек окрестных деревень. Обучение продолжалось четыре года, после чего выпускник получал от хозяйки мастерской Елизаветы Григорьевны Мамонтовой подарок — набор инструментов и становился кустарем-надомником.

Столярная мастерская при школе для крестьянских детей в Абрамцеве была основана в 1876 году. Она просуществовала около двадцати лет, и все закончившие ее в ней же и работали. С 1882 года руководство ею взяла на себя жена хозяина усадьбы Елизавета Григорьевна Мамонтова. Обучение крестьянских детей столярному и резицкому делу в мастерской открывало для них еще одну возможность укрепления своего материального положения благодаря надежной специальности. Научить творчески мыслить, воспринимать окружающую действительность как живой родник, всегда питающий крестьянское творчество, то есть достойно продолжить народные художественные традиции — такую задачу ставили перед мастерской Е.Г.Мамонтова и Е.Д.Поленова, ставшая в 1885 году ее художественным руководителем. Интересно, что детей обучали только основам столярного дела. Е.Д.Поленова была уверена в том, что навыки резьбы

по дереву живут в каждом крестьянском парнишке — их надлежало только развить и направить в нужное русло.

Однако, по замыслу основателей мастерской, перед ней стояла гораздо более благородная и важная задача, нежели просто обучение ремеслу, — возрождения народной ремесленной традиции.

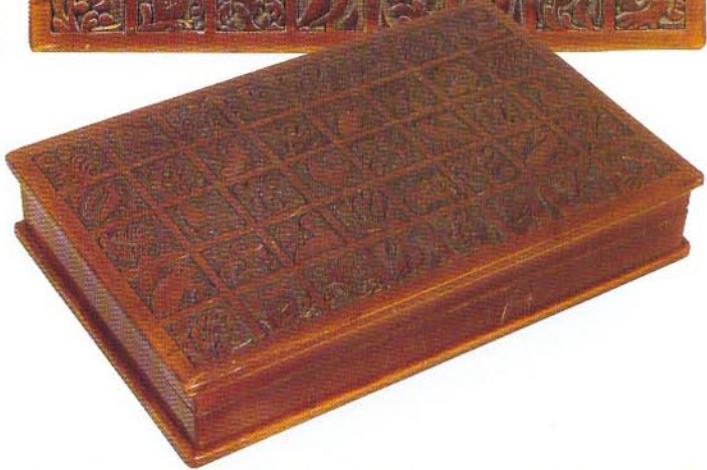
Возглавив эту мастерскую, Е.Д.Поленова разработала новые типы вещей в народном духе, с резьбой и росписью. Ассортимент изделий был достаточно широким: буфеты, полки, стенные шкафчики, столы, диваны, табуреты, шкатулки, солонки, кухонные и чайные столики, ларьцы, календарные доски, рамки, складни, перчаточницы... В одном предмете Поленова соединяла подчас слишком разнохарактерные элементы, которые, на первый взгляд, никак не подходили ни к вещи, ни друг к другу. При декорировании предметов в основном использовали геометрический орнамент, крайне редко — растительный.

К семнадцати годам В.П.Ворносков стал одним из лучших мастеров абрамцевской мастерской, да не просто исполнителем, а думающим и ищущим художником. Однажды, заполировав одно из изделий, он понял, что это необычно и красиво. В углублениях дерево оставалось гладким, а все узоры, поблескивая, ярко читались. В Абрамцеве же дерево никогда не полировали, его оставляли чистым, иногда морили, а также закрашивали масляными красками, используя широкую колористическую гамму от темно-вишневого до мягко-золотистого оттенков. Изредка использовали и твереное золото, подкрашивая им внутри мелкий резной орнамент.

Скульптура «Зимородок». 1902–1905 гг.



Шкатулка «Жар-птица». 1900—1910 гг.

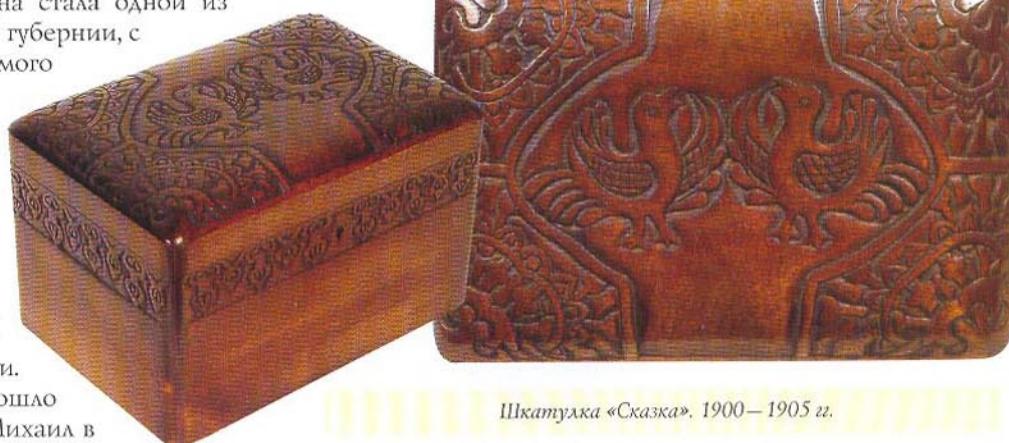


Шкатулка «Пряничная». 1930-е гг.

В 1892 году В.П.Воронков покинул Абрамцевскую мастерскую, где работа была строго регламентирована: выдавались готовые эскизы, по которым необходимо было исполнить все точно и аккуратно, не заботясь о материалах и инструментах. Он же жаждал чего-то большего, поисков новых форм, новых орнаментальных мотивов, поэтому строгое механическое выполнение геометрической суховатой резьбы по образцам его больше не устраивало. Вернувшись в Кудрино, он стал кустарем-надомником, установив тесные связи с Московским кустарным музеем и его сотрудником Владимиром Ивановичем Боруцким.

В 1890-х годах в Троице-Сергиевом Посаде Московское губернское земство открыло столярную мастерскую наподобие Абрамцевской — она стала одной из многих мастерских Московской губернии, с которыми он сотрудничал. С самого начала ее существования В.П.Воронков стал выполнять задания по проектам известных художников — В.М. и А.М.Васнецовых, С.В.Малютина и др. Впоследствии он получил возможность работать самостоятельно, по собственным разработкам, мастерская же гарантировала ему сбыт продукции. У братьев Воронковых произошло своего рода разделение труда: Михаил в

основном выполнял столярные работы, а Василий разрабатывал новое орнаментальное убранство — рельефную резьбу с растительным орнаментом, где присутствовали неправдоподобные ветки с завитками вроде пальчиков. В растительном узорочье мастер помешал разнообразные условно-декоративные изображения рыб и птиц с пышными веерообразными хвостами, вставляя их силуэты везде: в центре, в углах, с орнаментом и без него. Изображая животных, птиц, рыб много раз им виденных, мастер никогда не опускался до натурализма, всегда чувствовал грань между реалистическим обобщением и скрупулезным правдоподобием отдельных деталей. Птицы — все разные, то спокойно сидящие, то поющие, с раскрытыми



Шкатулка «Сказка». 1900—1905 гг.

клювами. Зооморфным изображениям присущи округлые формы, плавные, мягкие силуэты — они были ближе и органичнее Ворносовским растительным мотивам.

Мастер часто использовал готовую форму, покупая на базарах дубленые ковши и скобкари, привозя зарисовки старинной дубленой и точеной посуды и утвари. Купленные сосуды он доводил до совершенства уже в своей мастерской, а впоследствии стал изготавливать их по своим рисункам — с конскими головами и округлой ручкой-хвостом. Форму ковша Ворносов украшала по борту пышной упругой ветвью, руководствуясь прежде всего природным чутьем — «как



Ковш с птицами. 1900—1905 гг.

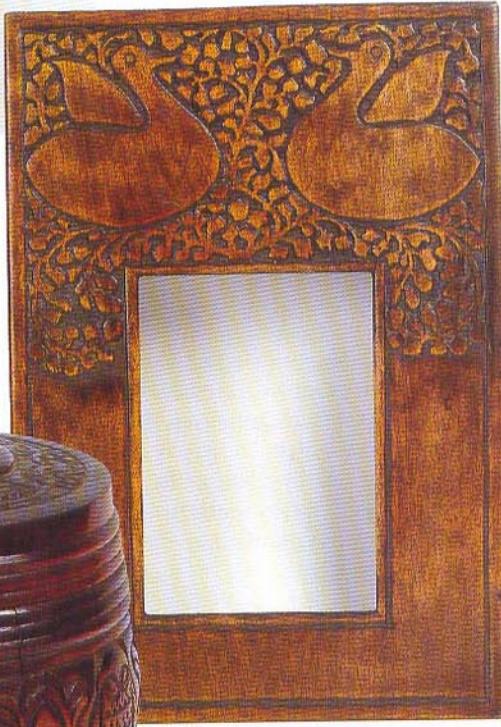
римые черты. Несмотря на схожесть однотипных предметов, все они разные, мастер никогда не повторялся, даже копируя свои ранние изделия.

Признание к Ворносову пришло в 1902 году: за резные шкафчики и ларцы, представленные на Кустарной выставке в Петербурге, он получил бронзовую медаль. За ней последовали еще восемь — из Альяжа, Чикаго, Казани, Гааги, Милана, Нью-Йорка, Парижа.

В начале XX века В.П.Ворносов занялся декоративной скульптурой. Его анималистическая серия — петухи, собаки, свиньи, медведи, совы, голуби, певчие птицы, львы, бегемоты, верблюды, слоны — предназначалась для украшения квартир и представляла собой шкатулки с выдвижными крышками. Началом серии его работ в области объемной резьбы стала фигурка дятла или зимородка, выполненная своеобразно и остроумно. В трактовке стилизованных уплощенных и заостренных по силуэту фигур в угоду модному тогда стилю модерн подчеркивалась гибкая замысловатая линия. Интересно и цветовое решение, построенное на разнообразии оттенков — от светло-желтого до черного. На первый план выступало декоративное начало предмета, функциональная его сторона была приглашена и уходила на второй план. С одинако-

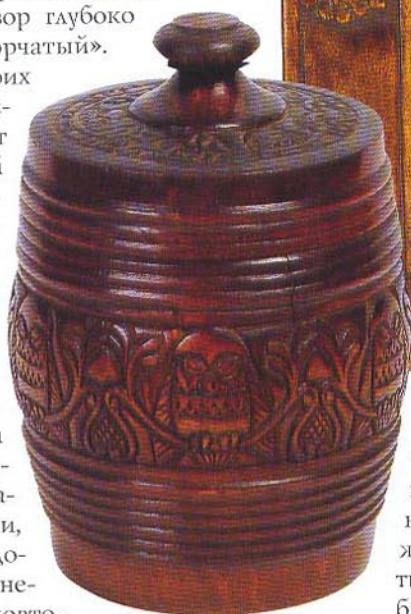


Шкатулка. 1905—1910 гг.



Рамка для фотографии. 1905—1910 гг.

Бочонок. 1925—1930 гг.



мера и краса скажет». Порезы и линии — быстрые, неровные, узор глубоко заовален, фон — «буторчатый».

Практически на всех своих работах В.П.Ворносов искусно вплетал в орнамент изображение маленькой птички, то спокойно сидящей на ветке, с раскрытыми крыльями, то парящей.

Ассортимент изделий Ворносова был довольно разнообразным — различные настенные полочки, шкафчики, рамки для фотографий, календарные доски, скобкари, братины, поставцы, ковшки, солонки, хлебницы. Каждому изделию он придавал неповторимый облик, неповто-

ренное своеобразно и остроумно. В трактовке стилизованных уплощенных и заостренных по силуэту фигур в угоду модному тогда стилю модерн подчеркивалась гибкая замысловатая линия. Интересно и цветовое решение, построенное на разнообразии оттенков — от светло-желтого до черного. На первый план выступало декоративное начало предмета, функциональная его сторона была приглашена и уходила на второй план. С одинако-



Коробочка «Рыбка». 1902—1905 гг.

вой виртуозностью Воронков изображал фигурки птиц и зверей, знакомых ему с детства, и животных, которых он никогда не видел: они похожи друг на друга нарочитой огрубленностью и примитивностью. Фигурки невелики, сдержаны по цвету, но богато украшены орнаментом, и каждый образ, будь это слон или петух, в трактовке мастера обретает свой характер и свою красоту. Каждый элемент узора обретает осмысленность, а все эти образы по-своему поэтизированы, что роднит их со старинной крестьянской игрушкой.



Коробочка «Лев». 1902—1905 гг.



Коробочка «Свинка». 1902—1905 гг.



Коробочка «Конь». 1902—1905 гг.



Коробочка «Птичка». 1902—1905 гг.



Коробочка «Уточка». 1902—1905 гг.



Коробочка «Курочка». 1902—1905 гг.



Коробочка «Слон». 1902—1905 гг.



Коробочка «Петух». 1902—1905 гг.



Коробочка «Баран». 1902—1905 гг.

лько не более 30 человек, среди них самые талантливые ученики, которые могли отважиться на выполнение сложного орнамента, — Василий Можаев, Михаил Артемьев, Иван Гуляев.

Значительную часть продукции мастерской, ставшей основой абраамцевско-кудринской резьбы, составляли шкатулки, разного назначения и размера, ларцы с различными отделениями, сундучки, пеналы, а также ковши и декоративные блюда. Для шкатулок разных форм мастер постоянно находил что-то новое в пластике, в пропорциях, в декорировке и отделке поверхности. На одной из



Солонка «Курица». 1905—1910 гг.

шкатулок веточки выстраиваются в ряд, на них появляются птицы, другая коробочка как бы обвита ветвями деревьев. Если в скульптуре мелкий и аробный орнамент состоял из простейших элементов — крестиков, кружочков, розеток, то на шкатулках — все строго по цвету, по пропорциям, узор сочетается с гладью лакированного дерева, пропадающей сквозь слой легкой тонировки, а подкраска элементов узора свидетельствует о характерной для Воронцова любви к цветности деревянных вещей.

Особую группу ассортимента мастерской составляют чрезвычайно разнообразные по форме солонки. Некоторые из них — прямое заимствование старых образцов, но целый ряд предметов этой группы самостоятелен. Солонки-«стульчики» и солонки-«уточки» украшены трехгранными выемчатой резьбой, которая покрывает предмет с трех или четырех сторон, задавая особый ритм традиционному геометрическому орнаменту, располагая его несколькими фризами или покрывая им весь предмет. Иногда введена легкая подкраска. Интересны и по-своему оригинальны солонки с мотивами конских голов в форме и орнаменте. Своеобразны и настенные часы, созданные под явным влиянием народной крестьянской культуры: мотивы их оформления взяты у прялок и вальков.

В 1908 году в Москве, в Кустарном музее, состоялась первая в истории кустарных промыслов персональная выставка В.П.Воронцова, на которой экспонировались как старые, так и новые работы художника, которые отличала яркая самобытность. Особое место на выставке занимал раздел, где были представлены ковши, черпаки и скобкари. В значительной степени они повторяли старые образцы



Солонка «Стульчик». До 1900 г.

1890—1900-х годов, когда в формах традиционных сосудов сильно проявлялось влияние модерна. В декорировке сосудов гармонично соседствуют два вида орнамента: по тулову — растительный, по «голове» ковша и его ручке-хвосту — геометрический. Растительный орнамент с тон-



Ковш «Рыбки». 1905 г.



Ковш «Конь». До 1905 г.



Ковш-чернав. До 1905 г.

кими ветками и листьями наиболее целою ложится на обтекаемую форму предмета, сочетаясь с прихотливыми изгибами стиля модерн. Именно в декоративных блюдах и различных ковшах мастер проявил себя как интересный и самостоятельный художник, экспериментируя с растительным орнаментом, используя объем сосудов для свободного размещения декора из листьев, веток и ягод. Следует отметить, что новый вид резьбы, впоследствии определенный как абрамцево-кудринский, появился в начале 1900-х годов именно на этой группе предметов.

В 1913 году в Петрограде состоялась Вторая Всероссийская кустарная выставка. В.П.Ворносков представил на ней 16 работ. Среди них: 10 ковшей различной формы и величины с фантастическими головами существ, таких, как птица Сирин, а также ковш-баран, ковш-курица. Особенно интересен был ковш-лебедь в натуральную величину — царственная птица с плавным изгибом шеи и

гордой маленькой головкой. За свои произведения мастер получил золотую медаль.

Среди работ художника 1900–1910 годов все больше появляется вещей, свидетельствующих об обретении им своего неповторимого почерка. Принципы народного искусства вечны, но наиболее талантливые мастера, каким был В.П.Ворносков, вносят в них нечто новое,озвучное времени. Продолжая свои поиски, художник использовал геометрическую резьбу с северных прядок, рельефную резьбу домового декора поволжских городов, плоско-рельефную резьбу бытовых предметов вологодского края, контурную резьбу — Костромской губернии, приемы скобчатой резьбы. Только постигнув все многообразие технических приемов и художественных принципов народной резьбы, Ворносков смог четко определить стилистические особенности собственной манеры.

В своем творчестве мастер использовал разнообразные приемы обработки рельефа и фона при создании рельефа из дерева. Это резьба с «заоваленным» контуром и резьба с «подушечным» и «подборным» фоном. Для изделий с крупной резьбой мастер выбирал мягкое дерево, для мелкой — вязкие и твердые породы древесины. При резьбе с «заоваленным», то есть закругленным контуром, срезаются, сглаживаются края рельефного узора, придавая орнаменту пластичность, округлость, что позволяет получить мягкие переходы от света к тени. Своеобразная разновидность резьбы с «заоваленным» контуром — резьба с «подушечным» фоном, где закругляются и края, окружающие орнаментальную форму фона. При резьбе с «подборным» фоном стамеской углубляют, то есть «выбирают», фон вокруг рельефного узора, за счет чего он возвышается над поверхностью фона.

Любимым мотивом в резьбе 1900–1910-х годов становится пышная ветка с закругленными резными листьями и шишками, напоминающими желуди. Найдя этот образ, мастер бесконечно варирует в резьбе орнаментальные мотивы. Неотъемлемой частью композиции становятся изобра-



Шкатулка-перчаточница. 1900–1905 гг.



жения зверей и птиц. Большое внимание уделяет он цветовому решению. Начав с тонирования изделий в темно-коричневый цвет, что было характерно для Абрамцевской мастерской, художник с помощью различных морилок и красителей добивается богатой цветовой гаммы — различных оттенков коричневого цвета, темного морения под дуб, отдельных оттенков серого и оливкового тонов.

В 1921 году в деревне Кудрино была организована артель резьбы по дереву «Возрождение», в создании которой В.П.Ворносков принял активное участие. В 1930 году он с семьей переехал в Москву, в 1937 — 1940 годах был инструктором в лаборатории дерева Института художественной промышленности.

В этот период В.П.Ворносков активно работал вместе с семью сыновьями — Иваном, Сергеем, Николаем, Петром, Василием, Михаилом, Александром, талантливыми народными мастерами, которым отец помог приобрести творческие навыки, передал любовь к резьбе по дереву. В 1936 году они создали портал «Охрана границ СССР» для выставки народного искусства в Третьяковской галерее. В 1939 году эта династия мастеров участвовала в оформлении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Они полностью оформили павильоны «Дальний Восток», «Зерно», «Масличные культуры», «Грузия». Работе Ворносковых был посвящен очерк в газете «Правда» от 18 июля 1939 года. В 1940 году в Музее народного искусства в Москве должна была состояться вторая персональная выставка Василия Петровича Ворноскова, но 4 февраля 1940 года мастер скончался, и выставка открылась уже без его участия.

Антикварный рынок не избалован изделиями В.П.Ворноскова. Многие работы, появляющиеся в продаже и на аукционах, вызывают, по меньшей мере, сомнения в авторстве художника. Сложилась традиция относить к кругу изделий Ворноскова любые резные предметы, выполненные в технике резьбы с заоваленным контуром. Действительно, художник создал этот прием резьбы, но достаточно скоро его переняли другие мастера, многие из которых были его прямыми учениками и, как уже упоминалось, изготавливали изделия по образцам учителя. Кроме того, начиная с 1910-х годов, изделия по ранним образцам Ворноскова выпускали многие мастерские, входившие в сис-

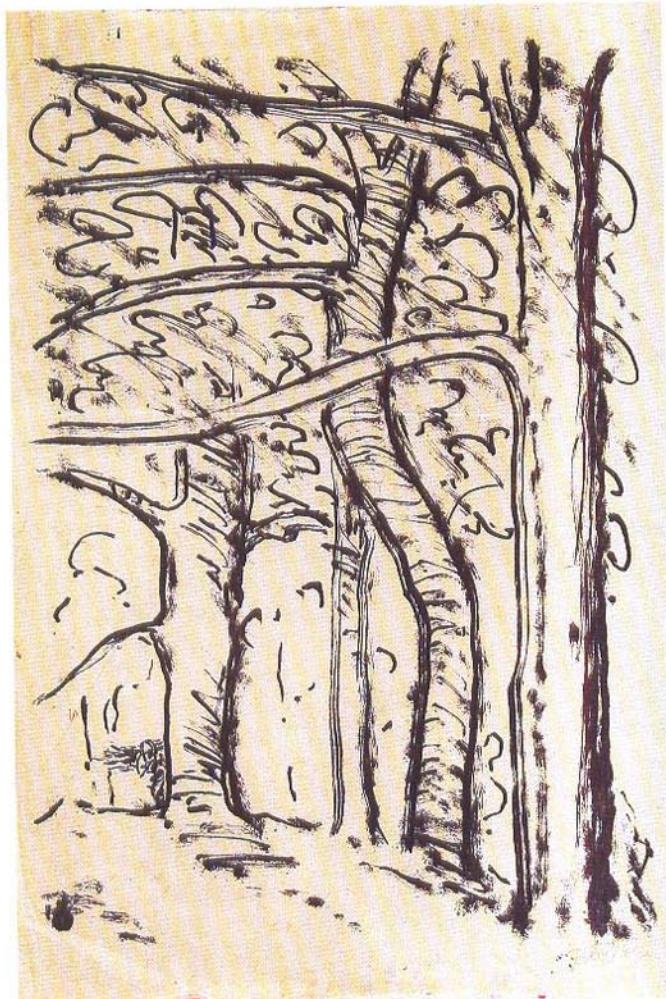


Шкатулка. 1925—1928 гг.
Автор — Н.В.Ворносков,
сын художника.

тему Московского губернского земства, мастерские при Московском Кустарном музее, а с 1920-х годов — и артель «Возрождение», сформированная на родине мастера, в деревне Кудрино. На первый взгляд эти работы близки изделиям Ворноскова, однако при детальном анализе становится очевидным, что они — всего лишь слепое копирование образца: линии орнамента сухи и невыразительны, часто ворносковские орнаменты переносились на произвольные формы, что, безусловно, разрушало авторский замысел и художественную цельность предмета, достижению которой сам мастер уделял большое внимание. Резьба на подобных изделиях зачастую выполнена непрофессионально с технической точки зрения. Представленные в этой публикации подлинные изделия В.П.Ворноскова могут стать теми эталонами, которые позволят собирателям его наследия не заблудиться в многочисленной массовой продукции подражателей знаменитого мастера.

Николай ПРОХОРОВ

Графика Варвары Бубновой



1. «Деревья». Литография.

Коллекционирование графики — занятие особынное, можно сказать, интровертивное. Оно требует любви к таким тихим радостям, как любование фактурой, толщиной и цветом бумаги, тональными вариациями и четкостью отпечатка, бархатистой текстурой угла и металлической блесткостью графитного карандаша, — свойствами печатной и станковой графики, которые ускользают от неподготовленного глаза. Опасаясь губительного для бумаги и графических материалов действия света, листы не следует развешивать по стенам без специального затемнения окон. Просмотр же папок допу-

щает максимум двух зрителей, дабы не нарушалась установка интимности, в которой только и возможно созерцание гравюр. Все это невольно делает графику в некотором роде элитарным объектом коллекционирования, «не для всех».

По справедливому замечанию А.А.Федорова-Давыдова, «гравюра как продукт пегатного станка, предназначенная все же для массового потребителя, в противоположность картине — уникуму, требует какой-то интимности любования ею, какой-то индивидуализации зрителя. Картина — наоборот, принципиально предназначена для массового зрителя».

ситет максимум двух зрителей, дабы не нарушалась установка интимности, в которой только и возможно созерцание гравюр. Все это невольно делает графику в некотором роде элитарным объектом коллекционирования, «не для всех».

В этой публикации речь пойдет о коллекции печатной и станковой графики Варвары Бубновой (1886—1983). Редкое частное собрание может похвастаться таким набором произведений художника, который позволил бы составить полную картину нескольких периодов его творчества. В коллекции 23 листа, среди которых — литографии и рисунки тушью «японского» периода (1940—1950-х и конца 1920-х годов), акварели «сухумского» периода (1960-е годы).

Судьба художницы необычна и удивительно насыщена. Бубнова окончила Академию художеств в Санкт-Петербурге, занималась в классе знаменитого пейзажиста Н.Н.Дубовского. Параллельно с учебой в академии Бубнова вместе с гражданским мужем В.И.Матвеевым изучала искусство малых северных народов, африканскую культуру, памятники острова Пасхи и слушала лекции в Археологическом обществе, где получила звание действительного члена Общества. После окончания академии художница недолго занималась в гравюрной мастерской В.В.Матэ и во фресковой мастерской. Затем несколько лет пре-

но-промышленное училище, где изучила все виды гравюры, что и определило в дальнейшем характер ее творчества. Нельзя сказать, что в Японии она начала осваивать гравюру с чистого листа. Но опущение нераскрытых возможностей литографии и желание их использовать пришло к ней после систематического изучения гравюрных техник.

Несмотря на то, что «японскому» периоду творчества предшествовали годы учебы и активной художественной деятельности в России, Варвара Бубнова свой пластический язык, а главное — свой вид искусства, свою нишу обрела именно в Японии. В стране, где станковая живопись не



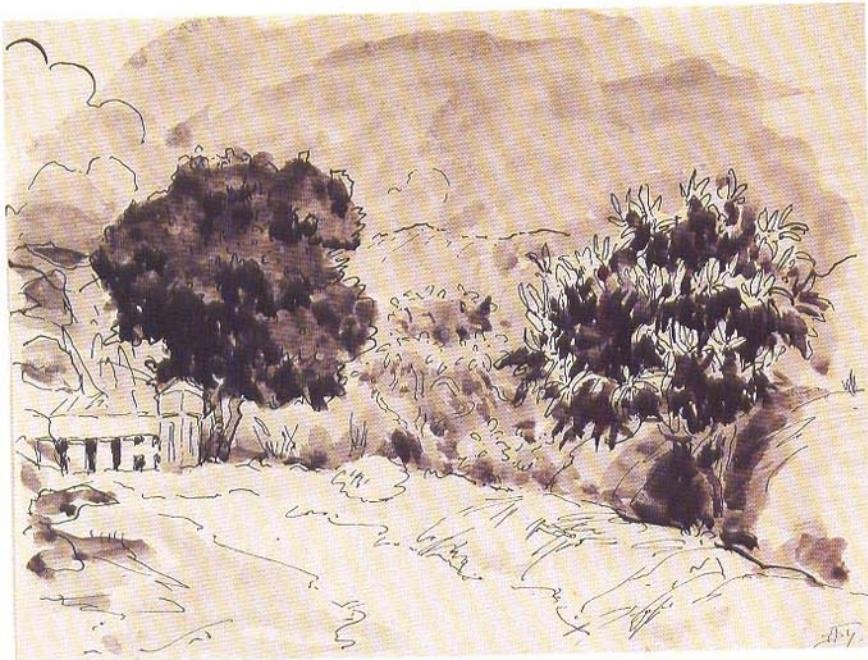
подавала рисование в 4-классном городском училище. В 1917 году Бубнова решительно изменила свою жизнь — переехала в Москву, поступила на работу в отдел древнерусских рукописей Исторического музея, где разбирала и описывала лицевые рукописи. За пять лет (1917 — 1922) делала немало: выступала с научными сообщениями в Историческом музее, занималась в гравюрной мастерской В.Д.Фалиеева, с которым познакомилась у Матэ, экспонировала свои линогравюры на графических выставках, подготовила к печати книгу Матвея «Искусство негров», сотрудничала в Институте художественной культуры.

В 1922 году в жизни художницы вновь произошли крутое перемены. Вместе с матерью она отправилась в Японию навестить сестру, вышедшую замуж за японца. Там Бубнова вскоре после приезда поступила в Токийское художествен-

2. «Поля». 1929 г. Бумага, тушь.

имела такой истории, как в Европе, Бубнова обратилась к печатной графике, но не к традиционной японской ксилографии, а к доступной по цене и массовой по технике, однако подлинной в своей художественной ценности литографии, заняв, таким образом, область, которую до нее никто не разрабатывал.

Ее интерес к гравюре, подстегнутый желанием попробовать в жизни все, что касается изобразительного искусства, перерос в основное направление творческих исканий. Бубнова, выбрав непопулярный вид печатной графики, счастливо сумела практически стать монополистом в этой области. До нее литография в Японии имела не художественное, а прикладное значение. Литографским способом печа-



3. «Мостик». 1929 г. Бумага, тушь.

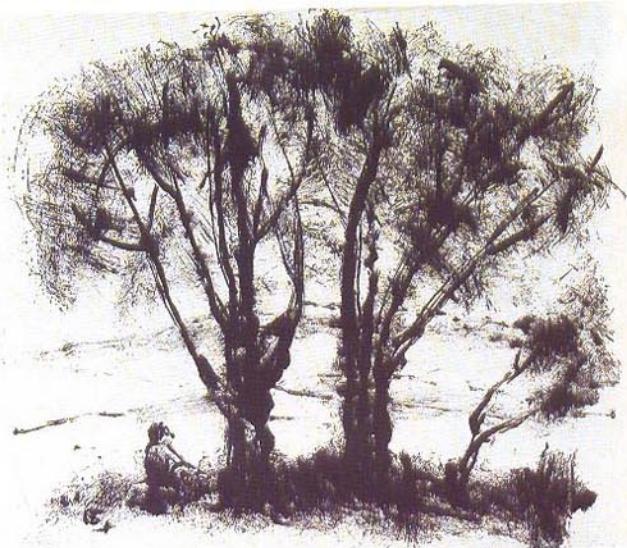
тали открытки, виньетки, денежные знаки. Друзья отговаривали художницу от такого выбора, предлагая заняться гравюрой на дереве, наиболее традиционной для японского искусства. Возможно, здесь решающую роль сыграл дух противоречия, но Бубнова из всех техник, которые она изучила в Токийском художественно-промышленном училище, остановилась все-таки на литографии. Этот вид печатной графики представлялся ей самым близким к рисованию. Работа тушью, пером и кистью оставалась не менее любимым видом творчества наряду с литографией, и, по-видимому, эти два вида графики у нее питали и обогащали друг друга изобразительными средствами. Один из самых ранних в коллекции листов — рисунок тушью «Поля» (1929, илл. 2). Изображение здесь строится почти сухой кистью чуть размытыми контурами, без заливок. Варьирование консистенции туши позволяет добиваться тональных градаций: от угольно-черных тонов в изображении кустарника до нежно-коричневых — в контурах гор. Четкий контур природных форм Бубнова смягчает короткими ударами торцом кисти, что придает изображению эффект легкой размытости. Приемы, найденные в работе тушью, художница использует в литографии. В листах «Деревья» (илл. 1), «Под деревьями» (1952, илл. 4) «торцевание» приобретает большую остроту и выразительность «звучания». Точными разнонаправленными ударами формируется ажурная сетка ветвей. При нанесении изображения на литографскую основу, в данном случае — крон деревьев, Бубнова использует сухие жесткие кисти.

В пейзаже «Мостик» (1929, илл. 3) основные цветовые плоскости выполнены неоднородными по плотности заливками коричневой тушью, а затем быстрым перьевым рисунком проработаны контуры и детали изображения. Сходную манеру можно увидеть в литографии «Хоккайдо. Конец работ» (1956), появившейся на тридцать лет позже. Плотной штриховкой разной интенсивности художница формирует основные пятна, которые потом прорабатывает

многословным «ишущим» контуром. Оконтуривание предметных и растительных форм в обоих листах создает эффект свежести и непосредственности впечатления, молниеносного темпа работы.

Несколько произведений 1940–1950-х годов в коллекции дают широкое представление о позднем «японском» периоде творчества Бубновой. Их можно условно разделить на две большие группы. «Живописные» работы — «Возвращение с войны. В третьем классе» (1948), «Нарциссы» (1949), «Мост и лодка» (1955), «Хоккайдо. Конец работ» (1956), «Роза» (1958) — отличает богатая цветовая нюансировка отпечатков. Тающие в тенях контуры придают предметным формам объем. Тональные градации определяют различные эмоциональные состояния. Широкие «текущие» мазки мастихином от светло-серых до черных передают неспокойное состояние природы в пейзаже «Мост и лодка». В работе «Возвращение с войны. В третьем классе» сероватый тусклый свет, выхватывающий из мрака сгрубленные фигуры игроков в шашки, — как метафора их настроения и безрадостных мыслей.

Пластический язык литографий «Инвалиды войны у храма» (1951), «Деревья», «Ворота храма в лесу» (1953) подчеркнуто плоскостно-графичен. Бубнова писала в заметках: «Плоскостная живопись или графика ответственнее для художника, нежели живопись объемно-пространственная. Добиваясь иллюзии трехмерности пространства, художник использует приемы (например, светотеневую моделировку), которые ослабляют силу основных средств выражения и отвлекают от передачи сущности изображаемого». Предельно немногословна, но изысканна по формам литография «Ворота храма в лесу». Плавный ритм светлых стволов деревьев на темном фоне «сбивается» прихотливой круглящейся штриховкой пером, которой моделирован



4. «Под деревьями». 1952 г. Литография.

фон. Главное «действующее лицо» — ворота храма отнесены на дальний план. Художница играет с плоскостью светлых, без объемной моделировки стволов и глубоким сумеречным пространством, открывая имся за этими условными кулисами.

Освоив в Токийском художественно-промышленном училище множество техник художественной печати, Бубнова стала работать в технике автолитографии, но не на камне, а на цинковой пластине. В то время эта техника в России еще не применялась. По-видимому, Бубнову привлекла возможность писать непосредственно с натуры, насыщая изображение на цинковую доску, которую, в отличие от литографского камня, можно было возить с собой. Чтобы достичь различных визуальных эффектов, художница применяла зубную щетку и металлическую сетку, сухую щетинную кисть и литографский карандаш.

Одновременно с освоением новой техники Бубнова с не меньшим энтузиазмом принялась изучать японское искусство. Художница писала: «Япония помогла мне найти изобразительность, пластическую форму». В формировании ее изобразительного языка сыграли, думаю, одинаково важную роль и новая пластическая культура, воспринятая через гравюры, и живопись тушью, и «гений места». Так же, как Париж магически воздействовал на память нескольких поколений художников, заставляя их из всего многообразия красок выбирать нежные, приглушенные, разбавленные жемчужно-серым тона, так и японская природа с низкой «линией горизонта», плавными очертаниями природных форм сформировала основные черты пластического мышления Бубновой — лаконичность, монохромность, умение акцентировать незначительную на первый взгляд, но выразительную деталь, стремление к плоскости, выразительности силуэта. Так же, как сама художница, прожив среди японцев 36 лет, стала неуловимо похожа на японку, так и ее работы «пропитались» Японией.

Одна из важных типологических особенностей японского искусства, воспринятых Бубновой, — любовь к материалу, проникновение в его характер. Она отмечала, что «уровень культуры формы и материала в Японии находится на таком высоком уровне, какой для Запада недостижим». Материал — шелк или бумага — формирует будущее произведение, диктует творцу свою волю. Деликатность материала не терпит переделки, но требует быстроты и точности, ваяния, таким образом, на стиль работы мастера. «Сами орудия производства японского художника, как-то: кисти, бумага, шелк — уже представляют собой художественно законченные предметы, радующие зрение и осознание», — восхищалась Бубнова. Отсюда происходит невероятное разнообразие видов бумаги в Японии. Основа, на которой написано произведение, в японском искусстве открыта: видны ее цвет, фактура, блесткость или матовость. Она входит в картину равноправным элементом вместе с мазками и пятнами красок, имеет самостоятельную эстетическую ценность.

Ставя перед собой определенную задачу, Бубнова большую роль в создании образа отводит материалу основы, который помогает ей выразить то, что не всегда может сделать краска. Для каждой новой композиции, нового образа художница подбирает тот материал, который лучше всего соответствует характеру будущей работы. Так, например,



5. «Веселое застолье». 1950 г. Акварель.

для акварели «Веселое застолье» (1950, илл. 5) она выбрала тонкую полуупрозрачную бумагу «верже». «Перегрузить» такой деликатный материал проще простого. Поэтому вечеринку Бубнова изображает в легкой манере, прерывистой пунктирной линией. На листе даже передается быстрый подготовительный рисунок. Такая манера, имитирующая набросок, отвечает и шаржевой стилистике, в которой выполнена литография, и гармонично сочетается с легчайшей бумагой.

Для работы «Деревья» была взята волокнистая желтоватая бумага. Ее шероховатая фактура, хорошо впитывающая краску и лишающая ее блеска, растушка контуров деревьев сухой кистью помогают убедительно передать неровную поверхность стволов деревьев, покрытых мхом.

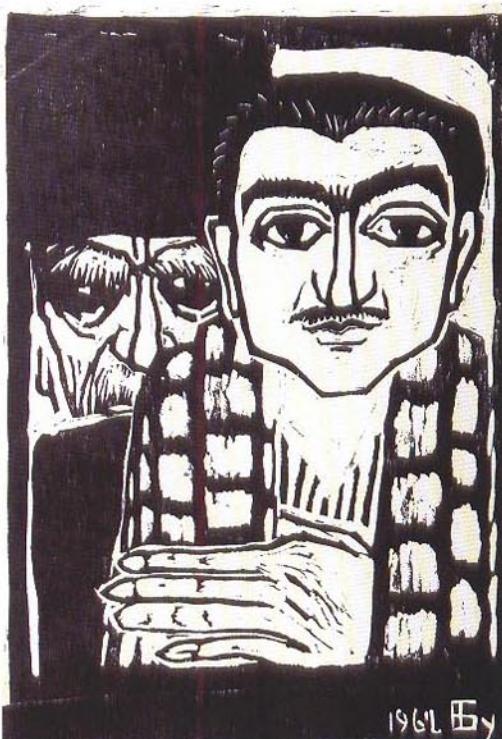
Для композиции «Инвалиды войны у храма», решенной плоскостно, где фигуры обозначены широким декоративным контуром, Бубнова выбрала гладкую глянцевитую бумагу, чтобы ее нейтральная фактура не нарушала подчеркнутую графичность композиции.

На тончайшей рисовой бумаге «верже» выполнена литография «Под деревьями». Изобразительные средства (соединение «дрожащего» контура и торцевания, по эффекту напоминающего птичковку тонким пером) и с расчетом подобранный основа (полупрозрачная бумага со светящимися «жилками» вержеров) помогают мастеру «выйти за пределы» простого изображения призрачно легких крон деревьев. Художница создает зыбкий образ, в котором можно увидеть и бессобытийный сон, и состояние созерцания, и мечту.

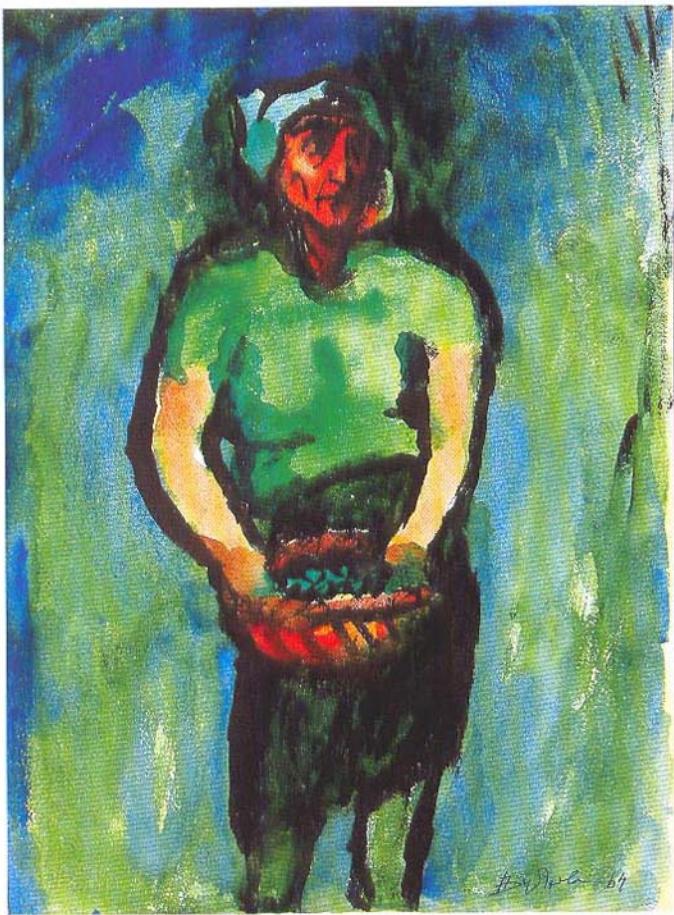
Будучи фантастически деятельной натурой, Бубнова в «японский» период жизни кроме станковой и печатной графики занималась иллюстрированием произведений русской литературы, преподавала русский язык и литературу в нескольких университетах, писала статьи об изобразительном искусстве и литературе, была членом многих художественных объединений. Прожив в Японии почти четыре десятилетия и став для национального японского искусства классиком (в 1982 году правительство Японии в знак признания ее заслуг наградило художницу орденом Драгоценной короны IV степени), Варвара Бубнова в 1958 году вернулась на родину и поселилась в Сухуми, где жила ее старшая сестра Мария. Художница тогда было уже больше семидесяти лет, но она продолжала активно творить, сначала в Сухуми, после смерти сестры — в Ленинграде. Она стала

членом Союза художников СССР, подготовила несколько персональных выставок, образовала круг учеников, написала целый ряд акварелей — портретов, пейзажей, натюрмортов.

«Трудно сразу понять чужие искусства. Они — как чужие языки. Надо изучить их в такой мере, чтобы наслаждаться литературой, написанной на них, понимать чужую речь. Пожалуй, понимание чужого искусства дается легче, но для этого изучающему его необходимы прежде всего широта души и доверие к творческим сиам другого народа». Созданные после переезда в Абхазию линогравюры — «Молодой мужчина и старик» (1962, илл. 6), «В горы» (1962), «Двойной портрет» (1960-е годы) — показывают восприимчивость Бубновой пластического строя окружающей ее среды. Художница теперь работает в экспрессивной манере, резко отличающейся от всех разностилевых исканий японского периода. На смену полутоналам и зыб-



6. «Молодой мужчина и старик». 1962 г. Линогравюра.



7. «Женщина в зеленом». 1964 г. Бумага, акварель.

ким очертаниям приходят формы с рублеными очертаниями и жесткие контрасты черного и белого.

Акварели «сухумского» периода из коллекции так же экспрессивны по форме и чрезвычайно насыщены по цвету. Художница любит широкий черный контур, интенсивные сочетания дополнительных цветов, цветовые акценты. Возможно, тут сыграло свою роль изменение цветовой среды. В южной природе при ярком освещении полутона скрываются, уступая место ярким локальным цветам («Женщина в зеленом», 1964, илл. 7; «Последний луч», 1960). В Японии Бубнова немного работала с цветом — увлечение живописью тушью заставило ее сосредоточиться в литографии на белом и оттенках черного. После возвращения в Россию художница словно настывает годы отказа от цвета. Работать в технике литографии ей становится физически тяжело. После 1963 года Бубнова сосредоточивается на акварели, гуашь, пастели. Как

линия в японский период ее творчества, так и цвет — в поздний период становится основным выразительным средством ее художественного языка. Даже на склоне лет художница не боялась меняться, творчески расти, искать новые способы выразить свое жизнелюбие.

За двадцать пять лет, прожитых на родине после возвращения из Японии, Бубнова весьма активно выставлялась. Многие ее произведения были опубликованы в монографиях и каталогах, вышедших в 1970—1990-е годы. По мнению исследователя творчества Бубновой А. Лозового, большинство ее литографий на цинке — уникальны, «специфика печати с цинковых досок такова, что столь сложные, как у Бубновой, изображения с тонкими тональными переходами могут воспроизводиться в очень небольшом количестве оттисков» и некоторые из них являются монотипиями. Однако на антикварном рынке даже тиражные ее работы практически не встречаются.

Гипотетически это можно объяснить несколькими причинами. Во-первых, огромное количество работ художницы погибло во время Второй мировой войны. Во-вторых, часть своих произведений Бубнова, приехав в СССР, щедро раздарила музеям. Кроме того, современный антикварный рынок только начинает осваивать печатную и станковую графику середины — второй половины XX века.

Впрочем, вероятнее всего, отсутствие на рынке произведений крупных графиков прошлого столетия — лишь дело времени, и им, «как драгоценным винам, настанет свой черед».

Юлия ДЬЯКОНОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

КИДДУШ И КИДДУШНЫЕ СТАКАНЫ

В последние десятилетия во всем мире стабильно растет интерес антикваров и коллекционеров к иудаике, главным образом – к памятникам традиционного декоративно-прикладного искусства евреев, исповедующих иудаизм.

Чаще всего покупателям предлагают созданные на территории Российской империи в XIX – начале XX века серебряные парные субботние подсвечники, ханукальные лампы, всевозможные ароматники, указки и так называемые «киддушные стаканы» или, в зависимости от формы, размеров, декора, – «киддушные бокалы». Эти же изделия, иногда более ранних эпох и в основном западноевропейского производства, предъявляются и покупаются на аукционах Сотби и Кристи. Как правило, цена таких объектов довольно высока, что объясняется не только художественными достоинствами изделий, сколько их необычностью и редкостью.

Искусство евреев, теснейшим образом связанное с религией и культовой обрядностью повседневной жизни, до относительно недавнего времени не было оценено в должной мере. Даже сами носители традиции не сознавали культурологической и исторической важности своего искусства, его роли в системе обицеловеческих ценностей.

Первые попытки изучения памятников иудаики относятся только ко второй половине XIX века, когда на двух больших международных выставках – в Париже (в 1878 году) и в Лондоне (в 1879 году) – были показаны так называемые «еврейские древности». Пробудившийся интерес стал выражаться в том, что во многих местах компактного проживания в Европе еврейские общины начали соби-



1. Киддушный бокал. Мастер – И.Е.Заходер. Киев. Посл. четв. XIX в. Серебро; ковка, резьба, частичное золочение. Высота 13,3 см.

Клейма: 1) двойник знака 84-й пробы серебра, городского клейма Киева, 2) мастера – ИЕЗ – в прямоугольном щитке.

рать предметы, связанные как с синагогальной, так и с домашней жизнью их членов. Такие памятники вошли в коллекции некоторых музеев, например, Британского Музея, а также в Национального музея в Праге, где еврейское гетто, существовавшее с XI–XII веков, было значительным и играло важную роль в жизни города.

На переломе XIX и XX веков в Польше, где евреи составляли значительный процент населения, появились крупные частные коллекции, которые со временем легли в основу собраний иудаики в Музее Великопольском в Познани, Национальном музее в Кракове, Люблинском музее и Национальном музее в Варшаве, а также в Музее промышленности во Львове.

В России до 1917 года иудаика была представлена в музеях лишь отдельными, как правило, случайными предметами. Ситуация резко изменилась после Октябрьской революции. Политика власти в области культуры и искусства имела ярко выраженную антирелигиозную направленность. Закрывались не только храмы и монастыри, но и синагоги. Их имущество, в первую очередь культовые изделия из драгоценных метал-



лов, национализировалось, а затем частично передавалось музеям. Учитывая, что в СССР именно на Украине проживала значительная часть еврейского населения страны, нельзя считать случайностью, что в Киеве в Музее исторических драгоценностей (филиал Национального музея истории Украины) оказалась богатейшая коллекция синагогального и домашнего (шатлового) серебра. По рассказам музейных сотрудников, перед Великой Отечественной войной это собрание было отправлено в Москву, в Гохран, где в нераспакованных ящиках пролежало 20 лет, а затем было возвращено в Киев в 1961 году. Благодаря этому уникальная коллекция сохранилась, а не погибла в годы фашистской оккупации. Сегодня в России наиболее значительные собрания иудаики есть в Музее этнографии (Санкт-Петербург) и Государственном Историческом музее (Москва).

До рассмотрения отдельных категорий памятников иудаики необходимо предварительно остановиться на общих для всего еврейского искусства особенностях. Аишение собственной государственности, в силу исторической ситуации разбросанные по разным странам, стоявшие перед угрозой ассимиляции и потери национального самосознания, евреи были вынуждены жить в мире, где главенствовал опирающийся на библейскую традицию и Талмуд (записанные устные поучения раввинов с III в. до н.э. до VI в. н.э.) ритуал, который ограничивал все стороны личной и общественной жизни строгими правилами и предписаниями.

Соблюдение ритуалов, запретов, предписанных форм поведения — основной признак веры наравне с молитвой, чтением святых текстов и совершением добрых, угодных Богу дел. Отступление от ритуала рассматривалось как отступление от Бога. Все главные этапы жизни (рождение, обрезание, конфирмация — вступление в возраст общинной и богослужебной зрелости, свадьба, смерть и погребение) сопровождались специально предназначенными для этого предметами, форма и декор которых были

определенны в глубокой древности. Впрочем, способы их украшения иногда менялись, но только в деталях. Это происходило под воздействием искусства стран проживания.

Представленные в этой работе киддущные стаканы (или бокалы) использовались в одном из важнейших обрядов, который мог совершаться



2. Чашечка от киддущего бокала. Германия, Нюрнберг (?). Вторая пол. XVIII в. Серебро; резьба, ковка. 4,5x6,0 см. Без клейма.

в доме правоверного иудея или в синагоге в большой праздник.

К наиболее почитаемым событиям еврейского ритуального года относятся те праздники, которые связаны с библейскими заповедями, и главный из них — День отдохновения — Шабат-Суббота — Седьмой день после шести дней Творения, когда были созданы весь мир и человек. Празднование Субботы начинается с вечера пятницы и продолжается весь следующий день. Сначала зажигают субботние светильники, имеющие особую форму и декор. Затем произносят киддуш (с древнееврейского — освящение) — происходит обряд, посредством которого призываются благословение Божие на людей. Дома киддуш произносят перед субботней трапезой, в синагоге — после молитвы. При этом благославляются сосуды с вином и специальный плетеный субботний хлеб — хала. Традиционно считалось большой заслугой иметь вино для киддуша, ради его приобретения люди часто расставались с самым ценным имуществом. Нередко на

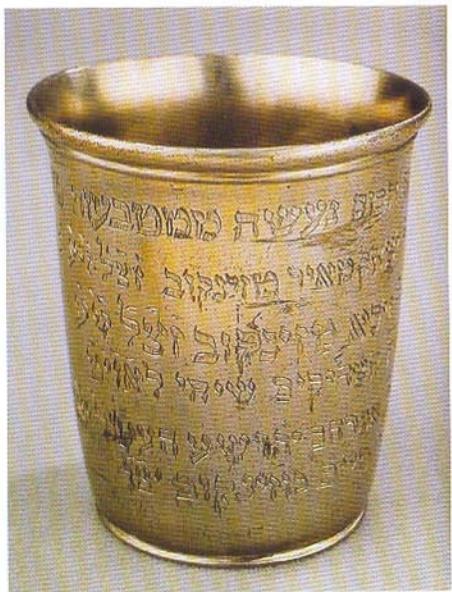


3. Чашечка от киддущего бокала. Германия, Аугсбург (?). Вторая четв. XVIII в. Серебро, позолота; резьба, ковка. 5,9x7,5 см. Без клейма.

стаканчике для ритуального вина делали подчеркивавшую значение киддуша резную надпись, которая в переводе звучала так: «Помни День Субботы и держи его в Святости. Чти его благословением вина».

Ритуал благословения Божия (киддуш) — и часть обряда свадьбы, когда жених и невеста пьют вино из одного бокала более значительных размеров, на невысокой ножке, с чашей в форме вазы. Такой свадебный бокал украшали теми же изображениями, что и стаканчики, только более нарядными, сложными, технически более совершенными.

Киддущие стаканчики делали, как правило, из серебра, в отдельных редких случаях — из стекла или фарфора. Самые ранние из сохранившихся экземпляров относятся к XVII веку. В середине XVIII века наиболее выразительные киддущие стаканы изготавливали мастера признанных центров художественного среброделия — немецких городов Аугсбург и Нюрнберг. По сути, созданные здесь ритуальные предметы — это обычные, чрезвычайно распространенные в западноевропейском ювелирном искусстве бокалы с восемилопастной граненой чашечкой, украшенной резным или чеканным орнаментом пальметты, раковины или стилизованного побега-завитка (илл. 2–3). В стояне чаше всего оказывалась миниатюрная балансина, поддон имел вид опрокинутой конусообразной чаши с широким выступающим бортом, декорирован-



4. Киддущий стакан.

Мастер (?) АЗ – неизвестный.

Украина. Середина XIX в.

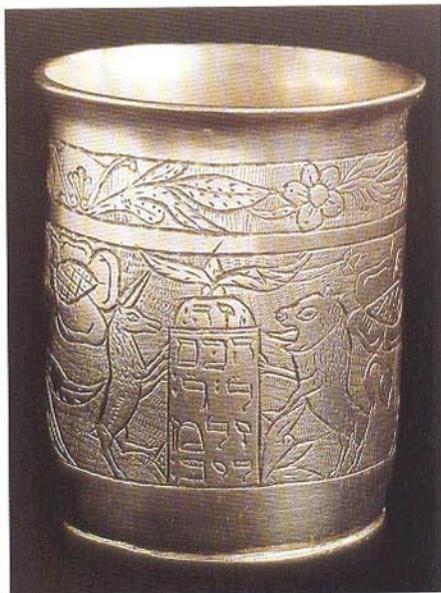
Серебро; резьба. Высота 6,5 см.

Клейма: 1) знак пробы серебра в лотах – 12 в квадрате, 2) именник мастера (?) АЗ.

ным рельефным орнаментом, сочетающим элементы позднего барокко и рококо. Основание могло быть круглым или, повторяя форму чашечки, граненым. Особенностью, указывающей на принадлежность таких сосудов к категории киддущих бокалов, являлась надпись на иврите.

С первой трети XIX века на территории Центральной и Восточной Европы получает распространение киддущий стакан, тулово которого почти приближено к цилиндуру, а венчик слегка отогнут. Иногда гладкое серебряное тулово сплошь покрывали пространной резной надписью на иврите, которая помимо смыслового ритуального значения выполняла своеобразную функцию украшения (илл. 4), так же, как древнерусское орнаментальное письмо «вязь» в серебряном деле России XVI–XVII веков. Как и многое другое в традиционном еврейском искусстве, декор определялся и ограничивался религиозными догмами. Например, было строго запрещено изображать людей и животных (кроме упоминающихся в Священных текстах, а поэтому разрешенных). На киддущих стаканах первой половины XIX века можно встретить резные (реже чеканные) изображения-символы, которые широко использовались при создании и

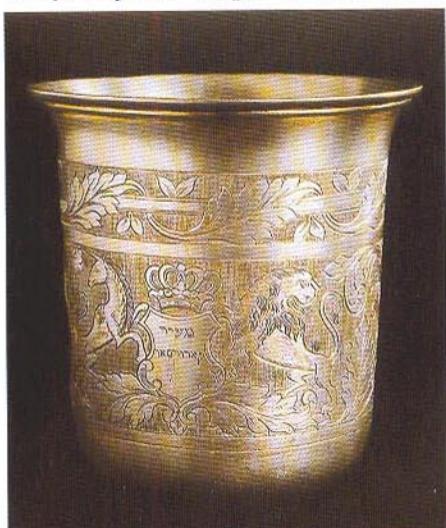
других драгоценных памятников иудаики – подсвечников, ханукальных ламп, щитов на Тору (пять первых книг Ветхого Завета) и т.д. Это, в первую очередь, композиции, включающие дерево, побег с листьями или цветок, вырастающий из вазы (часто очень стилизованной). Все перечисленные изображения – варианты «Древа жизни», символизирующего как земное бытие человека, так и жизнь вечную, которую можно обрести, следуя лишь законам Торы. В орнамент могли включаться: виноградная лоза – символ богатства и достатка, «благословение Божие», виноградная гроздь – символ «народа израильского», финиковая пальма – эмблема справедливости, оливковая ветвь – олицетворение мира. Иногда пыш-



6. Киддущий стакан. Украина. XIX в.

Серебро; литье, резьба. Высота 6,8 см.

Клейма сильно повреждены, не читаются.



5. Киддущий стакан. Мастер – ДРОЛЬ.

Польша. 1862 г. Серебро, позолота; резьба,

литье. Высота 8,5 см.

Клейма: тройник из клейма пробирного мастера А. Свешчника, знака 84-й пробы серебра, изображения одноглавого орла под короной, принятого для территорий бывшего Царства Польского.

ные растительные узоры обрамляют выполненную в технике резьбы, гравировки или чеканки центральную композицию, как, например, на киддущем стаканчике, созданном в Польше в 1862 году (илл. 5). Здесь лев (символ царства и власти) и единорог (возвышение человеческой души перед Богом) стоят в геральдической позе, поддерживают фигурный щит, увенчанный короной (символ достоинства и власти). Близкая по сути, но заметно отличающаяся уровнем исполнения и художественным обли-

ком изображений, композиция вырезана на киддущем стаканчике, созданном неизвестным украинским мастером XIX века (илл. 6). Оба описанных памятника имеют резные изречения на иврите.

Некоторые исследователи считают наличие надписи главным обязательным признаком киддущего стакана или бокала. Возможно, это справедливо для памятников XVII – начала XIX века западноевропейского происхождения и связано с еще не устоявшимся, ныне узнаваемым обликом этих предметов. Однако большой сравнительный материал второй половины XIX – начала XX века позволяет утверждать, что в разных странах это правило соблюдалось не всегда. До конца XVIII – начала XIX века еврейские мастера невольно нарушали правила клеймения драгоценных изделий, то есть на серебряных предметах отсутствовали клейма. Это связано с тем, что развитию иудаики в области ювелирного искусства на протяжении многих столетий мешали существовавшие в Европе ограничения профессиональной деятельности евреев. Например, со времен первых крестовых походов (в Польше – с XVI века) им не разрешалось объединяться в цехи по этническому признаку, в христианские городские цехи их тоже не принимали. Следовательно, не было цеховых старост и альдер-



7. Киддущий бокал. Мастер — Abramt.
Польша, Варшава (?). Первая четв. XIX в.
Серебро; ковка, резьба, частично — золочение.

Высота 12,0 см. Клейма: 1) знак пробы
серебра в лотах — 12 в квадрате, 2) мастера
Abramt — в прямоугольном щитке.

манов, которые контролировали бы качество металла, технический и художественный уровень изделий, соблюдение государственных законов в области клеймения.

Тем не менее существовавшее в узких замкнутых рамках общины художественное ремесло, превратившееся в декоративно-прикладное искусство, развивалось, обогащаясь новым опытом и находками в области формы и орнаментики. Так, в Польше, предположительно в Варшаве, в первой трети XIX века появилось несколько мастеров (Maier, Abramt, Abrahm, монограммист A.G.), которые из серебра 12-лотовой пробы изготавливали киддущные бокалы оригинального облика. Чаши у них были яйцеобразной формы, необычные ножки-подставки — либо в виде побега с крупными листьями в верхней и нижней частях (илл. 7), либо в виде листа — в верхней части и звериной лапы — в нижней (илл. 8). Декор чаши тоже отличался своеобразием: в качестве украшения применялся геометрический орнамент ромбов в сочетании гладких и сплошь гравированных поверхностей (илл. 7–8). Иногда чаша была гладкой в верхней

части и украшенной орнаментом крупных гравированных, схематически выполненных листьев — в нижней (илл. 9). Несмотря на нетрадиционность облика и отсутствие надписей, исследователи относят этот тип питьевой посуды к ритуальным киддущим сосудам.

С середины XIX века положение евреев-ювелиров в Российской империи изменилось: они стали руководить более солидными, чем раньше, мастерскими в Москве, Киеве, Варшаве, Вильнюсе, других центрах их традиционного проживания. Все изготовленные изделия проходили че-



8. Киддущий бокал. Мастер — Maier.
Польша, Варшава (?). Первая четв. XIX в.
Серебро; ковка, литье, резьба. Высота 13,0 см.
Клейма: 1) знак пробы серебра в лотах —
12 в квадрате, 2) мастера Maier —
в прямоугольном щитке.

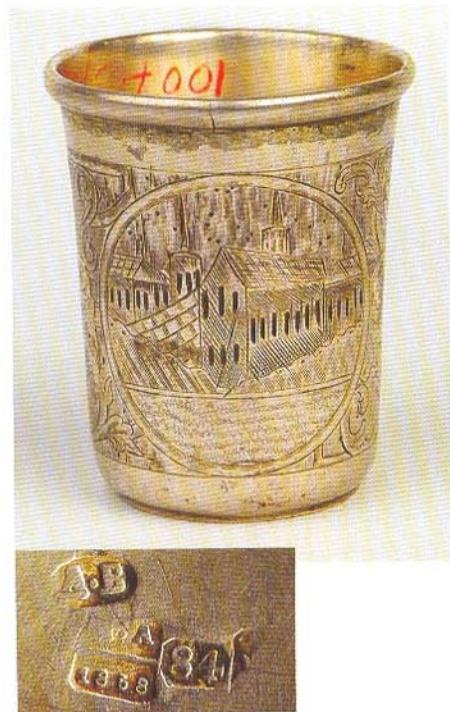
рез окружные пробирные управление и получали клейма, которые впоследствии позволяли установить время, место их создания, а иногда и изготовителя. Это положительным образом сказалось на количестве и качестве производившейся продукции, в том числе и для обрядовых целей.

Приблизительно в это же время на территории Российской империи был создан оригинальный тип киддушного стаканчика, который легко определяется и выделяется среди пи-



9. Киддущий бокал. Мастер — Abramt.
Польша, Варшава (?). Первая треть XIX в.
Серебро; ковка, литье, резьба. Высота 12,0 см.
Клейма: 1) знак пробы серебра в лотах —
12 в квадрате, 2) мастера Abramt —
в прямоугольном щитке.

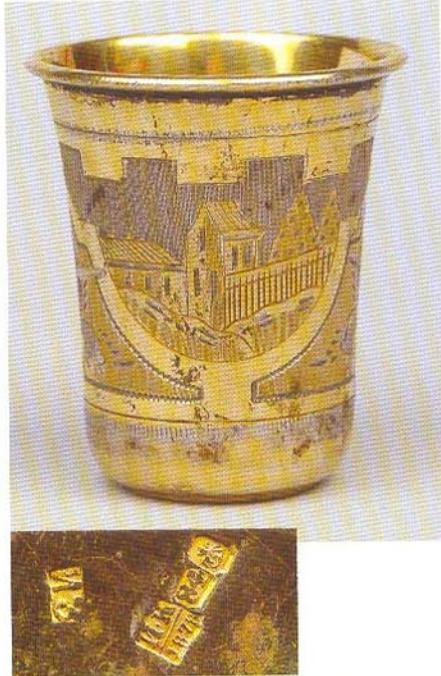
тьевых сосудов массового производства. Главная особенность, объединяющая этот вид ритуальной питьевой посуды второй половины XIX века, заключается в единственном излюбленном сюжете, изображенном на гладких стенках: это резные архитектурные композиции, которые могут рассматриваться как Дворец царя Давида, или условный вид Иерусалима, или просто изображение синагоги. Иногда изображения детализированы, как, например, на стакане 1858 года неизвестного ярославского мастера «В», где заключенные в круглые рамы изображения синагоги в виде добротного двухэтажного каменного особняка соседствуют с почти узнаваемыми ярославскими постройками, не случайно включены в композицию мост и река (илл. 10). Пространство между рамами заполнено затейливо переплетающимися побегами с пышными, фигурно вырезанными по краю листьями. Ярославское происхождение этого стаканчика объясняется наличием в этом богатом российском городе большой еврейской общины, чьи синагогальные и домашние потребности обслуживали местные ювелиры.



10. Киддущий стакан.
Мастер — монограммист В.
Ярославль. 1858 г. Серебро; ковка, резьба,
гравировка. Высота 5,5 см.
Клейма: тройник из клейма пробирного
мастера Василия Агафонова с датой 1858,
знака 84-й пробы серебра, городского клейма
Ярославля (сильно повреждено).



12. Киддущий стакан, вторая сторона.
Мастер — И.Х.Лозинский.
Москва. 1882 г. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 7,3 см.
Клейма: тройник из клейма пробирного
мастера Ивана Константина с датой 1882,
знака 84-й пробы серебра, городского
клейма Москвы.



13. Киддущий стакан. Мастер — Захаров Иван Васильевич, владелец мастерской золотых
и серебряных изделий, известен с 1856 по 1896 г.
Москва. 1882 г. Серебро; ковка, резьба, частичное золочение. Высота 4,8 см.
Клейма: тройник из клейма пробирного мастера Ивана Константина с датой 1878,
знака 84-й пробы серебра, городского клейма Москвы.

Близкое по композиции резное изображение архитектурного пейзажа с рекой и мостом имеется на киддущем стаканчике одного из выдающихся создателей культовой еврейской утвари — И.Х. Лозинского (илл. 11), у которого в Москве была известная в 1882—1908 годах мастерская серебряных изделий. Изображение, выстроенное по законам перспективы, имеющее глубину и объем, с большим вкусом заключено в округлую «ренессансную» раму. Второе изображение украшено необычной, далекой от схематизма, имеющей несомненный реальный прототип композицией из трех зданий, окруженнных каменной стеной с решеткой, огораживающей сад с мощным раскидистым деревом с пышной золоченой кроной (илл. 12). В две другие рамы с большим умением вписаны букеты цветов. Столичный ювелир создал маленький шедевр — киддущий стакан, который использовался в обрядовом обиходе зажиточного еврейского семейства, жившего в большом городе. Характерные черты таких московских и киевских работ — сложное композиционное построение пейзажа, яркая фантазия при изображении растительных мотивов и декоративных дополнений в виде полос и лент, а также использование различных ювелирных техник (резьбы, гравировки, канфарения; илл. 1, 13, 14, 15).





14. Киддущий стакан.
Мастер — И.Лозинский.
Москва. 1894 г. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 4,5 см.
Клейма: 1) тройник из клейма пробирера
Александра Смирнова с датой — 1894, знака
84-й пробы серебра, городского клейма
Москвы, 2) мастера ИЛ — в прямоугольном
щите.



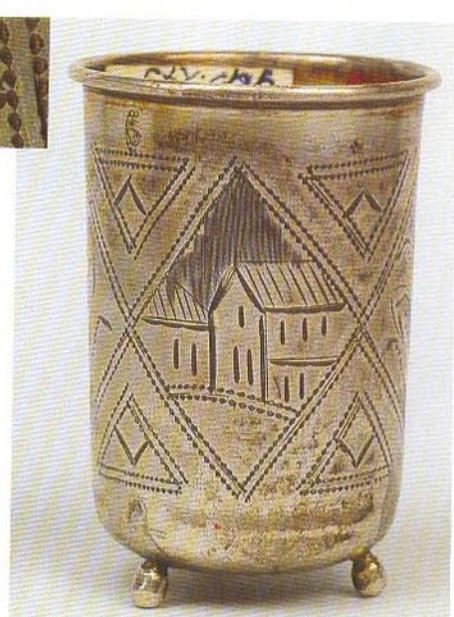
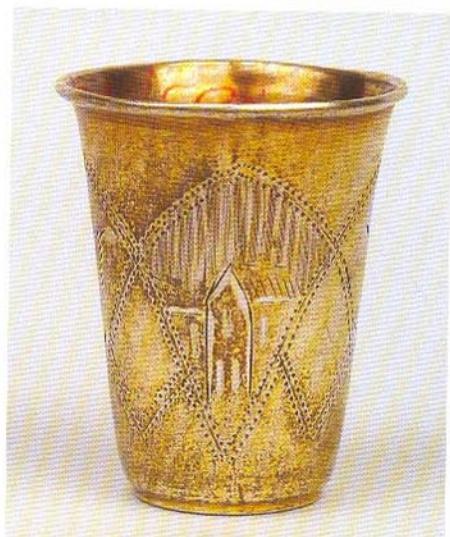
15. Киддущий стакан.
Мастер — неизвестный монограммист Г.Р.
Киев. 1908 — 1917 гг. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 4,3 см.
Клейма: 1) Киевского окружного пробирного
управления с инициалами инспектора
Александра Выскриковского,
2) мастера Г.Р. — в прямоугольном щите.



16. Киддущий стакан.
Мастер — неизвестный монограммист Х.Л.
Тула. Посл. четв. XIX в. С
серебро; ковка, резьба. Высота 4,8 см.
Клейма: 1) двойник из знака 84-й пробы
серебра и гербом города Тулы, Киева,
2) мастера ХЛ — в овале.

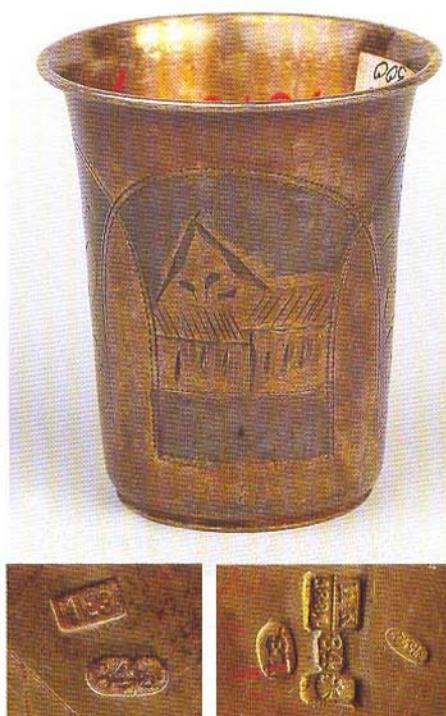


17. Киддущий стакан. Мастер — И.Е.Заходер.
Киев. 1899 — 1907 гг. Серебро; ковка, резьба, частичное золочение. Высота 4,3 см.
Клейма: 1) Киевского окружного пробирного управления с инициалами Александра
Выскриковского, 2) мастера И.Е.З. — в прямоугольном щите.



18. Киддущий стакан.
Вильнюс, 1899 — 1908 гг. Серебро; ковка,
резьба, частичное золочение. Высота 5,7 см.
Клейма: 1) неизвестное клеймо в
прямоугольном щите в две строчки:
П.П.Г.
О.Р.

П.П.Г.
О.Р.



19. Киддущий бокал.

Мастер — неизвестный монограммист Г.Р.
Киев. 1908 — 1917 гг. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 6,2 см.

Клейма: 1) Киевского окружного пробирного
управления, 2) знака 84-й пробы серебра,
3) мастера — Г.Р. — в прямоугольном щитке.

20. Киддущий стакан.

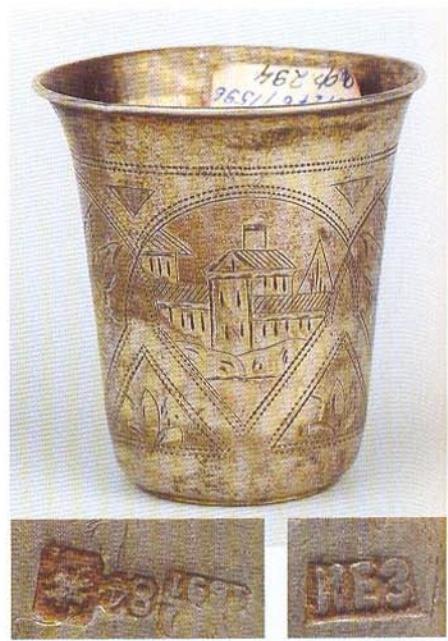
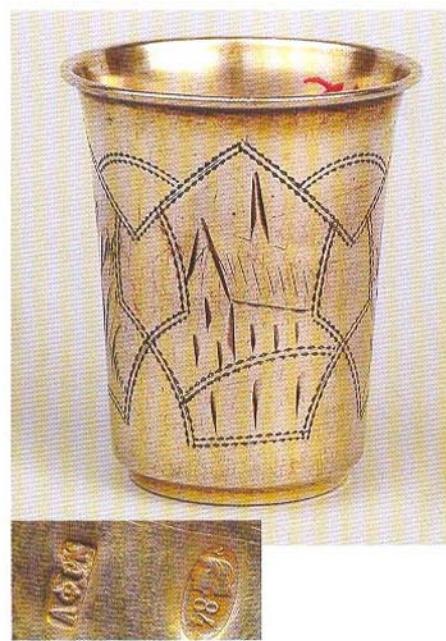
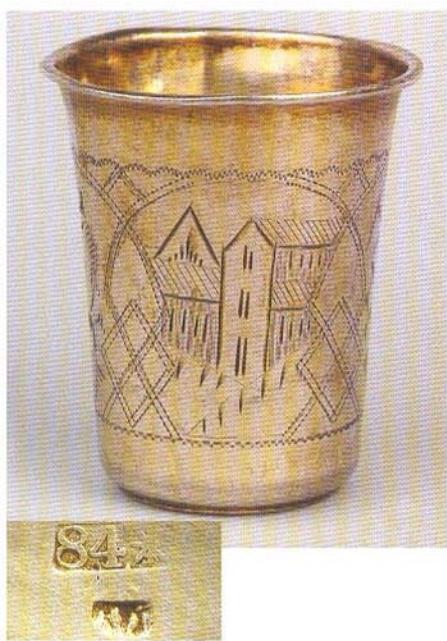
Мастер — И.Е.Заходер.
Киев. Посл. четв. XIX в. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 6,4 см.

Клейма: 1) двойник из знака 84-й пробы
серебра, городского клейма Киева, 2) мастера
— ИЕЗ — в прямоугольном щитке.

21. Киддущий стакан.

Фирма «Наследники И.Е.Заходера».
Киев. 1907 — 1917 гг. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 6,0 см.

Клейма: 1) Киевского окружного пробирного
управления, 2) знака 84-й пробы серебра,
3) мастерской «Наследники И.Е.Заходера».



22. Киддущий стакан.

Мастер — И.Лозинский.

Тула. Посл. четв. XIX в. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 5,9 см.

Клейма: 1) двойник из знака 84-й пробы
серебра и гербов городов Тулы, Киева,

2) мастера — ИЛ — в прямоугольном щитке.

23. Киддущий стакан.

Киев. 1908 — 1917 гг. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 6,0 см.

Клейма: 1) Киевского окружного
пробирного управления,
2) неизвестное клеймо АФРК —
в прямоугольном щитке.

24. Киддущий стакан.

Мастер — И.Е.Заходер. Москва. 1891 г.

Серебро; ковка, резьба. Высота 6,4 см.

Клейма: 1) тройник из клейма пробирера
Льва Алекса с датой — 1891, знака 84-й
пробы серебра, городского клейма Москвы,
2) мастера — ИЕЗ — в прямоугольном щитке.

Подавляющее большинство киадушных стаканов небольшого размера и поднятых на невысокую ножку бокальчиков имеют изображение синагоги совершенно особого типа (илл. 19, 25–27). Эти простейшие деревянные постройки, типичные для западных и юго-западных регионов Российской империи (Польши, Прибалтики, Украины, Бессарабии) XVI–XVII веков, представляли собой прямоугольный сруб без внешней отделки, на котором воздвигалась высокая, чаще двускатная, кровля. Иногда можно встретить и другой тип деревянной синагоги, так называемый «усадебный» — массивный сруб, на котором громоздятся один на другом, уменьшаясь в объеме, несколько срубов; все заканчивается двускатной крышей. К главному зданию в обоих случаях примыкает прируб для сеней, над которым помещалось женское отделение синагоги (илл. 20). Именно такие, часто условные, схематичные, но при этом всегда очень выразительные изображения покрывают внешние стенки киадушных стаканов, выполненных ювелирами Киева, Варшавы, Вильнюса, малых городов — «мечтешек» Польши и Литвы.

Среди ювелиров, создавших большое количество этих памятников, особо выделяются две фигуры. Это уже упомянутый Ицка Хаимович Лозинский, который в последней четверти XIX века работал не только в Москве, но и в Туле, и Израиль Есеевич Заходер, первоначально, в 1851 году, открывший дело в Бердичеве, затем, до 1892 года, имевший мастерскую в Москве, и еще позже — по 1907 год — в Киеве. После кончины ювелира в 1907 году встречаются изделия с клеймом «Наследники И.Е.Заходера», что свидетельствует об успешной деятельности этой мастерской на протяжении длительного периода.

Многие клейма мастеров, создавших более 100 лет назад киадушные бокалы и стаканы, до сих пор не расшифрованы и поэтому требуют серьезной работы исследователей России, Украины, Белоруссии, Прибалтики, Польши. Собрать как можно больше таких памятников, изучить их, ввести в оборот антикварного рынка — дело музейных сотрудников и увлеченных коллекционеров.

Татьяна СИЗОВА



25. Киддушный бокал.
Мастер — неизвестный монограммист ГР.
Киев. Посл. четв. XIX в. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 6,3 см.
Клейма: 1) двойник из знака 84-й пробы
серебра, городского клейма Киева,
2) мастера — ГР в квадратном щитке,
3) более поздние клейма — 875-я пробы
серебра и бегущий барс — клейма для всех
городов Эстонии в 1920—1940 гг.



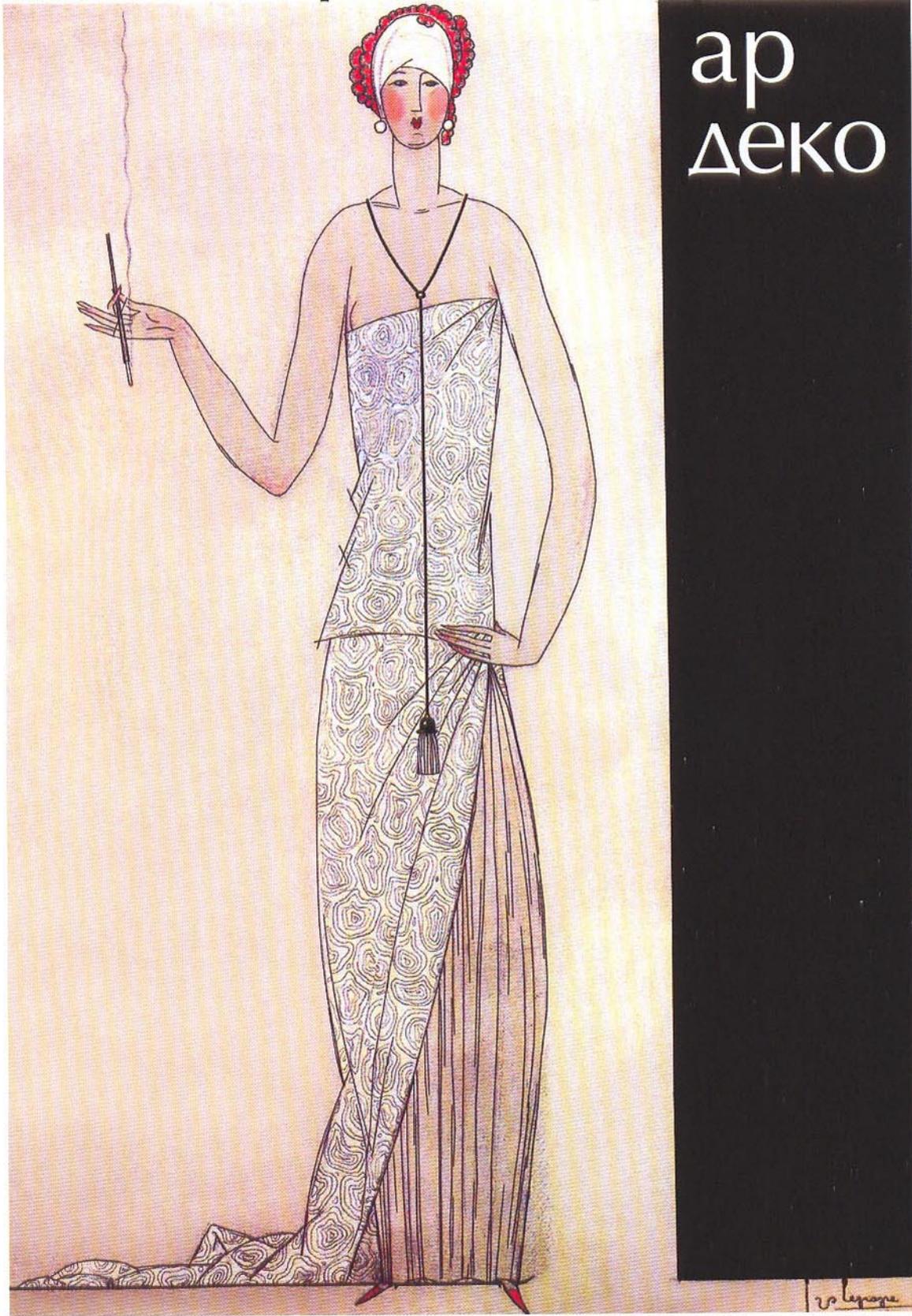
26. Киддушный бокал.
Мастер — И.Е.Заходер.
Киев. 1892 г. Серебро; ковка, резьба,
частичное золочение. Высота 6,4 см.
Клейма: 1) тройник из клейма
неизвестного пробирного мастера ВБ
с датой 1892 г., знака 84-й пробы серебра,
городского клейма Киева, 2) мастера — ИЕЗ
— в прямоугольном щитке.



27. Киддушный бокал. Мастер — неизвестный монограммист ЕЗ.
Киев. Посл. четв. XIX в. Серебро; ковка, резьба, частичное золочение.
Высота 6,6 см. Клейма: 1) двойник из знака 84-й пробы серебра,
городского клейма Киева, 2) мастера — ЕЗ — в прямоугольном щитке.

♦ ТЕМА НОМЕРА ♦

Ювелирные украшения



ар
деко

Жорж Лепап.
Иллюстрация.
1920-е гг.
*«La gazette
de Bon Ton».*

«BIJOUTERIE» или «JOAILLERIE»

Вначале определимся с понятиями «bijouterie» («бижутерия») и «joaillerie» («ювелирное искусство») — во французском языке и аналогичными понятиями — в русском. Эти четкие термины, сложившиеся во французском языке в начале XX века, обозначали круг понятий, которые в русском языке до сих пор «размыты» и определяются совсем по-другому. Во Франции они означают два четко разграниченных вида деятельности, две профессии, для которых существуют разные законы. Согласно разъяснению Жана Аланье, bijouterie — это искусство изготовления предметов из золота, серебра, платины, других металлов, предназначенных для украшения, при этом металлы передают концепцию художника. Joaillerie — искусство создания декоративного эффекта ювелирного изделия за счет экспрессивного использования драгоценных камней, здесь

Жан Фуке. Кулон. Серое золото, бриллианты алмазной огранки, серебряный корд. N. Manoukian Collection.

драгоценный металл служит всего лишь необходимой основой. Эти два направления смешиваются в разных «пропорциях», которые подразумевают художественное и экспрессивное использование металла и драгоценного камня в композиции ювелирного изделия. Французские мастера, которые занимаются этим, называются bijoutier-joailliers.

Очень важно, чтобы терминологию понимали как специалисты, так и почитатели моды, ювелирного дизайна, прикладных искусств. К сожалению, в русском языке слово «бижутерия» трактуется как женские украшения из недорогих, «неблагородных» камней и металлов, а также из стекла, керамики, фарфора, то есть это вещи массового фабричного производства.

А между тем в XIX веке весьма распространено было в Франции, и в России слово «бижу» означало драгоценность, прелестную вещицу, наконец, сокровище. Трудно сказать, когда произошла подмена значения и в нынешней речи слово «бижутерия» стало означать некую вторичность, поддельность и неосновательность. Оригинальную авторскую работу в России никогда не назовут бижутерией.

В XX веке металлическая и стеклянная бижутерия выделилась в самостоятельную область художественной промышленности, которая стала производить недорогие модные дополнения к одежде. В отличие от ювелирных изделий, под которыми понимаются в том числе и обширный перечень вещей для убранства интерьера, и предметы православного культа, ювелирные украшения имеют личностный характер — это то, что мужчины и женщины но-

сят на себе и при себе. Таким образом, в русском языке ювелир — мастер, изготавливающий художественные изделия, предметы роскоши, ювелирные украшения. Английский философ Т.Карлейль как-то заметил, что портной

— не просто человек, а нечто вроде божества. Ювелиров, приближенных к императорскому двору, видимо, также считали особами исключительными, хотя их работа на высочайших заказчиков была не только выгодной и почетной, но порой и весьма опасной.

В русской культуре само понятие «ювелир» появилось лишь в XIX веке. До этого художники-прикладники именовались золотых и серебряных дел мастерами и бриллиантщиками. Сферы их деятельности были различными: бриллиантщик сочинял форму изделия, подбирал для него камни, делал восковой макет, а золотых дел мастера исполняли в целом его замысел.

Рождение стиля

Новые жизненные ритмы в обществе начали XX века, психологические последствия Первой мировой войны, когда женщины оказались в большинстве и научились выполнять мужскую работу, что повлекло за собой упрощение и практичность одежды, причесок, обуви, а также приобщение дам к активным занятиям спортом — все эти факторы отторгли сложные природные образы и формы, надоевшую витиеватость стиля модерн, как совершенно противоречавшие требованиям нового времени. Четкая геометрия, новые ритмы и даже новые материалы стали определять ювелирное искусство. Жорж Фуке в статье «Современное ювелирное и высокое ювелирное искусство», опубликованной в художественном приложении к «Фигаро» 13 июня 1929 года, так объяснил причину этого стилистического изменения: «Сегодняшнюю жизнь характеризует скорость. Композиция ювелирного украшения должна быть понята мгновенно, оно должно быть выстроено из простых линий, свободных от аффектации и поверхностных деталей. Для этого оно должно иметь конструкцию, в которой гармоничный ритм линий, объемов и цвета сам заявляет о себе». А еще до того, как прозвучало это объяснение, Международная выставка декоративных искусств и промышленности 1925 года в Париже уже наглядно это подтвердила и направила ювелирное творчество по новой дороге. И именно Париж стал центром рождения яркого стиля. Удивительным образом здесь, на рю де ла Пэ, Вандомской площади, рю Руйяль и пляс де Виктуар расположились самые-самые великие ювелирные Дома, многие из которых





Раймон Тамплис. Серьги.
1928 г. Платина, эмаль.
Antique Collectors Club.

Бригитта Хелм — героиня фильма
Марселя Лербье «Серебро». 1928 г.
Украшения Раймона Тамплис.

действуют, сохраняют ведущие позиции в мире и сегодня. Это — Картье, Меллерио, Фуке, Аеклюш, Фонтана, Линзлер и Маршак, Ван Клиф и Арпельс, Шоме, Мобуссен, Марзо, Тиффани, Тамплис и другие.

Несмотря на кажущуюся на первый взгляд «разноречивость», украшения того периода — от самых простых и строгих и до самых сложно декорированных — выстраиваются в характерный стилистический ряд. Можно выделить его основные параметры. Главное то, что к 1925 году от тонкой декоративной флористики ювелиры перешли к геометрическим цветовым пятнам. Цвета стали интересны сами по себе. Недорогие полудрагоценные камни — топазы, аквамарины, аметисты, горный хрусталь, бирюза, янтарь — стали использовать по-новому: зачастую ими в разных цветовых комбинациях «выстилали» целые плоскости и полосы. Кроме того, продолжалось — прежде всего во Франции — увлечение искусством Востока. А потому широко использовались эмали, перламутр, корала, оникс и китайский жад. Комбинации этих материалов создавали экзотические и декоративные эффекты. Теперь весь диапазон камней и новых материалов помогал художнику создавать геометрические образы, органи-

Картье. Ожерелье. Бриллианты и рубины в платине. Christie's. New York.

зующие пластики и цвета, линии и объемы. Даже метафорические композиции цветов и фруктов превращались в некую стилизованную геометрическую орнаментацию.

В отличие от модерна, где разные материалы соединяли для создания сложных природных образов, ювелиры ар деко предлагали необычные контрасты, геометрические цветовые пятна и архитектонику, сочетая прозрачные ограненные камни и непрозрачные, например, изумруд и бирюзу, оникс и бриллианты, горный хрусталь и кораллы. В одном украшении драгоценные камни могли соседствовать с полудрагоценными и поделочными. Жан Фуке в своих брошах объединял вместе аквамарины и топазы, бриллианты и эмаль. Раймон Тамплис собрал вместе янтарь, бриллианты, платину и черную эмаль в тиаре, которую создал для Бригитты Хелм в фильме Марселя Лербье «Серебро». Французский «САМ» («l'Union des Artistes Modernes» — «Союз современных художников») так трактовал возможности нового времени: «Из всех радостей, которые сегодня можно обрести в прикладном искусстве, есть одна, что становится все ближе художнику, — зрительный эффект, получаемый от используемых материалов... Ни в одном из предыдущих веков не любили так, как в нашем, все материалы без исключения, ради них же самих...».

В отличие от изделий стиля модерн с его нежными, прозрачными красками, для ювелирных украшений ар деко стало характерным подчеркнуто интенсивное, зачастую грубое многоцветье. Что касается бриллиантов, то ювелиры начали часто использовать камни, ограненные в форме багетов, трапеций, бочонков и квадратов, в одном изделии. Такие комбинации, скажем, багетной огранки

с огранкой

«роза» и «табличка», со-
здавали интересные световые
и цветовые эффекты.

Драгоценные и полудрагоценные

камни, изумруды, ляпис-лазури, жад и ко-
ралл обрабатывали в традициях Востока — в
виде кабошонов неправильных форм. Целые
серии ожерелий и браслетов, составленных из
камней неправильной формы, иногда даже изум-
рудов — не ограненных, а только псевдоприми-
тивно обработанных и нанизанных, подобно де-
шевым бусам, — предлагались ведущими юве-
лирами, например, Картье.

Ювелиры активно использовали три
материала: горный хрусталь, лак и эмаль.

Матированый горный хрусталь
имел бархатистую поверхность,
хорошо сочетался с золо-
том и цветными



камнями, а также создавал нейтральный фон для бриллиантов. В 1920-е годы почти все ювелиры использовали лаки и эмали. Еще в 1900 году ювелирный дом «Гайяр» привез несколько китайских мастеров во Францию, чтобы они обучили искусству лака парижских ювелиров. Свойства лака, его прочность и эластичность были оценены по достоинству. Он эффективно подчеркивал красоту камней. Поэтому французские ювелиры привлекли многих китайских и индокитайских специалистов и с их помощью наладили производство лаковых изделий, в том числе ювелирных украшений, портсигаров и т.д.

Новый ритм жизни, новые линии одежды и причесок определяют новую стилистику единого ансамбля с ювелирными украшениями. Кринолины, эгреты, высокие прически остались в прошлом. Изменился набор украшений и стиль их ношения. Некоторые виды украшений во-



Диадема с крыльями выполнена Жозефом Шоме в 1907 г. из алмазов, платины и полупрозрачной голубой эмали. Форма диадемы навеяна образами валькирий из оперы Вагнера, которые носили шлемы с крыльями. Крыло — любимый мотив в творчестве Жозефа Шоме.

Частная коллекция.

обще перестали использовать. Другие, как, например, жемчужные ожерелья, были единодушно «взяты на вооружение». Дешевый окультуренный жемчуг заполонил рынок. Длинные ожерелья, многократно обернутые вокруг шеи или свисающие сзади, подчеркивали глубокий вырез вечернего платья. Жемчуг сочетали с хрусталем, кораллами, бирюзой, ониксом и даже с бриллиантами, как, скажем, в ожерелье, изготовленном домом Шоме для баронессы де Бретей. Увлечение ожерельями с жемчугом было столь сильным, что ювелиры научились изготавливать самые невероятные вещи — нанизывали хрустальные игральные кости вперемежку с жемчугом, а снизу еще подвешивали кисточку с бахромой. Дамы надевали ожерелье поверх пиджака.

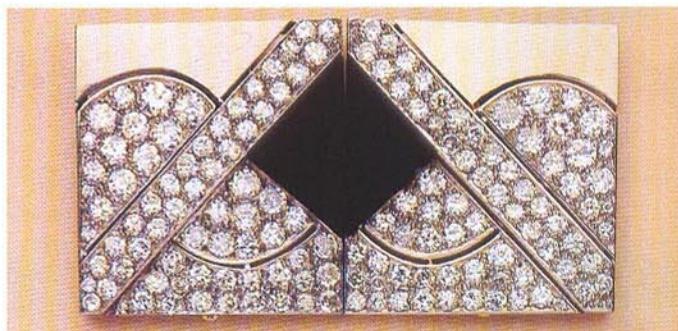


Кольца. Жан Денде.

1. Серебро. Иллюстрация из журнала «Art et Décoration». Septembre 1933.
2. Серебро, золото, лак. 1925 г. Частная коллекция.
3. Серебро. 1930 г. Париж. Musée des Arts Décoratifs.



Портрет графини Ности. Сфотографирована в своей диадеме из алмазов, рубинов и жемчуга, выполненной Жозефом Шоме в 1909 г.



Поль-Эмиль Брандт. Клипсы. 1925 г. Бриллианты, оникс, белое золото, платина. Exposition. Primavera Gallery. New York.



Неизвестный художник. Кольцо. Сталь, золото. 1925 г. Париж. «Jess@Laski. Gallery Collection. London».

Стиль жизни диктовал свое правило — надевать немного украшений, но тщательно их подбирать. Самым популярным украшением того периода, без сомнения, были кулонь, которые дополняли короткие платья-туники с поясом на бедрах. Кулон носили по-разному: на отвороте, лацкане пиджака, как брошь, прикрепляя к какой-либо части одежды. Он мог свисать на конце длинного ожерелья — даже ниже талии. Дизайн кулонов варьировался от метафорических



Жан Фуке. Ожерелье. Золото, платина, серебро, черный лак, аквамарин. 1925—1930 гг. Высота 9 см. Частная коллекция.



1



2



3



4



5



Браслеты:

1. Ван Клиф и Арпельс. Браслет с мотивами царского Египта. 1924 г. Бриллианты, сапфиры, рубины, изумруды, платина. Van Cleef & Arpels Archives. Деталь браслета с мотивами царского Египта.

2. Ван Клиф и Арпельс. Гуашь. Рисунок браслета из платины, рубинов, круглых бриллиантов и алмазов. 1926—1930 гг. Van Cleef & Arpels Archives.

стилизованных мотивов до самых жестких геометрических абстракций. Одна из характерных деталей — шелковая кисточка, иногда с мелкими жемчужинами. В 1929 году Мобуссен сделал кулон в виде вазы с букетом из бриллиантовых веточек с рубиновыми листьями и изумрудными сферами. Ваза висела на бриллиантовой цепи. Другим часто используемым мотивом, самым необычным образом которого стала тиара, изготовленная Мобуссеном, были фонтаны и баухрома с бриллиантами огранки «багет» и иными драгоценными камнями. Самые замысловатые кулоны навеяны мотивами деталей станков. Их придумывали молодые «авангардисты»: Жан Фуке, Раймон Тамплие, Жан Депре и Поль Брандт. Их изделия напоминали детали станков, артиллерийские снаряды, свистки и гармошки!

Жан Фуке придумывал диски из белого золота или платины, покрытые полосами, выгравированными кругами, на которых были закреплены большие камни — обычно цитрин, топаз, аквамарин. Таким образом создавался зрительный центр, вокруг которого и выстраивалось украшение. Традиционная пресса

негативно реагировала на них: «Мы отказываемся принимать эти бесформенные блоки, которые некоторые люди выставляют перед нами, твердя что-то о ритме, объеме и синтезе. Возможно, мы живем в мире машин, но это не превращает женщину в станок. Действительно, деталь машины, хорошо изготовленная, обладает собственной

Манекен Зигзаг. Ювелирные украшения Мобуссена.



3. Неизвестный художник. Браслет в восточном стиле. Перламутр с нанесенным на него цветочным орнаментом, геометрические мотивы выполнены из бриллиантов, жада и черной эмали. Christie's. Женева.
4. Неизвестный художник. Браслет. Бриллианты, неграненные сапфиры, платина. Sotheby's. Женева.
5. Неизвестный художник. Браслет. Гравированный нефрит, синяя эмаль, бриллианты, золото. 1928 г. Франция. Частная коллекция.

красотой, которую мы не будем отрицать, но все должно быть на своем месте. Красивые плечи, тонкие шеи, изящные запястья заслуживают других украшений, а не эти гвозди, шурупы и болты, даже если они сделаны из арагоценного металла...». Однако «скандалная» популярность Фуке, Жерара Сандоза и других мастеров свидетельствовала об успехе их произведений.

Два типа браслетов украшали запястья: гибкие узкие, в виде «кружевных» лент, усыпанных камнями, и широкие. Господствовали два мотива: геометрические формы и стилизованные цветы. Использовали также экзотические декоративные элементы, заимствованные у мастеров Древнего Египта и Персии. Широкие браслеты, как обручи, украшали верхнюю часть руки, тем самым подчеркивая хрупкость запястья. В этих браслетах сочетались разные цветные металлы и камни, полихромные эмали и геометрические формы.

Для дам, предпочитающих «мужскую» короткую стрижку, в качестве контраста и для придания лицу большей женственности, придумали очень длинные серьги в виде капель, груш, каскадов бриллиантов. Из-за этих коротких стрижек вышли из моды гребни, которые поддерживали тяжелые довоенные шиньоны. Та же судьба постигла и шляпные шпильки, эгреты и тиары. Вместо них стали носить плавкие ленты, усыпанные камнями.

Кольца тоже стали массивными — этакими солидными блоками, декорированными камнями. Невзирая на их большие размеры, на одну руку их надевали по несколько штук. «Наши кольца, — заметил критик Робер де ля Сизеран, — выглядят как таксометры, а наши броши — как квадрат гипотенузы». Руке, привыкшей управляться с теннисной ракеткой или клюшкой для гольфа, не подходили тонкие хрупкие кольца. Так, Жорж Фуке изготавливал кольца из слоновой кости, украшая их сапфирами и аквамаринами. В кольцах из матового стекла сапфиры, изумруды и ляпис-



Ван Клиф и Арпельс. Серьги-кулоны. Кораллы, бриллианты, черный оникс. Частная коллекция.

Картье. Кольцо. Оникс, коралл, бриллианты. 1933 г. Частная коллекция.

Жорж Фуке. Кулон. 1920 г. Бриллианты, кораллы, оникс. Sotheby's. Лондон.



Жан Фуке. Кольцо и браслет из «rock-crystal» горного хрусталия с вставками из аметистов и лунных камней в платине. 1930 г. Частная коллекция. Из книги «The Master Jewelers».



Жан Фуке. Кольцо и браслет. Золото, топазы. 1937 г. Париж. Musée des Arts Décoratifs. Из книги «The Master Jewelers».



Брошь и серьги. Подарены Эдуардом VIII миссис Симпсон на Рождество. 1936 г. Рубины и алмазы. Рубины геометрической огранки с невидимой закрепкой заключены в платину. Эту технику с 1935 г. разрабатывал и совершенствовал Дом Ван Клиф и Арпельс. Серьги в этом же стиле выполнены позже. Sotheby's. Лондон.



Дом Фуке. Броши. Горный хрусталь, жад, бриллианты, аметисты. M. Souillac Collection.



Бушерон. Броши. Серое золото с бриллиантами, жад и жадеит, коралл, ляпис и оникс.
После 1925 г. Etude Couturier-Nicolay.

лазурь комбинировали с мелкими бриллиантами. К сожалению, огромное число таких украшений в стиле ар деко, созданных в 1920–1930-е годы, исчезло, остались лишь репродукции в журналах того периода и в архивах ювелиров и коллекционеров. Правда, в антикварных магазинах Тель-Авива, Бухареста, Лондона и других зарубежных городов мне доводилось встречать достойные образцы этого стиля.

Бесчисленные броши прикрепляли к шляпкам, плечикам, лацканам, поясам. Неисчерпаемая фантазия их изготовителей изобретала бесконечные формы и декоративные элементы. Это могли быть абстрактные композиции, где круги сочетались с прямо- и многоугольниками, а также живописные метафорические символические мотивы, как например, скотч-терьеры, жокеи верхом на лошадях, игроки в гольф, экзотические будды, японские храмы и сфинксы. Все это украшалось драгоценными камнями. Ювелиры предлагали вариации на темы букетов стилизованных цветов в вазах геометрических очертаний или корзинки с фруктами, или же фонтаны — любимые мотивы Мобуссена. Многоцветность считалась шиком. Брошь Бушерона, сделанная в 1929 году в виде вазы с букетом цветов из изумрудов, бриллиантов, рубинов и сапфиров, огненна несколькими



Неизвестный художник. Броши. Бриллианты, горный хрусталь, рубины, сапфиры, изумруды, черная эмаль. Christie's.

бледно-желтыми бриллиантами. Броши того периода можно подразделить на несколько легко опознаваемых видов: двойная планка, которая могла разделяться на две симметричные вешки; брошь-пряжка с центральным кольцом из коралла, оникса или стекла в круге или эллипсе, декорированная стилизованными цветочными мотивами; брошь-фибула — одна из древнейших форм застежки; заколка «жабо», носимая на лацкане или на шляпе. Брошь в виде пластины была характерна для Дома Фуке. Тут можно найти брошь, в которой квадраты плотно посаженных бриллиантов чередуются с плоскими поверхностями неполированной платины. Черная, синяя и красная эмали сочетались с золотом, платиной и бриллиантами на одной пластине.

У каждого ювелирного Дома была своя студия-мастерская, в которой работали дизайнеры. Время от времени привлекали и художников со стороны, которые из-за незнания технических ограничений ремесла порой предлагали неожиданные и оригинальные идеи и после обсуждения со специалистами-ювелирами адаптировали к возможностям производства. Таким образом, некоторые имена оказались связанными с известными Домами, как, например, Афи Феррей — с Домом Жоржа Фуке, Хирц и Массе — с Бушероном, Мадлен Шазель — с Дюсоуса, Пьер-Ив Мобуссен и Морис Велей — с Домом Мобуссен, Сюзан Бельперрон — с Бувеном, Шарль Жако и Жанна Туссен — с Картье. Интересно, что Жанна, несмотря на то, что не умела рисовать (как утверждали современники), внесла большой вклад в художественную идеологию фирмы и, кроме того, выступала в качестве эксперта дизайн-проектов, которые ей приносили на рассмотрение.

На Международной выставке декоративных искусств 1925 года имена дизайнеров впервые фигурировали рядом с названием фирмы. Постоянный обмен творческими идеями между ювелирами и дизайнерами-ремесленниками способствовал взаимному влиянию, а это, в свою очередь, помогало удовлетворять растущий спрос на новые дизайны. Проекты, созданные за пределами Дома, после одобрения обычно воплощались в его мастерской. Иногда, когда дизайнер одновременно был и мастером, их делали за пределами Дома. Многие дизайнеры-мастера время от времени работали на разные Дома. Верже со-



Украшения для корсажа. Дизайнер орнамента — Lucien Hirtz.
Мозаика из ляпис лазури, жада, кораллов и оникса с бриллиантами. Золотая основа.
1925 г. Каплевидная бирюзовая подвеска и шелковая кисточка — реконструированы
позже. Париж. Exposition. Musée des Arts Décoratifs.

трудничал с Домами: Бушерон, Ван Клиф и Арпельс, «Линзелер и Маршак», Картье и Марзо; Пинсон — с Бушероном, «Линзелер и Маршак» и Марзо; Рубель — с Ван Клиф и Арпельс, Ааклош, «Линзелер и Маршак», Бушерон и Марзо. Штраус, «Аллар и Мейер» и Десмаре тоже работали на различных ювелиров. С Домом Окок сотрудничали Бассет, Дюмон, Жолли и Сельер. Мэйнье работал для разных Домов. Так же это делали Дюбре, Гребель, Траан, Саппорта, Бекер и Шамсон.

Если в 1925 году общество разделилось на тех, кто предпочитал высокое ювелирное искусство, и на сторонников авангарда, то сегодня можно сказать, что характерные черты, присущие всем творениям того времени, и составляют единый стиль ар деко. На наш взгляд, диалектика развития стилей ювелирного искусства, начиная с историзма, такова: середина XIX века — время поалистицизма, то есть поисков и осмысления разных исторических форм и образов, заимствованных из древних и средних веков. Конец XIX — начало XX века — эффектный декоративный природный стиль ар нуво (модерн), нежные краски стрекоз, бабочек, яркие — павлинов. Затем, к 1925 году, наступает период решительного отрицания предыдущего — эра жесткой геометрии линий в сочетании с насыщенными геометрическими же пятнами плотно уложенных цветных камней. Ответ искусства на кардинально изменившуюся ситуацию в обществе. Конец XX века снова характеризуется многоплановыми поисками решений, переходом от отголосков модерна к грубым идеям авангарда, обращениями к национальным темам. Сегодня, в начале XXI века, в каталогах ведущих ювелирных домов снова наблюдается возврат к многоцветности и геометричности украшений, сочетанию в одном изделии бриллиантов разной огранки и форм. В самое ближайшее время, видимо, следует ожидать, что в моду войдут так называемые «украшения для коктейля» — большие кольца с крупными камнями ярких цветов в желтом или белом золоте, крупные кулоны, браслеты. Первое объяснение этому простое — потребность в смене моды: последние годы наш глаз уже привык к однотонным украшениям из белого золота, платины и бриллиантов. Одно из свидетельств тому (по сообщению газеты «Файненшл Таймс») — открытие в Лондоне нового магазина «Joyelli». Его владельцы Люси Александр и Лайза Ронсон заявляют, что «коктейльные» кольца стоимостью от 650 до 3000 фунтов стерлингов пользуются огромной популярностью. Так, одно из колец, которые они предлагают, представляет собой большой квадрат из халцедона, обрамленный по краям бриллиантами, настолько большой, что его можно использовать в качестве пресс-папье, и стоит кольцо (всего лишь!) 1500 фунтов. Дизайнер Фиона Кнапп, словно повторяя нашу идею о лаконичности и малом количестве надеваемых украшений в период стиля ар деко, говорит, что удобнее ограничиться одним «драматичным» украшением.

Александр ПИВОВАРОВ

Иллюстрации предоставлены автором.



Фото. Фалько де Вердуре с Коко Шанель любуются известным браслетом из белой эмали с золотым Малтийским Крестом, украшенным драгоценными камнями, жемчугом и бриллиантами по дизайну Шанель в 1926 г.

После совместной работы с ней в Париже в 1930-х гг. Вердуре эмигрировал в Америку, где работал с Паулем Флато, создавшим дизайн броши из желтого золота: «Гранат» с кожей из ограниченных перидотов, наполнено зернами рубинов-кабошонов, а его плодоножка подобна рогу изобилия, из желтых бриллиантов.

Courtesy Verdura, New York.

Ван Клиф и Арпельс.
Клипсы «Танцовщица».

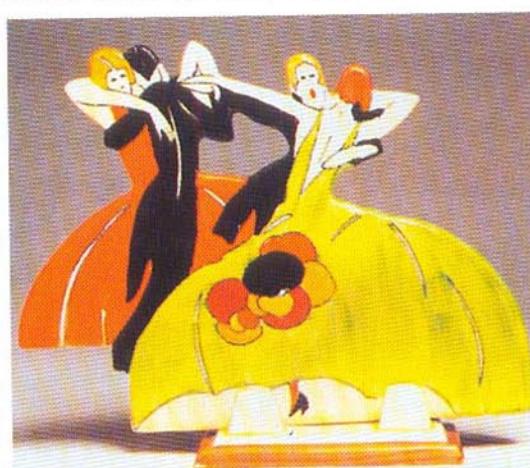
Очень популярны в 1940-е гг. Голова балерины — бриллиант огранки «роза», ее золотая юбка напоминает цветок ромашки, чьи лепестки усыпаны бриллиантами и ограниченными каплями сапфиров и рубинов, подобно кайме.

РИТМЫ АР ДЕКО

СТИЛЬ ЖИЗНИ – СТИЛЬ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА И МОДЫ

В средние века парижские ювелиры держали свои мастерские в районе Пти-Пон, в XVIII веке – на рю Сент Оноре, в XIX – в Галери дю Пале Руаяль. А в начале XX века ведущие ювелиры обосновались в основном в двух местах. На рю де ля Пэ были Розане, Картье, Вевер, Леклюш, Меллерио, Фонтана, Линзелер и Маршак, Окоф, Леруа и К°, Жансии, Морган, Лайе, Давид, Лион, Марзо, Спэлдинг, Полак, Тиффани. Другие разместились на Вандомской площади – Бушерон, Шоме, Ван Клиф и Арпельс, Лалик. Немного в отдалении от них, на бульваре Капуцинов, расположился Дюососуа, Мобуссен – на рю Шасель, Фуке, Сандоз – на рю Руаяль, Тампле – на пляс де Виктуар. В их плюшевых салонах, видя перед собой огромный выбор бриллиантов, жемчуга и драгоценных камней, посетитель погружался в благоговейную тишину. Люди со всего света приезжали сюда, чтобы окунуться в это опьяняющее великолепие. «Приятно осознавать, что несколько раз в год покупатели из всех стран мира приезжают в Париж посмотреть, что делается, что носится, и что они уезжают только после того, как воздадут погести нашим художникам», – писал Ж.Фуке в «La Bijouterie et la Joaillerie Modernes» в 1942 году.

Особенность женской моды 20-х годов XX века – резкое сокращение количества необходимых предметов туалета и носимых одновременно украшений. Связь между изобразительным искусством и одеждой никогда еще не была столь явной, как в то время. Многие ведущие кутюрье подружились с художниками, результатом стало влияние стилей, сначала – ар нуво, а позднее – и ар деко, на узоры вышивок, рисунок тканей и, несомненно, на дизайн ювелирных украшений. Взаимовлияние кубизма, фовизма, футуризма, конструктивизма, восточного и африканского искусства было весьма заметно в экспонатах, представленных в 1925 году на выставке декоративно-прикладного искусства в Париже.



К.Клиф (Британия. 1899–1972). «Танцующие Ажаз». 1920-е гг. Philips, London.

Здесь хромированная мебель соседствовала со стеклянными панелями Рене Лалика и моделями Сони Делано из набивных тканей с абстрактными узорами и лоскутной мозаикой. Менялся эстетический идеал прекрасного, архитектоника ювелирного дизайна и художественного стиля. Эльза Скьяпарелли в 1930-е годы эффективно сотрудничает с ведущими мастерами и фирмами, синтезируя линии и формы одежды и изобразительного искусства. У всех на слуху Дали и Берар, Кокто, Ариан и Верт. Символ в моде 20-х годов XX века – конечно, Шанель, а эскалистское настроение 1930-х – от той же Скьяпарелли. Ювелирные украшения и стиль одежды соответствовали темпу жизни и ритмам модной музыки. Так, ажазовый

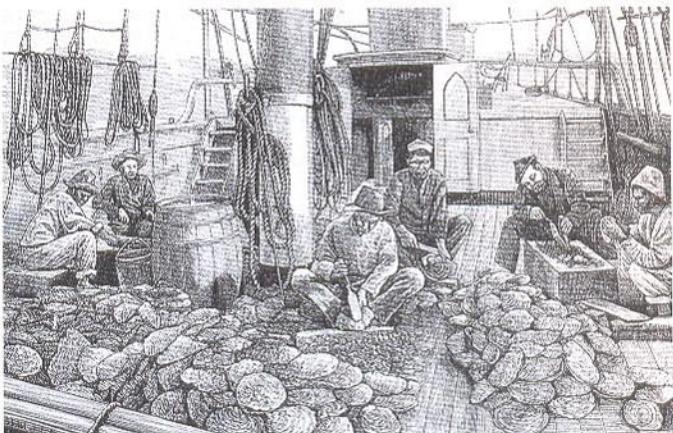


«Улья» (Ulk).
Берлин. 1910 г.
«Как можно
носить юбку
в стиле модерн
и одновременно
двигаться
вперед?».

«Летние платья не подчеркивают талии,
юбки расширяются от бедер».
«La Gazette de Bon Ton». 1924 г.

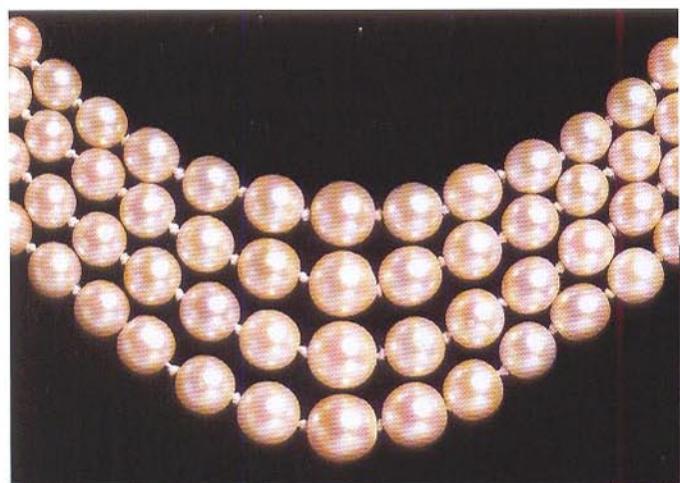
«чарльстон» 1920-х годов в 1930-е вытесняют синкопы самбы, румбы и «конго».

Элегантный стиль деловой женщины, выросший из строгих викторианских традиций, определил «английский костюм», состоящий из жакета или пиджака и юбки, который стал важным для гардероба большинства женщин, независимо от их социального статуса, и сохранил свои позиции в течение всего XX века. Английская блузка была одним из самых элегантных и популярных предметов одежды в начале прошлого столетия. Более простой ее вариант, который можно было носить с гладкой шерстяной юбкой или костюмом, уже к 1910-м годам стал основной одеждой работающих женщин. Деловая женщина не носила много украшений одновременно. Она выбирала между брошью и заколкой или цепью, подвеской и ожерельем, кольцами с браслетом или висячими серьгами и серьгами-гвоздиками (особенно популярными они стали к 1910-м годам). И снова в моде — жемчуг. В 1920-е годы предпочитали длинные нитки ожерелей настоящего или поддельного жемчуга, ко-



«Ловля жемчуга». Раковины-жемчужины на борту корабля. Лондонский ювелир Эдвин Страт в 1880-х гг. организовал поисковую партию в Западную Австралию.

Из книги Эдвина Странта «О Жемчуге и жизни Жемчуга».



Ровные нити выращенного жемчуга. Деталь бус. Музей Виктории и Альберта. Жемчуг экспортировали из Британии около 1900—1919 гг. Жемчужины достигали диаметра 0,8 см.

торые порой свисали ниже талии. В конце 30-х годов XX века ностальгические настроения привели к увлечению ювелирными украшениями в духе викторианской эпохи. И опять популярны двойные нити жемчуга, вплотную несколькими рядами обивающие шею. Однако не Англия диктовала линии в моде. Торговая модной одеждой — вторая по значимости статья экспорта Франции в 1927 году.

Театральный художник Пуаре и «Русский балет» в ювелирной моде ввели украшения в восточ-

Картине. Браслет. Бриллианты, черная эмаль, гравированные листья из рубинов, изумрудные кабошоны. Christie's.



Принцесса Наталия Палей. Фото. Музей моды. Париж.





Жорж Фуке. Кулон из горного хрусталя и жада, ляпис-лазури, с бриллиантами алмазной огранки и изумрудами в платине. 1923—1924 гг. Частная коллекция.



Жорж Фуке. Серьги в виде кулонов. Лунный камень, сапфиры, бриллианты и синяя эмаль. 1925 г. Частная коллекция.

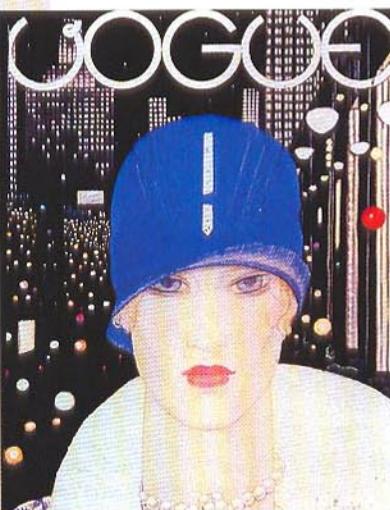


Украшения Раймона Тамплие для Бригитты Хелм, героини фильма Марселя Аэрбера «Серебро». 1928 г.

дамы по-прежнему блестали драгоценными камнями и подлинными произведениями ювелирного искусства.

Бытует мнение, что существует некое общественное соглашение о том, какой должна быть мода очередного сезона. Реализация идей полностью зависит от того, как они будут приняты обществом. В рассматриваемый нами период перед «высокой модой» встала проблема сохранения своей исключительности для богатой клиентуры. Простые фасоны 1920-х пытались копировать. Коко Шанель говорила, что без подражания мода не мо-

жет развиваться, и была права. Пату, Аелонг и Шанель в 1929 году открыли магазины готовой одежды, потому что были уверены, что будущее — за рынком готовой недорогой продукции. Модель знаменитого дома покупала производитель готовой одежды, который упрощал ее и воспроизводил в разных размерах и из более дешевой ткани. Таким образом, любая женщина могла позволить себе купить платье от известного кутюрье. А они рекламировали свои модели в модных журналах «Вог», «Харперз базаар» и др., репортажи о модных новинках делали известные журналисты и фотографы. Поэтому содружество кутюрье и модных, зачастую эпатажных ювелиров, ювелирных дизайнеров и известных Домов создавало линии и комплекты костюмов, платьев и украшений, широко их популяризировало.



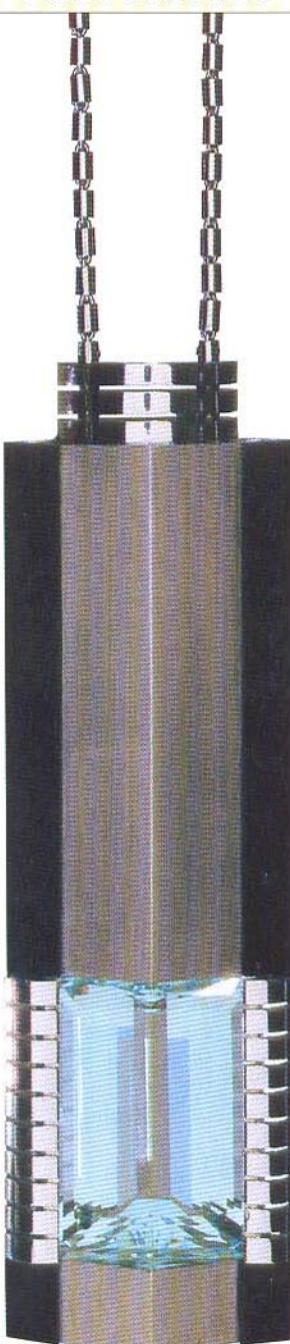
Из журнала «Vogue». 1927 г.

Союз кутюрье и joaillers (ювелиров), созданный по инициативе Картье в середине 1920-х годов, способствовал тому, что ювелирные украшения стали сопутствовать нарядам. Жорж Фуке в 1927—1928 годах создавал украшения для коллекций Жана Пату. Жерар Сандоз предложил свою подборку украшений для вечерних нарядов Сюзанны Талбот. Подобная совместная работа оказала очень сильное влияние на ювелирное искусство и расширила «сферу его влияния». Дизайны ювелирных произведений Жана Фуке, Жерара Сандоза и Раймона Тамплие стилистически перекликались с полотнами художников авангарда первой четверти XX века. Украшения 1925-го дают

Жерар Сандоз. Кулон. Белое золото, аквамарин, оникс. 1928 г. Высота 11,5, ширина 3,4 см. Частная коллекция.

представление об их соответствии линиям и цветовой гамме одежды ведущих модельеров. Так, Дюососу драгоценные камни, альпис-лазурь или малахит вставляя в куски яшмы цвета ржавчины и создавая броши с бриллиантами в сочетании с малахитом или ониксом — в виде параллельных линий и сапфиром или бриллиантом — в центре. Мобуссен имитировал прозрачную воду, помещая бриллианты в иридирующую поверхность перламутра. Перламутровый браслет он декорировала бриллиантами и черной эмалью; создал брошь из прямоугольного бриллианта, с трех сторон окруженного изумрудами и сапфирами, — в виде шахматной доски. Ааклош придумал кулон и браслет со сценами из Лафонтена, сделанными из камней. Ван Клиф и Арпельс создавали браслеты и броши со стилизованными цветами из рубинов и бриллиантов. Картье, используя вос точную стилистику, изготавливала ожерелья из гравированных изумрудов и вырезанных в разных формах кораллов. Шоме, тоже вдохновленный Востоком, сделал ожерелье из бриллиантов, оникса и ребристых изумрудных сфер, нанизанных вместе с рубинами в виде оливок. До нас дошло ожерелье от Вевера в виде ленты, напоминающей фрески — персидские образы охотничих сцен. В других браслетах сочетались бриллианты с жадом и ониксом в виде кругов или запятых, разделяющих ряды мелких бриллиантов. Жорж Фуке, имитируя кубистский дизайн художника Андре Левейе, на стеклян ный кулон наложил панель из бриллиантов с цветными камнями. Архитектор Эрик Багге придумал прямоугольные и круглые кулоны из матового стекла, оникса и бриллиантов, а также золотой браслет с рисунками из черной эмали, жада и бриллиантов. Аинзелер и Марпак из готовили брошь из прозрачного горного хрустали с легкими рисунками в виде листьев на нижней стороне, на которой находился еще и большой цветок из янтаря. Бушерон сделал браслет из больших бриллиантов одного размера, разместив их между двумя рядами маленьких бриллиантов и оникса, и тиару из стилизованных цветов из оникса и бриллиантов на шахматной доске из кораллов, оникса и цветных камней. Марзо придумал дизайн пары серег в стиле «экирандоль» с бриллиантами в виде ромбов и багетов; браслет из стеклянных и аметистовых колец.

«Необходимо заинтересовать художника в его творческой работе, позволяя ему сопровождать его украшения по разным fazam их создания, чтобы он смог заранее объяснить мастеру, отвечающему за производство, идеи своей концепции. В этом секрет успеха», — сказал Жорж Фуке. После того как проект подготовлен, утвержден и оценен,



Жан Фуке. Кулон из цитринина и серого золота. Высота 8 см, ширина 7 см. Частная коллекция.



Раймон Тамплие. Брошь. Бриллианты, платина, черный оникс. 1930 г. Primavera Gallery, New York.



Люсиен Леже. Брошь, бриллианты, рубины, изумруды, опалы, платина. 1925 г. Высота 5,1, ширина 5,6 см. Частная коллекция.



Дюссуда. Парюр: кулон, браслет и кольцо из бриллиантов, оникса и платины. 1928 г. Частная коллекция.

он переходит в мастерскую. Граверы, эмальеры, огранщики и закрепщики камней принимаются за работу. И здесь нельзя не сказать о многолетних, а в некоторых случаях — и о вековых традициях мастеров, о династиях ювелиров, их безупречной репутации высококлассных ремесленников.

Все парижские ювелирные дома открывали отделения в столицах других стран или на курортах, где отдыхали богатые клиенты. Эти ювелиры так прославились на весь мир, что когда в 1929 году по случаю открытия выставки в Каире король Фуад принял Жака Картье, то присвоил его фирме звание поставщика египетского двора. В 1930-м шах Ирана назначил Луи Бушерона экспертом-оценщиком своей сокровищницы «Тысяча и одна ночь». Вдохновленные успехом французского отдела выставки 1925 года, многие ювелиры увлеклись стилистикой ар деко.

В соответствии с действующим во Франции законодательством каждое ювелирное изделие должно иметь пробирное клеймо и клеймо изготовителя. Законодательная база об изготовлении и продаже изделий из драгоценных металлов так же стара, как и само ювелирное ремесло. Во Франции еще в середине XIII века появились первые признаки регулирования стандарта на драгоценные металлы, то есть на содержание металла в золотом или серебряном сплаве. В 1275 году, в правление Филиппа III Смелого, законом был установлен официальный стандарт на серебро, гарантированный пробирным клеймом как 958 milliemes (тысячных). В 1313 году Филипп IV Справедливый распространил эту практику и на изделия из золота. Закон от



Ван Клиф и Арпельс. Браслет с мотивами царского Египта. Бриллианты, сапфиры, рубины, изумруды и оникс в платине. 1924 г.

19 Брюмера шестого года (9 ноября 1797 г.), который и сейчас остается в силе, зафиксировал новые стандарты для золота и серебра: клеймо в виде головы орла подтверждало 750/1000-х — для изделий из золота, а голова кабана использовалась для клеймения серебра. После 1905 года изделия, содержащие золото и серебро, марковались обеими головами рядом.

В начале XX столетия закон от 8 апреля 1910 года обозначил платину как драгоценный металл и гарантировал его качество клеймом с головой собаки. В 1927 году для изделий, сочетающих золото и платину, добавился ряд клейм. Работы, предназначенные для экспорта, не подлежали гарантии, производитель клеймил их специальным клеймом в форме неправильного равностороннего пятиугольника, представлявшего собой квадрат, на котором сверху стоял треугольник — клеймо, известное под названием *obus* — артиллерийский снаряд. Перед ним ставилось клеймо производителя, которое также являлось

Картье. Ожерелье и серьги для американки Дэйзи Феллоу, занимавшей видное положение в обществе. Ограниченные изумруды, сапфиры, рубины, бриллианты алмазной огранки. 1936 г. Дизайн навеян популярным «Древом жизни» — индийскими мотивами. Cartier Collection. Женева.

Шоме. Брошь. Аметисты и бриллианты.

«подпись». В 1355 году Жан II Добрый повелел, чтобы каждый orfevre (ювелир) маркировал все сделанные им изделия клеймом в виде коронованного триалистника, добавляя свой личный символ. Такая маркировка позволяла осуществлять более строгий контроль и защиту от подделок, которые могли бы угрожать репутации и материальному благосостоянию ювелира. Позже было введено ромбовидное клеймо с начальной буквой фамилии изготовителя и его персональный символ, часто инициал его имени ставился перед ромбом.

Прошло много лет, пока ювелиры подчинились этому правилу. В отличие от домов Картье, Бушерона, Van Клиф и Арпельс такие фирмы, как Мобуссен и Буавен, не придерживались его. А при отсутствии подписи только знак изготовителя позволяет установить происхождение ювелирного украшения. Во многих музеях до сих пор есть безымянные шедевры. Произведения ювелирного искусства остаются не идентифицированными, потому что либо невозможно опознать марку изготовителя, либо потому, что она стала нечитаемой из-за износа и полировки украшения. Единственный способ установить происхождение вещи – найти дизайн в архивах. Возродившийся недавно интерес ювелиров к истории их профессии, желание зано-



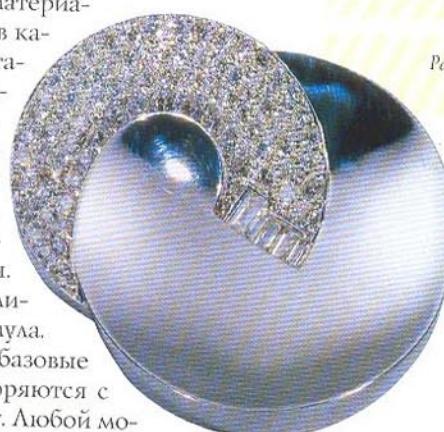
Жан Фуке. Брошь. Желтое и белое золото, кристаллы, оникс, лакировка и бриллианты. 1925–1929 гг. Высота 7,8 см, ширина 6,1 см. Частная коллекция.



во «открыть» давно забытые украшения, могут помочь обнаружить несметные сокровища.

Большинство произведений исчезло из-за рыночной стоимости составляющих их материалов. Украшение, выставляемое в качестве символа социального статуса, – это прежде всего надежное вложение, легко конвертируемое в деньги. Жаль, если покупатель больше внимания обращает на стоимость камней, чем на художественную ценность ювелирного украшения. Этим он во многом лишает ювелиров всяческого творческого стимула.

В моде существуют некие базовые формы и линии, которые повторяются с периодичностью в несколько лет. Любой мадельер-обувщик вам скажет, что после круглого носа ботинка идет квадратный, а затем опять узкий. Эти циклы делятся примерно 3–4 года. Это отслеживают специалисты-дизайнеры, а за их спиной стоят производители. Как только образ, веер стали массовыми, значит, настало время их менять.



Маршак. Браслет в восточном стиле. Красная эмаль с цветочными мотивами в золоте, центральная плашка из бриллиантов, звенья из черной эмали.

Раймон Тамплие. Брошь. Платина, бриллианты. 1930 г. Длина 4,6 см, ширина 3,7 см. Частная коллекция



Жорж Фуке. Браслет (наручник). Дизайн Андре Лебелье. Золото, черная эмаль, топаз и бриллианты алмазной огранки с изумрудными кабошонами. 1925 г. Частная коллекция.



Теодор Фарнер. Ожерелье. Цитрин, серебро.
Браслет и брошь. Халцедон, горный хрусталь, амазонит.
Брошь. Розовый кварц в цистере.

Мобуссен. Брошь. Бриллианты, оникс, белое золото,
платина. 1930 г. Частная галерея.



Бушерон. Украшение для корсета. Аяпис, оникс, коралл, жад, бриллианты. Золото. 1925 г.

Многие мастера-ювелиры ар деко использовали экзотические материалы и сочетания полудрагоценных камней с традиционными и новыми материалами. В качестве постоянного элемента стиля преобладали геометрические формы. Это могли быть крупные объекты с прямыми линиями, а также украшения сферических и конических форм. Художники использовали контрастные яркие сочные цвета. Самые дорогие вещи зачастую могли быть более скромно декорированы, нежели изделия, предназначавшиеся для массового рынка.

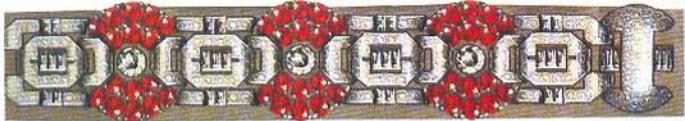
Оникс, халцедон, хром, акриловая смола сочетались с золотом, платиной, бриллиантами...

Французские художники-ювелиры творили рука об руку с кутюрье, художниками и архитекторами, что и определило рождение целостного стиля, окончательно сложившегося к 1925 году и задававшего тон на Парижской выставке. После нее ар деко просуществовал лет двадцать, но его яркие идеи, формы, архитектоника снова и снова возникают сегодня в вариациях дизайнов ювелирных украшений.

Как известно, мода диктуется вкусами всего общества — значит, вещи, родившиеся из современных идей, полностью согласуются с нашими представлениями о прекрасном. Австрийский архитектор, график и мастер прикладного искусства Йозеф Хоффман в начале XX века в Рабочей программе венских мастерских (Вена, 1905) заявлял: «Мы желаем достичь внутреннего контакта публики, автора проекта и ремесленника и создать простые предметы... Если потребуется, мы будем украшать изделия, но не беспричинно и не любой ценой. Мы используем много полудрагоценных камней, красота цвета и бесконечное разнообразие которых заменят ценность бриллиантов. В серебре нам нравится блеск именно серебра, а в золоте — золота, в художественном отношении медь для нас столь же ценна, как и благородные металлы. Мы должны признать, что украшения из серебра столь же ценные, как и из золота и драгоценных камней. Следует вновь признать и оценить ценность художественной работы и идеи. Работа мастера прикладного искусства должна оцениваться так же, как живописца или скульптора...»

Татьяна ЗУЙКОВА

Иллюстрации предоставлены автором.



Ван Клиф и Арпельс. Рисунки браслетов из платины, рубинов, круглых бриллиантов и алмазов. 1926—1930 гг.



Прекрасный, высокохудожественный образец
академического русского портрета начала XX века.
Россия, 1917 г.

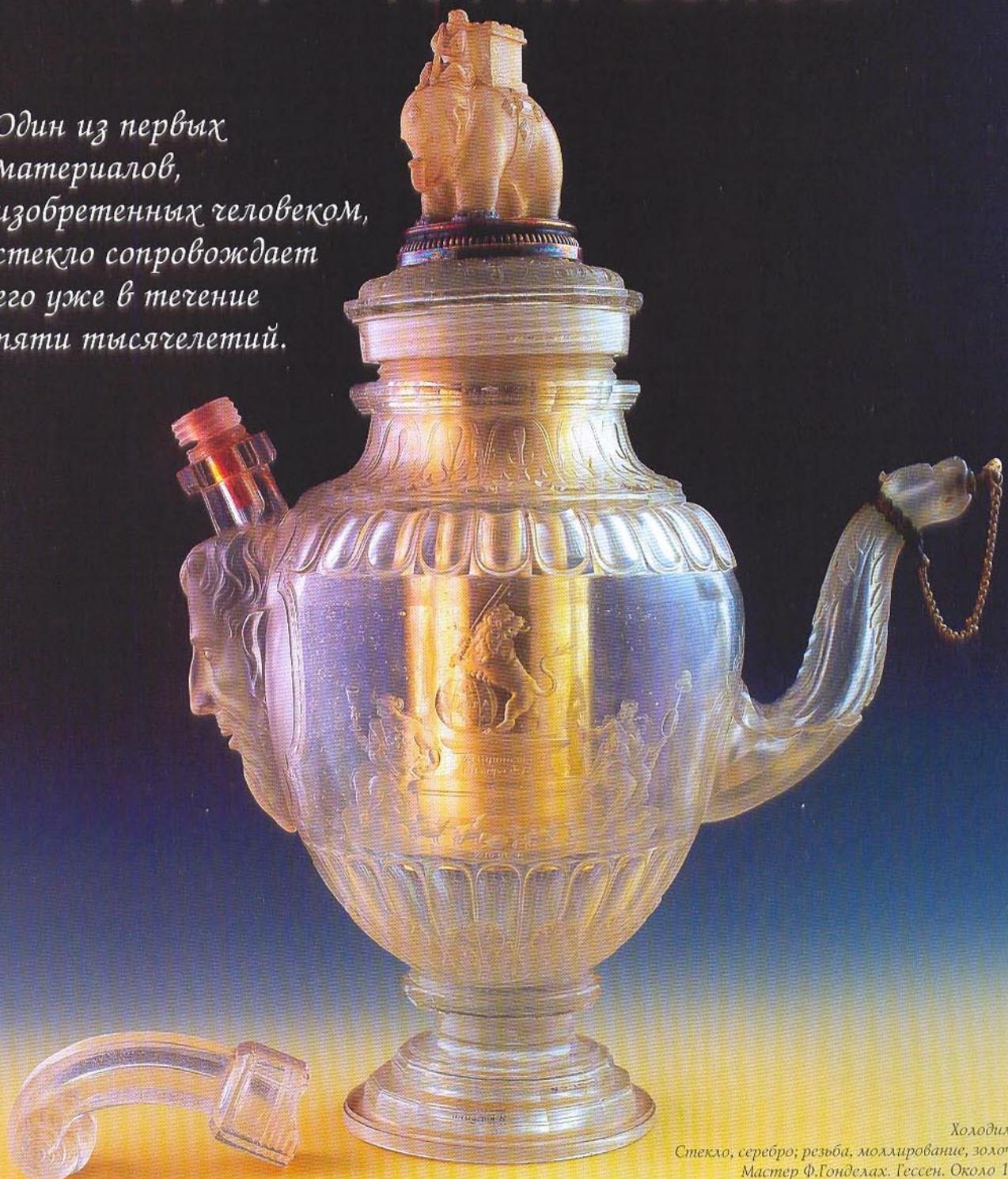
Пастель, наждачная бумага, натянутая на картон.
Высота овала (в свету) — 78 см.
Частное собрание.

Тел. (095) 782-59-60



Некоторые аспекты атрибуции стекла XVI – XVIII веков

Один из первых материалов, изобретенных человеком, стекло сопровождает его уже в течение пяти тысячелетий.



Холодильник.
Стекло, серебро; резьба, моллирование, золочение.
Мастер Ф. Гонделах. Гессен. Около 1700 г.

Не секрет, что в металлических сосудах, даже если это благородное серебро или великолепное золото, жидкости теряют какие-то свои качества, а, скажем, металлические зеркала способны отражать лишь весьма условно. Стекло же, будучи материалом химически инертным, не вступает во взаимодействие даже с самыми сильными кислотами (за исключением фтористоводородной, так называемой «плавиковой»), а потому идеально подходит для работы химика или медика. Пластичное, обладающее удивительнейшей способностью передавать тончайшие нюансы моделировки формы и цвета, оно с древнейших времен способствовало воспитанию тонкого и изысканного вкуса, радовало глаз и украшало интерьеры. Достоинства стекла были оценены с самого начала, и не только как материала — оно стало предметом собирательства буквально с первых мгновений своего существования. Среди поклонников стекла были египетские фараоны и римские императоры, европейские короли и восточные владыки. Появление стеклоделия в какой-либо стране становилось для нее событием, свидетельствовавшим о стабильности государства и уровне его технического развития.

Несмотря на столь длительное и тесное знакомство человека со стеклом, атрибуция изделий из этого материала относится к числу сложнейших в искусствоведении. К сожалению, самый опытный эксперт не гарантирован от сомнений и ошибок. Эта парадоксальная ситуация объясняется самой историей стекла и особенностями ее развития, характерными практически для всех регионов. Стеклоделие пережило как периоды монополии стран на его производство, так и периоды космополитизма, окончательно утвердившегося во второй половине XVI века. До этого времени формы и способы декорирования были еще вполне узнаваемыми (так, например, египетское стекло сильно отличается от греческого или римского, ближневосточное — от венецианского). Но впоследствии, с расширением «ареала» производства, такие отличия были в значительной степени нивелированы.

В этом не было бы ничего трагического или проблематичного, если бы стеклоделы пошли по пути, проторенному златокузнецами, серебряниками или керамистами, и создали систему маркирования своих изделий, если бы каждый завод имел собственный фирменный знак, позволявший идентифицировать и датировать его работы. Исследователи ювелирного искусства или специалисты по керамике могут воспользоваться подробными клеймовниками и марочниками. Разумеется, и они не всегда готовы согласиться с поставленным на изделии знаком, но, анализируя памятник, все же могут от чего-то оттолкнуться, что в конечном итоге помогает им открыть истину. Специалисты и любители стекла такой возможности лишены.

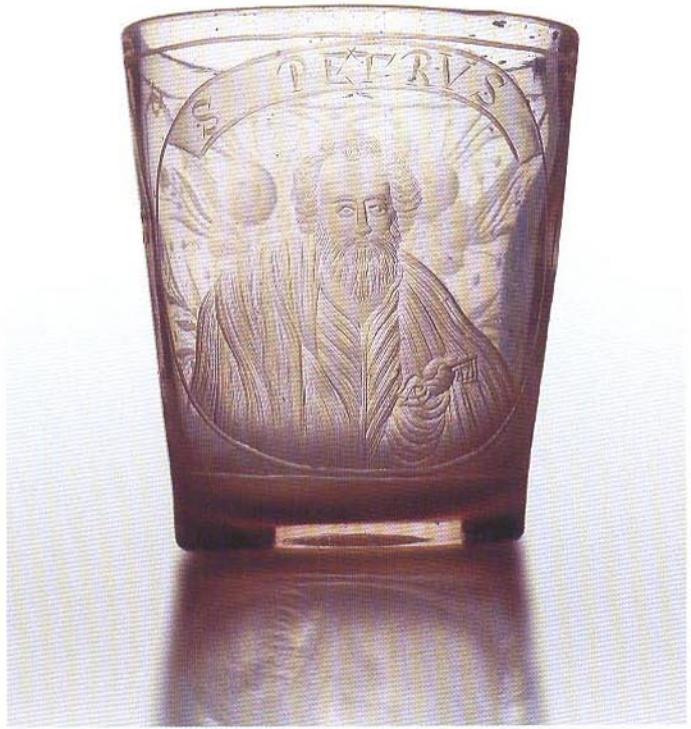
Почему система маркирования не была принята в стеклоделии, легко объяснить соображениями выгоды. Вещи, выполненные в уже известном и популярном стиле, но на второстепенном производстве, можно было продать значительно легче, не акцентируя внимание покупателя на том, где они были произведены. Поскольку инструменты декораторов были абсолютно идентичны во всех странах, способ исполнения рисунка не мог быть точной атри-



Кубок с крышкой. Стекло, серебро; филигрань, роспись эмалями. Венеция. Середина XVI в.

буционной характеристикой. Такой ситуация оставалась в течение многих столетий. Это, разумеется, вовсе не значит, что стеклоделы занимались откровенными подделками, ведь и на венцах прославленных мануфактур знаков не было. Как показывает практика, большинство знаменных предприятий прошли одинаковый путь — от копирования работ своих предшественников до выработки собственного почерка и стиля, которые сами затем становились предметом копирования.

Подобия марок появляются достаточно поздно, только в конце XVIII столетия, при этом проставление их достаточно хаотично: марки были далеко не на всех мануфактурах, и даже там их ставили не всегда. Это касается не только марок предприятия, но и именников мастеров, выполнивших саму вещь или ее декор. В редких случаях установить авторство можно, но, как правило, лишь тогда, когда архивные документы подтверждают, что определенным автором был выполнен какой-то конкретный за-



Стакан. Стекло; резьба. Богемия. Конец XVII в.

как. Так, например, не вызывает никаких сомнений тот факт, что три сосуда-холодильника (ни один из них не маркирован) произведены до 1700 года на мануфактуре маркграфа Карла Гессен-Кассельского выдающимся гравером по стеклу Францем Гонделахом, поскольку есть документальные свидетельства как самого заказа, так и судьбы декорированных Гонделахом вещей. В то же время атрибуцию выдающегося специалиста Государственного Исторического музея Н.А.Ашариной, предложившей считать мастеров-резчиков Анца Фридриха, Иоганна Меннарта и Матиаса Ульмана авторами некоторых произведений из коллекции Оружейной палаты, можно, к сожалению, принять лишь условно. На самих вещах подписи граверов нет, как и документов о получении или выполнении ими этих заказов. Высочайший профессионализм и свобода исполнения гравировок свидетельствуют о том, что это работы действительно выдающихся мастеров, однако отсутствие точной информации заставляет ставить рядом с их именами знак вопроса.

Таким образом, яваясь искусством анонимным, стекло создает огромное количество проблем своему исследователю. В большинстве случаев специалист, исследуя что-то, сопоставляет аналогичные памятники, но атрибуция становится возможной лишь при просмотре огромного количества материала и серьезном знакомстве с работами многих заводов. Сопоставление ведется по самым различным направлениям, аналогии могут быть прямыми, но могут быть и косвенными, в этом случае одного специфического признака недостаточно, поэтому в атрибуции

используются сразу несколько логических построений. В этой статье мы рассмотрим некоторые важные моменты, которые могли бы оказать помощь коллекционерам, посвятившим себя собирательству стекла XVI–XVIII веков.

Единственный метод атрибуции стекла, дающий практически бесспорный результат, – это исследование химического состава вещи. У каждого завода, небольшой мануфактуры и даже домашней гуты был свой рецепт шихты. Большинство предприятий старательно сохраняли информацию о технологическом процессе, о составных частях и пропорциях шихты, о проводимых экспериментах. Страны или регионы работали преимущественно на максимально доступном сырье, которое не надо было везти издалека. Редким (но подтверждающим правило) исключением была Венеция, завозившая стеклянный бой из арабских стран, с которыми поддерживала обширные торговые связи. Химический анализ может дать исчерпывающую информацию о шихте, а, значит, и о месте ее производства. Кварцевый песок, основа любого рецепта шихты, в каждом регионе имеет свои особенности. На место изготовления могут указать и специфические добавки, например, зола определенных пород дерева. Однако на практике химический анализ почти не применяется для атрибуционной работы (за исключением, может быть, археологических находок). Провести его можно только с большим риском для памятника, возможно, пожертвовав фрагментом, который будет разложен на составные части. Разумеется, ни один любитель стекла не в силах уничтожить целостность вещи только для того, чтобы абсолютно точно ее атрибутировать, а, следовательно, вынужден пользоваться другими методами.

Поскольку проведение химического анализа нежелательно, можно тренированным взглядом можно попытаться приблизительно определить регион производства по цветовому оттенку, который имеет стекло, даже претендующее на бесцветность. Оттенок может быть достаточно отчетливым, может быть лишь легким рефлексом, тем не менее он существует и зависит от содержания в стекле солей металлов, присущих шихте конкретной местности. Однако при этом всегда следует помнить, что цвет, свойственный данной вещи, чтобы стать серьезным доводом в пользу одного из центров, должен быть подкреплен дополнительными доказательствами.

Так, например, стекло Богемии и Саксонии – определенного сиреневатого или серого оттенка, свидетельствующего о присутствии в стеклянной материи солей марганца. Зеленые (железистые) нюансы отличают стекло Тюрингии и некоторых других немецких земель. Изделия Венеции, Англии, Силезии имеют характерный голубоватый или «белый» цвет (речь, разумеется, идет не о матовости стекла, а скорее об отсутствии цветовых оттенков). Однако сходство работ упомянутых трех стран этим и ограничивается, стилистически они основательно отличаются друг от друга, поэтому атрибуция может быть довольно точной. Российское стекло имеет не менее специфический желтоватый оттенок, служащий неплохой атрибуционной характеристикой, но следует сразу оговориться, что этот аргумент не распространяется на изделия Императорского стекольного завода, которые всегда выполнялись на высочайшем технологическом уровне.

Косвенно к этому способу анализа примыкает еще один непростой атрибуционный метод. Старое стекло, к сожалению, подвержено такому специальному заболеванию, как «стеклянная чума» (название, разумеется, сугубо эмоциональное). Речь идет о коррозии, вызываемой отклонениями, допущенными в технологическом процессе. Естественно, в любой стране в период становления стеклоделия допускались погрешности. Но стремление к совершенству заставляло мастеров неустанно экспериментировать. За века своей истории стеклоделие прошло несколько витков спирали: сначала мастера создали цветное стекло (это произошло стихийно, затем его производили уже целенаправленно), а потом делали все возможное, чтобы поистине обесцветить его, добиться точного подобия прозрачности горного хрусталя или льда. Однако в XVII веке с не меньшим рвением они старались окрасить стекло во все оттенки драгоценных камней, а затем и уподобить его резному камню.

Стеклоделы достигали прекрасных результатов, однако примерно через два-три столетия начали проявляться негативные последствия этих экспериментов: очевидным стал процесс самоизрушения. Он протекал очень медленно, проявляясь сначала в легком помутнении стекла, затем оно приобретало молочный оттенок. На первый взгляд, больное стекло кажется просто грязным, однако эта «грязь» не удаляется никакими средствами. На «острой» стадии начинает образовываться внутренний кракелюр, постепенно переходящий и на внешнюю поверхность. В конденсате, оседающем в микротрещинах, могут поселяться микроорганизмы, подобные водорослям. В результате стекло, изначально бесцветное, приобретает специфический зеленоватый оттенок, не связанный с остаточной или запланированной окраской самой материи. Прекрасный тому пример – уже упоминавшийся сосуд-холодильник работы Франца Гонделаха. Прозелень простила не на всем сосуде, а локализовалась на скульптурном завершении крышки, изображающем погоницика-индуза на слоне.

Внимательное наблюдение за стеклом различных стран может дать весьма интересную картину: замечено, что в каждом регионе коррозия стекла проявляется по-разному. Так, например, заболевание богемского стекла проявляется именно в помутнении, когда стенки сосуда теряют свою прозрачность. Пораженные участки имеют легкий сероватый оттенок, при этом помутнение движет-



Кубок с крышкой-флаконом.
Стекло; гравировка. Силезия. 1720–1730 гг.

ся снизу вверх, затрагивая вначале основание. У стекла Саксонии – своя специфика. У него появляется некоторый белый тон, обусловленный преломлением света в обилии внутренних трещин, похожих на тонкие, короткие блестящие волоски в тоаще стекла. Коррозия русского стекла выглядит как некрасивые пятна и короткие разводы на плохо вымытой веше.

Разумеется, эти наблюдения касаются прежде всего бесцветного стекла. Стекло, отчетливо окрашенное, даже если цвет этот не был запланирован (например – народные стекла бутылочно-зеленого или коричневого оттенка), как правило, меньше подвержено коррозии. Вероят-



Кубок с крышкой. Стекло; гравировка, резьба. Саксония. Конец XVII в.

но, важную роль здесь играет значительная доля солей металлов, не выведенных из шихты. Редко болеет и хрусталь — из-за большого содержания в материи свинца. Впрочем, в последнем случае, возможно, этот печальный эффект нам придется наблюдать несколько позже: пока перед нами примеры четырех-, трехсотлетнего возраста.

Атрибутировать памятник по его форме и декору весьма непросто. Это самые «космополитичные» признаки стеклянных предметов. Однако, несмотря на безусловную общность, некоторые производственные центры обладали и особенностями, разработанными именно в указанном месте, а не полученными «по наследству» от более развитых в стеклоделии стран. В этом отношении наиболее показательной стала Силезия, подарившая Европе, наверное, самое изысканное стекло, после венецианского. Стеклоделы этого региона, впитавшие опыт чешских, немецких и австрийских мастеров, выработали виртуозный

стиль, который сам становился предметом копирования со стороны учителей. Стремясь уподобить свои работы изделиям из резного хрустала, силезцы разработали для них усложненную барочную форму: чаши их кубков — зачастую не круглые и даже не квадратные, а прямоугольные, со срезанными углами, что предоставляло граверу большую плоскость для работы. Орнамент, покрывающий стенки сосудов, — это резьба, неглубокая (но и не поверхностная, как гравировка) и фрагментарно отшлифованная, чтобы свет эффективнее играл на поверхности стекла. Рисунок силезских изделий — весьма подробный, с минимумом стилизации. Граверы воспроизводили на вещах легко узнаваемые пейзажные композиции, охотничьи сцены, жанровые картинки. Сложная форма чаши диктует и соответствующую форму крышки — в виде «подушечки». Иногда встречаются и крышки-флаконы, свойственные только для силезского стекла. Специфическая форма и характер декоративной резьбы делают вещи этого региона достаточно узнаваемыми среди других европейских работ.

Своя специфика формы существовала и у мастеров Саксонии. Так, например, в конце XVII века там появились кубки, довольно монументальные. Говоря о монументальности, мы прежде всего имеем в виду не размеры, а общее композиционное и техническое решение — это толстостенное стекло, с литой ножкой, украшенной низкорельефной резьбой, массивная крышка. Подобные вещи экспорттировались в разные страны, в том числе в Россию, и порой украшались на месте. В то же время форма кружки «Ниппен» встречается в работах самых разных регионов Европы — из-за своей простоты и практичности она была весьма популярной.



Чаша с крышкой. Стекло; формовка. Бельгия или Северная Германия. Конец XVII в.

Одна из основных атрибуционных проблем изделий конца XVI – начала XVII века – так называемый «Façon de Venise» («венецианский фасон»), изящные тонкие вещи, украшенные налепами, фигурными композициями из цветного стекла, декорированные в технике филиграции («венецианской нити»). Такие вещи делали как в самой Венеции, так и в Голландии, Богемии, германских землях. Период господства этого стиля был достаточно продолжительным, так что его наследие довольно велико. Но следует признать, что молодые центры стеклоделия в своем подражании не могли выдержать тот высокий класс, который был свойственен художникам острова Мурано. Голландские и богемские вещи в венецианском стиле не слишком точны по форме, в легком декоре не всегда соблюдена мера, а филиграни недостает тонкости.

Популярность стекло Северной и Восточной Европы обрело лишь после того, как мастера перестали слепо следовать венецианским образцам. Однако последующее влияние богемского и германского стиля оказалось не менее значительным. С изобретением твердого кальциево-калиевого стекла в моду вошли вещи массивные, с толстыми стенками, бесцветные, украшенные резьбой, эффектные и нарядные, но более утилитарные, нежели хрупкие презентативные венецианские изделия. На два столетия этот стиль определил дальнейшее развитие этой отрасли. Во многих европейских странах стеклоделие зарождалось при непосредственном участии богемцев, как специалистов-технологов, так и мастеров-граверов. Поэтому определить, где, начиная с XVII столетия, сделана та или иная вещь – в Богемии ли, России или Германии, весьма непросто. Тем более, что многие граверы работали за границей «до пенсии», а затем возвращались на родину доживать свой век, как это произошло, например, с Иоганном Меннартом, который, как и многие его коллеги, прожил в России практически всю свою творческую жизнь, оказав огромное влияние на становление гравирования стекла в нашей стране.

Один из важнейших атрибуционных признаков – надписи, которыми украшали вещи. Разумеется, в большинстве из них не упоминается место производства, они скорее – посвятительные. Точные указания – редкость. Однако посвятительная надпись иногда содержит любопытную информацию. В ней могут быть названы имена, благодаря которым на основе архивных документов можно определить место и время производства. Так, например, изящный кубок из Оружейной палаты, украшенный надписью «ГДНУ АНДРЕЮ ИВАНОВИЧУ ПЕТЕЛИНУ ВИВАТЬ», длительное время считался ямбургским. Однако А.И.Петелин – личность известная. По документам, с 1727 по 1730 год он был управляющим Жабинского стекольного завода, и, вероятнее всего, кубок был сделан на подведомственном ему предприятии. Изделие это, безусловно, можно отнести к парадным образцам. Вряд ли такой презентационный кубок стали бы заказывать «сторонней организации». Дополнительным, но немаловажным доводом в пользу именно этого предприятия служит то, что ни качество стекла, ни точно просчитанные пропорции кубка не имеют сходства с работами Ямбургского завода. К слову, оба предприятия находились рядом, перешли в руки казны одновременно и во многом дополняли



Кубок с крышкой.
Стекло; гравировка, золочение. Жабино. 1727–1730 гг.

друг друга, но Жабинский завод был значительно меньше Ямбургского. До атрибутирования кубка из Оружейной палаты не было ни одной вещи, которая была бы присуждена этому заводу.

В то же время абсолютно доверять надписям нельзя. Как уже говорилось, порой стеклянные изделия приходили из-за границы неукрашенными. Надписи или рисунки наносили на них уже на новом месте. Так, например, два кубка саксонского производства из-за их декора долгое время считались русскими. На одном из них надпись – «Царь и Великий Князь Петр Алексеевич. Живи. Владей. Побеждай», на другом – аллегорические композиции, свидетельствующие о том, что его выполняли к корона-

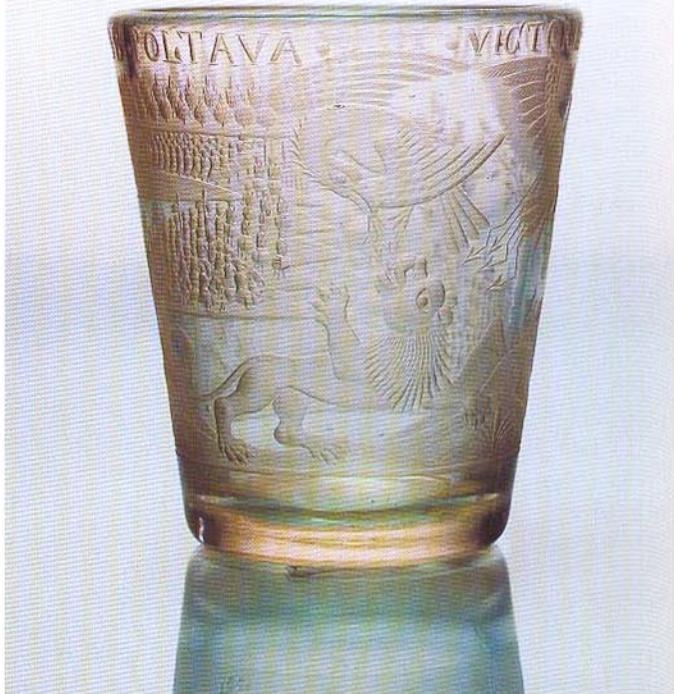


Кубок с крышкой. Стекло; гравировка. Саксония. 1730 г.

ции императрицы Анны Иоанновны. Однако для подтверждения атрибуции по надписи требуются и другие характерные признаки. Результаты исследования обоих памятников показали, что они имеют отчетливые черты саксонского происхождения. Копийным вещам, как правило, свойственны либо некоторая неточность, либо сухость исполнения. В первом случае перед нами идеальный саксонский кубок конца XVII века, с толстым заливом

ана, монолитной резной ножкой, монументальный, с четко просчитанными пропорциями. Второй кубок, появившийся на свет на полвека позже, имеет те же черты, правда, «смягченные» в силу естественных преобразований стиля: тяжеловатое немецкое барокко петровского времени сменяется более изящными и миниатюрными формами — тоныши балансина ножки, чаша приобретала форму колокольчика. В обоих случаях коррозия стекла абсолютно адекватна заболеванию изделий именно саксонских заводов. Таким образом, внешние и внутренние признаки совпадают полностью, поэтому сегодня мы вправе считать эти кубки работами саксонских мастеров.

На кубке, посвященном коронации Анны Иоанновны, нет надписи, именующей императрицу. К «русским» он был отнесен *по принадлежности*, так как на нем воспроизведен коронационный жетон, выпущенный к коронации императора Петра II. Именно ко времени правлению этого государя кубок и относили. Тем не менее вензель, украшающий чашу, не содержит литеры, с которой начинается его имя. Зато в нем присутствует буква «А» — «AIC» — вензель можно расшифровать как «Анна Иоанновна Самодержица» или как «Анна Императрица Самодержица». Вензель не соответствует официально утвержденному — во время правления государыни использовалась другая его форма. Кубок украшен необычным вензелем и жетоном предшествовавшего царствования — это говорит о том, что и заказчик, и исполнитель еще не знали, какими будут символы вступавшей на престол императрицы. Жетоны разбрасывали народу и раздавали при дворе непосредственно *после* совершения церемонии коронации, *до* этого их никто не видел. Мастер изготавляя



Стакан. Стекло; гравировка. Ямбург. 1710 г.

парадный кубок «вслепую», учитывая близкое родство жетонов предшествовавших правителей. Таким образом, мы можем заключить, что кубок, скорее всего, был предназначен в подарок и приурочен непосредственно к церемонии. Более того, мы можем очень узко его датировать — 1730-м годом, такая точность — большая редкость, если дата на самом предмете не проставлена.

Приведенный пример показывает, что использование вспомогательных дисциплин, в том числе нумизматики, может оказать значительную помощь в атрибуции некоторых памятников. Данный случай — весьма непростой, но в ситуациях, которые встречаются чаще, например, в атрибуции кубков елизаветинского времени, сравнение портрета императрицы с ее монетами может сократить временной период, в который памятник появился, на несколько лет. Кажущаяся несерьезность или незначительность такого уточнения обманчива. Если учесть, что чаще всего стекло приходится датировать, в лучшем случае, по четвертям столетия или по срокам правления монархов, любое уточнение оказывается ценным и обогащает наши представления о стеклоделии и методах его декора.

Прекрасным средством атрибуции и датировки может служить графика. Во многих случаях мастера-резчики не сами придумывали сюжетные композиции для украшения стекла, а использовали гравированные листы, посвященные тому или иному событию, изображающие апофеоз какого-либо политического деятеля или государя. Гравюра — один из наиболее популярных жанров в искусстве XVIII века — зачастую выступала как наиболее доступное средство популяризации происходящего, средством, с которым можно было ознакомить многих людей во всех странах мира. Блестящий пример атрибуции с помощью графических памятников — работа Н.А.Ашариной, проделанная со стаканом, украшенным изображением Полтавской битвы, и кубком «Фемида» из собрания Музеев Кремля. При декорировании обоих этих произведений были использованы гравюры, изображающие праздничные новогодние фейерверки, устроенные Петром I соответственно 1 января 1710 года и 1 января 1720 года (в последнем случае праздновались победы России в морских сражениях). Обнаруженные листы позволили исследователю логично предположить, что указанные годы следует считать и годами из-



Кубок с крышкой. Стекло; гравировка. Измайловский завод. 1721 г.

готовления вещей: ни стакан, ни кубок не могли появиться раньше состоявшегося праздника, затягивать же их изготовление на годы тоже не имело смысла.

Конечно, приведенными здесь примерами работы со стеклом XVI — XVIII веков нельзя считать абсолютно исчерпанным их арсенал. Каждый исследователь, руководствуясь собственным опытом, мог бы многое добавить к сказанному. Однако, как бы ни были хороши все предложенные способы атрибуции, стеклянные изделия по-прежнему неохотно раскрывают свои секреты, заставляют постоянно сомневаться и нередко преподносят сюрпризы. Но, может быть, именно эти сюрпризы и делают работу с одним из самых удивительных и древних материалов в мире такой интересной и увлекательной.

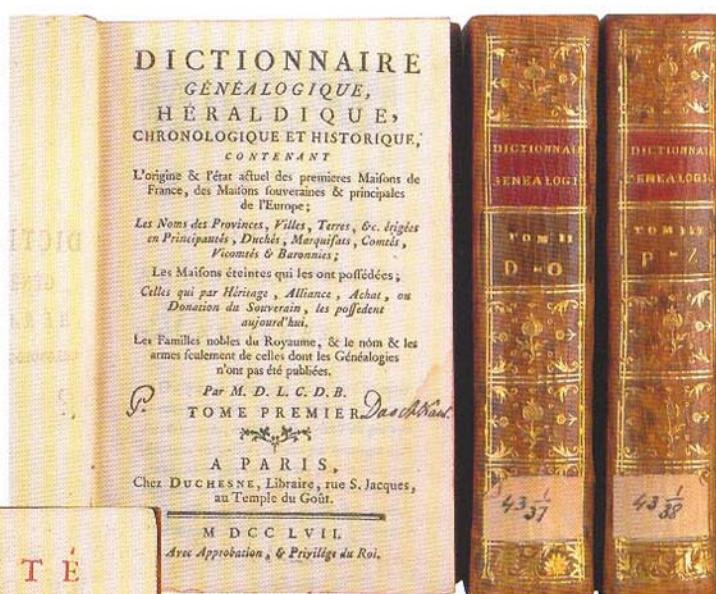
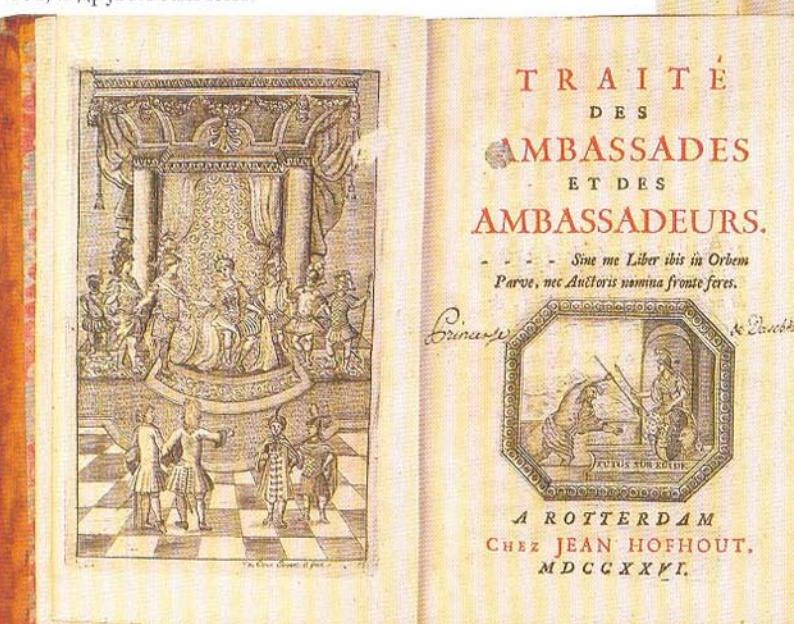
Ирина ГОРБАТОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Владельческие знаки князей Дашковых

История книжных собраний Екатерины Романовны Дашковой (1743–1810) и ее сына Павла Михайловича (1763–1807) до сих пор не изучена. Насчитывавшие многие тысячи томов, они очень быстро пропали из поля зрения современников. До недавнего времени были известны немногим более десятка книг из собрания княгини и несколько нотных рукописей, принадлежавших ее сыну. Еще одна книга недавно была обнаружена в библиотеке Московского университета.

Между тем несколько десятков изданий с владельческими знаками Е.Р.Дашковой, ее сына и, возможно, мужа отложились в составе библиотеки Н.Б.Юсупова (1750/1751 – 1831) в музее-усадьбе «Архангельское». Сегодня это самое крупное собрание книг из библиотек Дашковых – 42 тома. Они были выявлены благодаря владельческим записям на титульных листах («Princesse de Daschkaw» или «P. de Daschkaw»/«P. de Daschkow»), а также по литературному суперэкслибрису «P.P.D.» («Prince Paul de Daschkow»), нанесеному на верхнюю крышку переплета. Всего к настоящему моменту выявлено 12 изданий с владельческой записью Е.Р.Дашковой, 13 – с суперэкслибрисом, а также 2 издания, на которых есть и тот, и другой элемент.

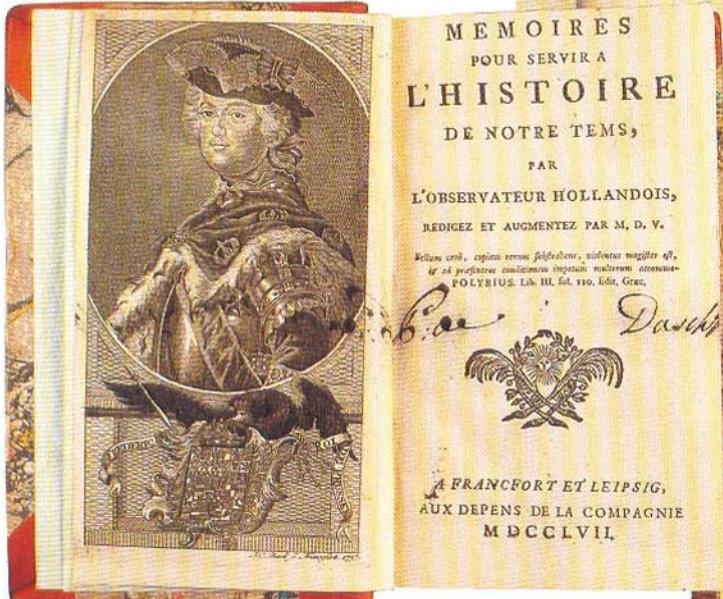


Так, на одном из экземпляров, снабженных суперэкслибрисом, есть запись и на авантитуле – «P. de Daschkow», сделанная рукой и чернилами, отличными от тех, что использованы на экземплярах Екатерины Романовны. Кроме того, в Архангельском хранится экземпляр с владельческой записью Е.Р.Дашковой, на верхней крышке которого тисненный золотом суперэкслибрис («P.D.») несколько отличается от «P.P.D.», хотя и очень схож с ним размером и шрифтом литер. Принадлежал ли этот суперэкслибрис Е.Р.Дашковой, ее сыну или мужу, был ли он знаком общей семейной библиотеки – пока неясно.

Кем бы ни были нанесены владельческие записи «Princesse de Daschkaw» и «P. de Daschkaw»/«P. de Daschkow», их вряд ли можно рассматривать иначе, как признак именно ее библиотеки.

В пользу того, что они были сделаны при жизни Дацковой, а не позднее, свидетельствует и отсутствие части фамилии на некоторых книгах конца XVII — середины XVIII столетия, имеющих переплеты начала XIX века. У них у всех очень узкие поля, запись обрывается точно по правому краю, а «сокращенный» вид она могла приобрести только в результате формирования нового обреза.

Тематически выявленные издания можно разделить на несколько групп. Из книг Дацковой выделяются, во-первых, сочинения по искусству дипломатии (2): «Le parfait ambassadeur...» (T.1-2. Leide, 1709) Антонио де Вера и анонимный «Traite des ambassades et des ambassadeurs» (Rotterdam, 1726), во-вторых, сочинения по современной и недавней политической истории Европы (8): «Relation exacte et circonstanciée de la guerre entre la Moscovie et la Suède... depuis l'année 1740 jusqu'à present» (P.1-2.



Utrecht, 1742), «Mémoire pour servir à l'histoire de notre tems, par rapport à la guerre anglo-gallicane» (V.[1-3]. Frankfort; Leipzig, 1757) Ж.Н.Моро и его же «L'Europe ridicule ou reflexions politiques sur la guerre présente» (Cologne, 1757). Три сочинения посвящены Дании: «État du royaume de Danemark» (Amsterdam, 1695) Р.Молесворта, «Mémoires de Danemark, contenant la vie et le règne de défunt Christierne V, roi de Danemark et de Norvège» (Utrecht, 1701) И. Круля и «Lettres sur le Danemark» (Geneve, 1757) У.Роджера. Одна книга — о времени Людовика XIV: «Mémoire ou Essai pour servir à l'histoire de F.M. le Tellier marquis de Louvois» (Amsterdam, 1740) Ж.А.Боле де Шамле. Несколько особняком стоит «Mémoires secrets pour servir à l'histoire de Perse» (Amsterdam, 1745) А.Пеке. Ко второй группе близок и «Dictionnaire généalogique, héraldique, chronologique et historique...» (T.1-3. Paris, 1757) Ф.А.Обера де А Шене Дебуа. К группе изящной словесно-

MÉMOIRES
SECRETS ET CRITIQUES
DES COURS,
DES GOUVERNEMENS,
ET
DES MOEURS
DES
PRINCIPAUX ÉTATS DE L'ITALIE.
PAR
JOSEPH GORANI

Des Tyrans, trop long-tems, nous fâmes les victimes,
Trop long-tems on a mis un voile sur leurs crimes;
Je vais le déchirer.

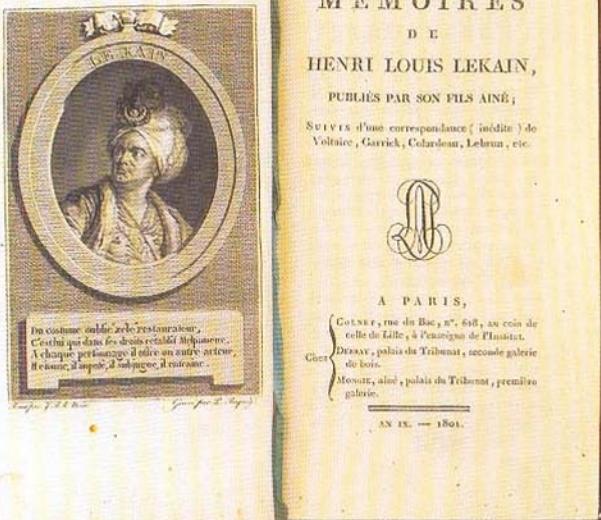
TOME TROISIÈME.

A PARIS.

1794.

Mémoires historiques, politiques, physiques, etc.» (Лондон, 1785) Ф.А.Гра; «Tableau politique de l'Europe au commencement du XIX-e» (Париж, 1802) Ж.Эшассерью; «Lettres de L. B. Lauraguais à madame ***» (Париж, 1802).

Однако в целом круг интересов представлен шире. Три издания посвящены театру — это «La Vedova, commedia facetissima di Niccolo Buonaparte, cittadino Fiorentino» (Париж, 1803), три ежегодных выпуска альманаха «Année théâtrale...» (Париж, 1800—1802) и «Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils ainé» (Париж, 1801); обратим внимание, что первое — на итальянском языке. Еще одно небольшое издание можно отнести к числу сельскохозяйственных сочинений: «Lettre sur la machine hydraulique d'Archangelsky» (Санкт-Петербург, 1787) И.Э.Норбера. Другое — к медицин-

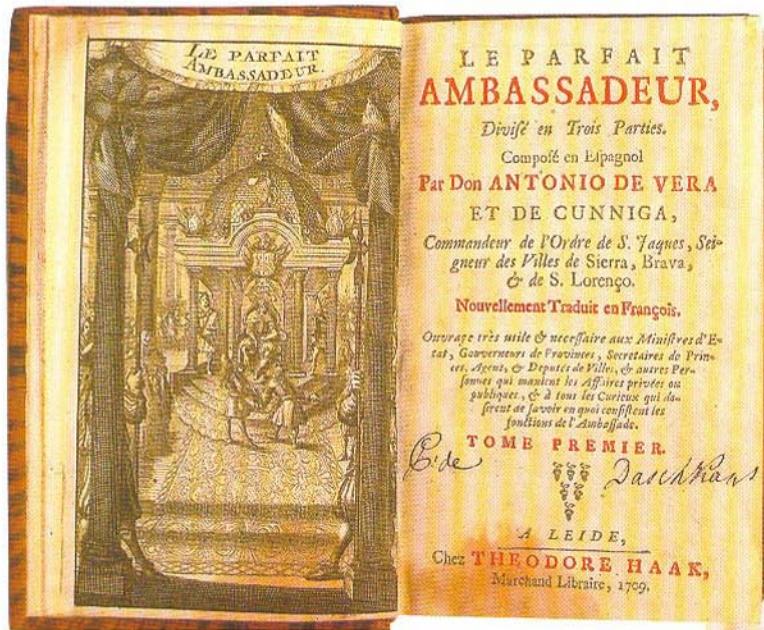


сти можно отнести роман «Jeannette seconde, ou La Nouvelle paysanne parvenue» (P.1-3. Amsterdam, 1744—1750) П.А.Гайяра.

Среди сочинений с суперэкслибрисом ее сына (13 единиц) тоже преобладают политические и исторические сочинения (7). Это «Tableau générale de la Russie moderne et situation politique de cet empire au commencement du XIX-e siècle» (T.1-2. Париж, 1802) В.Д.Комейраса; «Dernières vues de politique et de finance, offertes à la nation française» (С.Л., 1802) Ж.Неккера; «Lettres politiques, commerciales et littéraires sur l'Ind...» (Париж, 1801) Дж.Тейлора; «Mémoires secrets et critiques des cours, des gouvernemens, et des mœurs des principaux états de l'Italie» (T.3. Париж, 1794) Дж.Горани; «Le citoyen français ou

Mémoires historiques, politiques, physiques, etc.» (Лондон, 1785) Ф.А.Гра; «Tableau politique de l'Europe au commencement du XIX-e» (Париж, 1802) Ж.Эшассерью; «Lettres de L. B. Lauraguais à madame ***» (Париж, 1802).

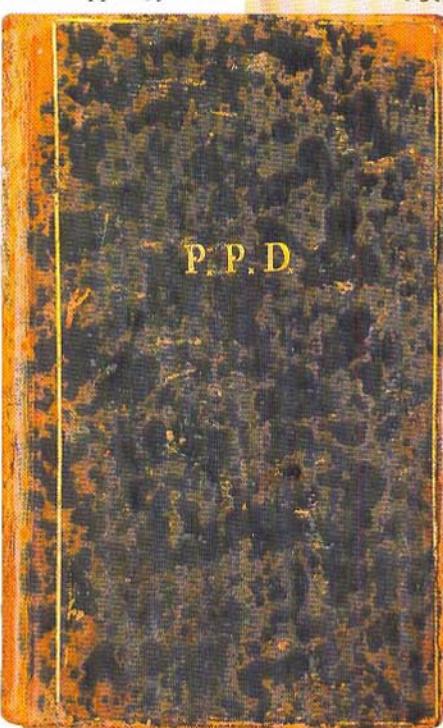
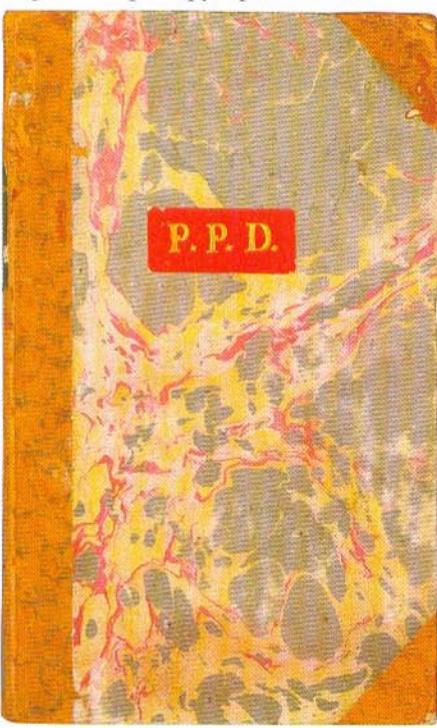
Однако в целом круг интересов представлен шире. Три издания посвящены театру — это «La Vedova, commedia facetissima di Niccolo Buonaparte, cittadino Fiorentino» (Париж, 1803), три ежегодных выпуска альманаха «Année théâtrale...» (Париж, 1800—1802) и «Mémoires de Henri Louis Lekain, publiés par son fils ainé» (Париж, 1801); обратим внимание, что первое — на итальянском языке. Еще одно небольшое издание можно отнести к числу сельскохозяйственных сочинений: «Lettre sur la machine hydraulique d'Archangelsky» (Санкт-Петербург, 1787) И.Э.Норбера. Другое — к медицин-



ским: «Manuel des goutteux et des rhumatisans...» (Paris, 1803) А.В.Леруа. Третье — географическим: «Voyage à la côte de Guinée, ou Description des côtes d'Afrique, depuis le cap Tagrin jusqu'au cap de Lopez-Gonzalves...» (Paris, 1803) П.Лабарта.

В общем представленные владельческие подборки вполне адекватно отражают круг занятий, интеллектуальных и эстетических предпочтений Е.Р.Дашковой, Н.Б.Юсупова и, возможно, П.М.Дашкова. Более детальный анализ требует привлечения новых источников и установления времени, когда было приобретено то или иное издание.

Эти книги — лишь небольшие осколки прежних библиотек, поэтому интересы владельцев, круг их чтения и состав книжных собраний отражены в них весьма фрагментарно. К примеру, среди них нет сочинений французских



философов, трудов по математике и естественным наукам, отсутствует юридическая литература, почти не представлена изящная словесность. Значение той или иной книги для ее владельцев пока, как правило, может быть описано лишь гипотетически. Немногое больше можно сказать о том, какое место занимали книги в библиотеке князя Н.Б.Юсупова. Для него это было не приобретение редкостей — таковых среди книг с владельцескими знаками Дашковых почти нет, — но заполнение лакун в своем книжном собрании.

Нельзя не обратить внимание на то, что книги с владельцескими надписями, большая часть которых, по нашему убеждению, принадлежала Екатерине Романовне, изданы, как правило, в Нидерландах, ограничены рамками 1692—1765 годов и вполне скромны в оформлении — нередки полукожаные переплеты явно российского происхождения, почти не наблюдается и сколько-нибудь опутимой серийности переплетов. В то же время книги с

L'EUROPE RIDICULE
OU
REFLEXIONS
POLITIQUES
SUR
LA GUERRE PRESENTE.



COLOGNE

1757.

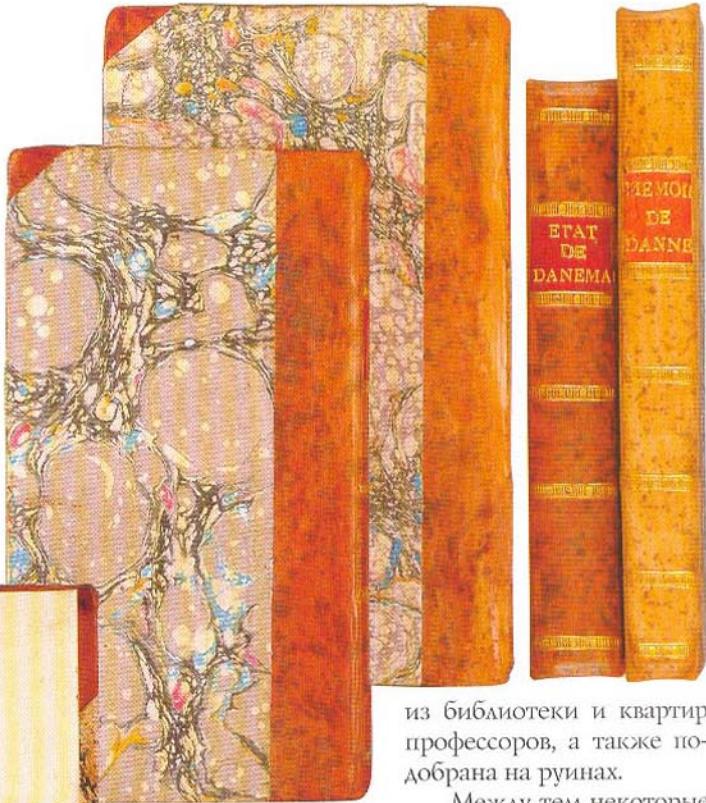
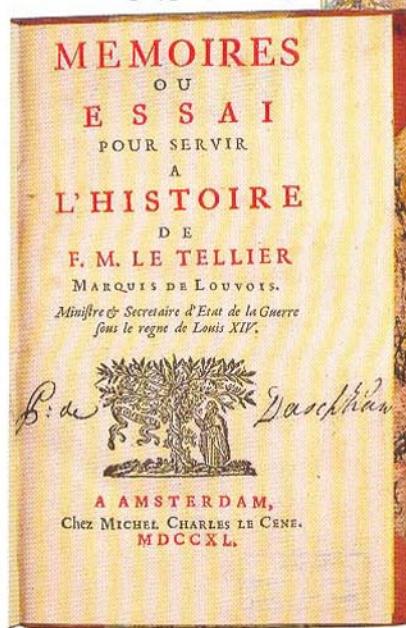
только обширной, но и внешне эффектной библиотеки было важным средством поддержать свою репутацию просвещенного вельможи.

Как книги Дашковых попали в библиотеку Юсупова, неизвестно. В каталоге петербургской библиотеки 1800 года они не упомянуты. Что же касается возможных библиофильских контактов Юсупова и Дашковой, то они не могли быть сколько-нибудь систематическими и частными. Разъединяло их очень многое. Так, в отношении Юсупова к женщинам преобладали чувство интеллектуального превосходства и эротический интерес. Дашкова же была не слишком привлекательна, но очень умна. Княгиня в общении зачастую была резка, князь — подчеркнуто любезен. Он был страстным собирателем живописи, скульптуры и предметов декоративно-прикладного ис-

кусства, а в жизни Дацковой эти виды искусства не занимали такого важного места, кроме того, она не могла себе позволить такого размаха, с которым Юсупов предавалась своей страсти к собирательству. При этом оба были болезненно самолюбивы. Вряд ли общению способствовало и то, что оба, не избегая светских развлечений, явно предпочитали им интеллектуальные и эстетические занятия, административные и хозяйственные труды. Резонно будет предположить, что они не стремились к встречам, будучи по горло занятymi собственными делами и предпочитая избегать неприятных ощущений. У каждого был свой круг общения, сложившийся с ранних лет. Свидетельства их прямых контактов единичны и не создают впечатления, что за ними стояло что-то большее, чем отстраненное уважение и светская вежливость.

Возможностей встречаться с П.М.Дашковым у Юсупова тоже было немного: с начала 1783 года по 1796 год Дацков лишь изредка появлялся в Петербурге, в силу служебных обязанностей проводя большую часть времени на юге России, в Польше, Молдавии, Малороссии. Только в конце 1790-х он подолгу жил в столице, но в 1798 году, оказавшись в опале, уехал в свое тамбовское имение. Юсупов же до выхода в отставку в 1802 году жил преимущественно в Петербурге, возможно, изредка посещая Москву. Затем, до 1810 года пребывал в основном за границей. Потом уже ни с Павлом Дацковым, умершим в 1807 году, ни с его матерью, скончавшейся в январе 1810, он встретиться не мог.

Заметим, что в начале XIX века княгиня рассталась с немалой частью своей библиотеки (и, вероятно, библиотеки своего сына) — несколько сотен томов она подарила Марте Вильмот, «значительную библиотеку» — Московскому университету. Мы не знаем, сколько охотно она дарила или продавала книги раньше, но в 1807 году, после смерти сына, жизнь ее, подходившая к концу, по большей части лишилась своего смысла. Все накопленное, в том числе библиотека (и, может быть, она особенно), лишилось наследника. Княгиня, которой выпало доживать свой век в одиночестве, могла начать пристраивать свои книги и книги сына в надежные руки, туда, где ее дар могли оценить по достоинству. Весьма вероятно, что число одаренных было значительно больше двух, известных сегодня. Вообще изрядное количество частных библиотек, в которых оказались книги Е.Р.Дашковой (Н.Б.Юсупова, Михалковых, И.М.Кандорского, А.П.Ермолова — даже если это полный список, а не «верхушка айсберга», что сомнительно), позволяет предположить, что какие-то части ее книжного собрания довольно рано были разрознены — разд都会有 и/или распроданы. Возможно также, что какая-то часть книг, подаренных университету, во время пребывания французов в Москве еще до пожара могла быть расхищена

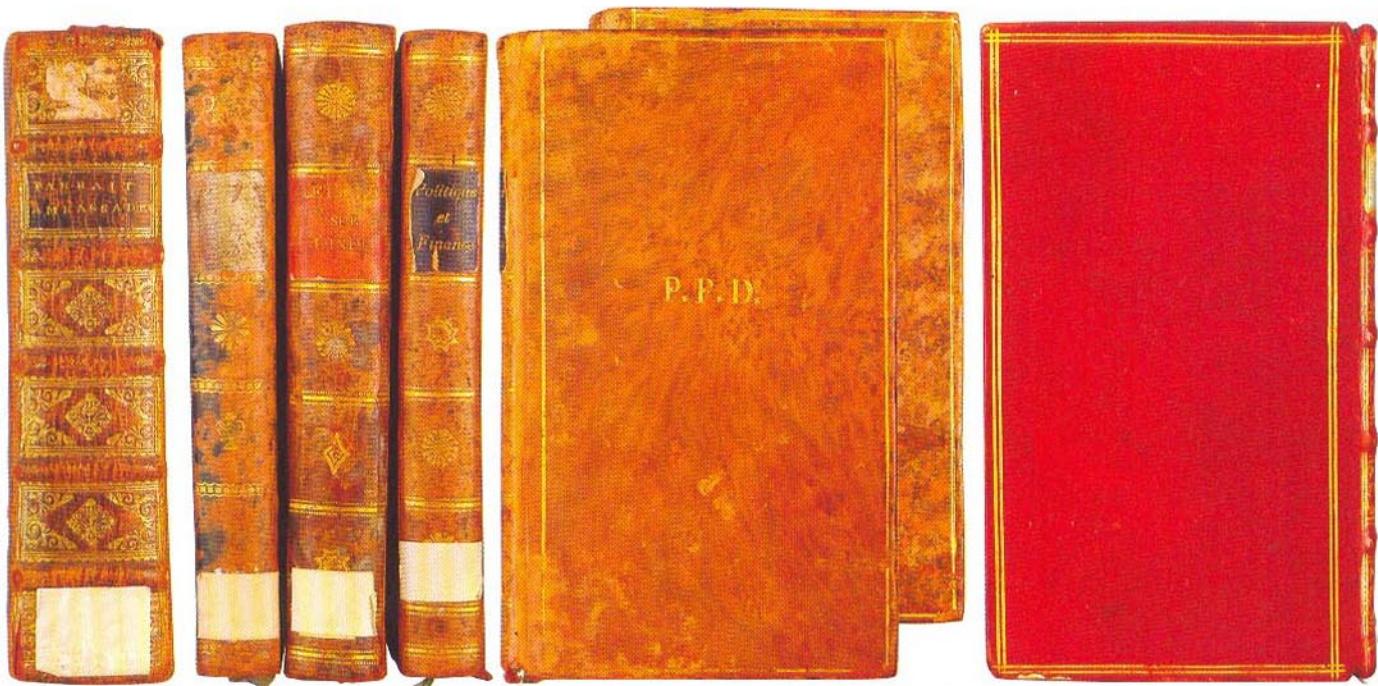


из библиотеки и квартир профессоров, а также подобрана на руинах.

Между тем некоторые

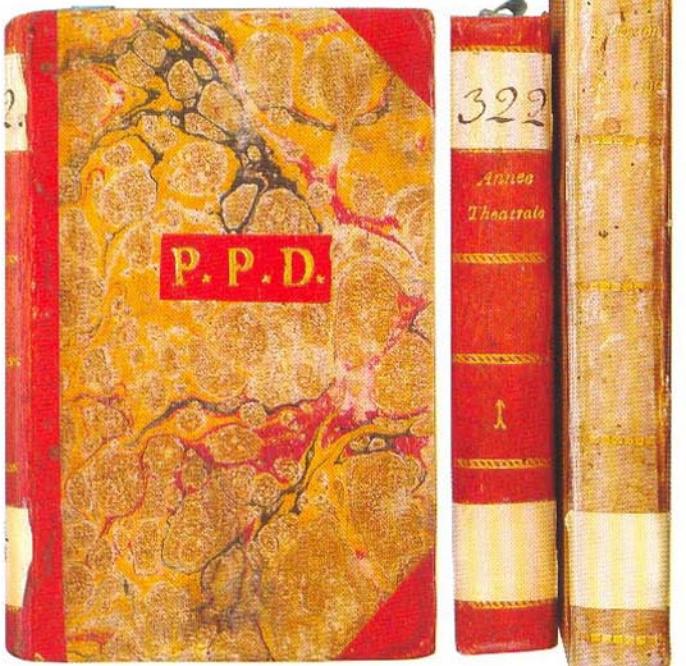
издания, принадлежавшие Е.Р.Дашковой, могли поступить в библиотеку Юсупова и раньше. Так, некоторые из них с надписями княгини оформлены в полукожаные переплеты начала XIX столетия, характерные для библиотеки Юсупова (общее количество экземпляров с такими переплетами — несколько сотен). Все подобные переплеты на книгах Дацковой изготовлены одновременно (на юсуповских они появлялись и во второй половине 1810-х годов): использована одна и та же кожа, совпадает рисунок тиснения на корешке, сходно травление, близки или совершенно аналогичны цветовая гамма и фактура мраморной бумаги, форзацы изготовлены из бумаги одной фактуры и одного цвета. Фрагменты водяных знаков на некоторых форзацах относятся к 1800 году, а значит, и переплеты сделаны не раньше. Залежность бумаги в начале XIX столетия вряд ли могла быть значительной, то есть наиболее вероятное время изготовления переплетов — 1800—1803 годы. Так что эти книги, возможно, поступили отдельно от тех, что с суперэкслибрисами (по крайней мере, раньше некоторых из них).

Кроме того, могут быть выделены и другие группы переплетов, объединенных устойчивыми сочетаниями многих или нескольких элементов. Например, среди книг Е.Р.Дашковой — экземпляры в западноевропейских (скорее всего, французских) переплетах коричневой кожи, с разделением корешка на бинты, с типичным для первой половины — середины XVIII века тонким сложным рисунком тиснения на корешке. Третью группу составляют книги с переплетами красной кожи, золотым линейным тиснением по периметру корешка и форзацами из мраморной бумаги. Впрочем, вторая и третья группы переплетов объединяют книги, совпадающие лишь по некоторым признакам, что не позволяет говорить ни о единстве времени и места появления, ни о единстве коллекции.



ления переплетов, ни об осознанном стремлении Е.Р.Дашковой к визуальной унификации своей библиотеки. Учитывая ее постоянную ограниченность в средствах и то, что часто она отдавала предпочтение содержанию, а не форме, это представляется вполне логичным.

Следует отметить, что характерная для библиотек того времени серийность переплетов наблюдается в большей мере среди книг П.М.Дашкова. Тесную группу составляют три издания (пять томов) в одинаковых полукожаных переплетах с крышками идентичной темно-желтой мраморной бумаги, с корешками и углами красной кожи, с суперэкслибрисом на верхней крышке на прямоугольной красной кожаной наклейке. Последняя из этих книг вышла в 1803 году, а самая ранняя — в 1787 году. Водяные знаки на форзацах датируются 1799–1800 годами.



В числе устойчивых (то есть характерных для нескольких книг) признаков кожаных переплетов с суперэкслибрисами: слабо изменяющийся набор штампов на корешке, ава чередующихся типа рамок на верхней крышке переплета (линейная или орнаментальная), неоднократно встречающиеся в различных сочетаниях с этими элементами варианты травления. Таким образом, можно предположить, что о внешнем виде библиотеки П.М.Дашков заботилась куда больше, чем его мать, и в оформлении большое значение придавала цветовой классификации тематических разделов. Обращает на себя внимание то, что принадлежавшие ему книги в полукожаных переплетах — это издания небольшого объема или малого формата, возможно, нарушающие гармонию крупных цветовых пятен, а потому переплетенные и поставленные отдельно.

Нет нужды доказывать, что время переплетения книги (если это можно выяснить) — одно из оснований для датировки ее поступления в библиотеку. Так, полукожаный переплет на брошюре Норберга 1787 года, посвященной гидравлической машине в Архангельском, скорее всего соответствует дате ее покупки, когда отправленный в отставку в 1798 году П.М.Дашков уехал в тамбовское имение, где у него появилось больше времени и возможностей для хозяйственных занятий. И не только для них. Не исключено, что преобладание среди оказавшихся в библиотеке Н.Б.Юсупова книг именно 1800–1803 годов не случайно, — в этот период Дашков уделял своей библиотеке много внимания. Тогда вполне вероятно, что суперэкслибрис выполнен позднее, а значит, атрибуция экземпляров из ранней части библиотеки П.М.Дашкова (если они не были переплетены заново) будет затруднена, если вообще возможна.

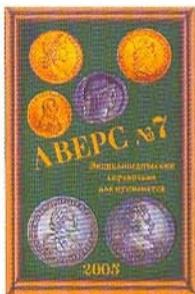
Весьма вероятно, что важную информацию для решения этих проблем таят и каталожные шифры на форзацах и приплетенных листах, наклейки на корешках книг, не имеющие отношения к библиотеке Юсупова. По большей части они также могут быть классифицированы по сериям. Однако их идентификация и описание — тема отдельной статьи.

Константин БОЛЕНКО



А.Володин, Н.Мерлай.
Медали СССР.
1997 г., 302 с., илл.
550 руб.

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



В.Д.Кривцов. Аверс № 7.
Энциклопедический
справочник
для нумизматов.
2005 г., 590 с. + 240 с.
(приложения).
2000 руб.

Впервые дается полный обзор российских и зарубежных монет с точки зрения нумизматов.



«...И четкий профиль на медали».
Каталог выставки.
2005 г. 96 с., илл.
300 руб.

Собрание выставки включает экспонаты из фондов Музея изобразительных искусств города Екатеринбурга и двух частных коллекций. В каталоге представлено более ста медалей, медальонов и барельефов.



Нагрудные знаки СССР
эпохи трудовых побед
1920—1940.
2004 г., 208 с., цв. илл.
1300 руб.

Данный каталог содержит информацию о более чем 400 знаках и жетонах — наградах за труд первых лет советской власти, в том числе и профсоюзных знаках. Представленная информация не исчерпывает всей темы, однако представляет безусловный интерес. Основной публикуемый в каталоге материал относится к самому интересному периоду советской фалеристики, а именно с 1920 по 1933 годы, когда производство наградных знаков за трудовые успехи не было жестко регламентировано государством. Наряду с серебряными знаками с эмалью составители сочли возможным публикацию простых в изготовлении знаков и жетонов, чаще всего серебряных.

Особое значение данной книги для коллекционеров заключается в том, что в ней помещен оригинальный фотографический материал (как аверсы, так и реверсы знаков, наградные документы).



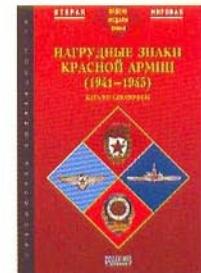
Д.И.Петерс.
Наградные медали России
второй половины
XVIII столетия.
2004 г. 272 с., илл.
500 руб.

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



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

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



Б.В.Айрапетян.
Нагрудные знаки Красной
Армии (1941—1945).
2004 г., 176 с., илл.
600 руб.

Каталог-справочник. Даются изображения и описания более 300 знаков всех типов и разновидностей нагрудных знаков Красной Армии, учрежденных во время Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.



Д.И.Петерс. Знак отличия
Военного ордена
с вензелем императора
Александра I для
ветеранов прусской
армии.
2004 г., 232 с., илл.
750 руб.

Установление, изготовление и выдача специально учрежденного в 1839 г. российского знака отличия Военного ордена для ветеранов прусской армии, воевавших против Наполеона в 1813—1815 гг. Впервые публикуются выявленные в архивах полные списки награжденных с указанием номеров выданных знаков.



Знаки оборонных
обществ СССР.
Фотокаталог советской
фалеристики. Часть 3.
2002 г., 108 с.
308 руб.

Третья часть каталога по советской фалеристике посвящена знакам ГТО, значкам «Ворошиловский стрелок», 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.
Каталог-определитель.
2002 г., 160 с.,
350 руб.

В книге подробно рассматриваются наградная система Третьего Рейха, практика награждения и боевые награды, а также металлы, 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,
248-6819,
а также на нашем сайте
www.uuu.ru

Разновидности пробирного клеймения

В нашей стране десятилетиями складывалась традиция, согласно которой ювелирные украшения и изделия из золота и серебра стали не только показателем социального статуса и преуспевания, но и средством накопления капитала.

Хадо заметить, что при покупке ювелирных изделий наши соотечественники не утружддают себя (особенно, если они за рубежом) выяснением весовых и пробирных характеристик вещи, хотя говорят о «плохом золоте» из стран третьего мира. Между тем Аугит — элемент таблицы Д.И. Менделеева, он и в Австралии и в Южной Америке тот же самый. Или вот типичная сцена в какой-нибудь ювелирной лавочке в Турции или Египте, в которую зашли туристы из России. Продавец, захлебываясь, все время твердит о «чистом золоте»: «Эйтин каратс, мадам», то бишь — 18-каратная пробы. Видимо, с его точки зрения, это самый веский аргумент, но для покупателей сие по-рой — тайна за семью печатями.

Впрочем, как это ни парадоксально, но и для многих профессио-

нальных антикваров иностранные системы пробировки, да и принцип отечественной часто — «терра инкогнита». Попробуем обозначить основные типы клейм благородных металлов, выяснить, как различные системы пробировки соотносятся друг с другом, и привести их к общему знаменателю.

Все страны, к каким бы цивилизациям они ни принадлежали, сколь бы ни были различны их культуры,

пришли к выводу о необходимости обязательной маркировки изделий из золота, серебра, металлов платиновой группы, предназначенных к продаже. Становление пробирного надзора следует рассматривать в контексте развития процессов стандартизации и метрологии. Последние — продукт централизации, укрепления государственной власти и одновременно жесткое требование упорядоченного рынка.



Солонка
московской фирмы
Семёновых,
84°. 1890 г.
Выполнена
в технике оброн
(резьба по
металлу),
с чернёвым
орнаментом.



В 1876 году в Париже открылось международное Метрическое бюро, и это событие стало началом перехода к одноименной системе. К этому союзу вскоре присоединилась Россия, но полностью на ее принципы она перешла только в 1927 году. В СССР в конце 1920-х годов была принята метрическая система пробировки. Ее цифровые показатели подтверждают факт содержания благородных металлов, исходя из соответствия 100% — 1000 частей. Таким образом, 583° (750° — на втором месте по частоте использования). Еще меньше употребляются 375°, 500°, 958°) или заменившая ее 585° означают, что в данном изделии 583 единицы, или 58,3% золота, либо — 585 и 58,5% тогда как лигатура — добавки менее ценных компонентов — 417 — 41,7%, или 415 — 41,5% соответственно. Для серебряных изделий чаще всего используется 875° (на практике 800°, 925°, 960° составляют исключения), ранее — 916°. Эти значения появились не случайно — им предшествовали аналоги из дореволюционной практики.

В ее основе лежал 96-каратный принцип, обусловленный соответствующим числом золотников, составлявших фунт (вес золотника — 4,266 г. Он в свою очередь делился на 96 долей).

Перевод названной системы в метрическую производится делением имеющегося золотникового значения; возьмем наиболее часто встречающуюся 84 и разделим на 96 (последнее цифра неизменно должна быть в знаменателе) и получим 0,875. Следовательно 84° = 875°, 88° = 916° — наиболее расхожие пробы для серебряных изделий (менее употребительны 800°, 925°, 960°), а 56° = 583°, 72° = 750° — наиболее используемые пробы для золотой «ювелирки» (значительно реже — 375°, 500°, 958°). В старорежимной практике иногда из 90—92 пробы золота изготавливались обручальные кольца. Помимо преобладавшей 84° встречаются от 85° до 94°, в основном на изделиях из скани. 95° встретилась на альбомной накладке, выполненной гальваническим способом.

Пробирование изделий из драгоценных металлов началось в России

в конце XVII века, но несколько десятилетий было необязательным. Цифровое обозначение появилось лишь в период правления Екатерины II.

Интересной представляется методика тех времен по определению содержания ценного металла в изделии. Мастер по качеству — альдерман имел набор эталонных отмечек, нанесенных на камень. Каждая соответствовала определенной пробе. Сравнивая имеющуюся с новой сделанной по цвету, он составлял заключение о соответствии. Возможно, выражение «протереть», используемое в разговорной речи и ныне приобретшее жаргонное звучание, восходит к давно забытому визуальному способу определения содержания благородных металлов в сплавах.



Немецкий серебряный стакан 800° с признаками централизованного пробирного надзора — полумесицем и императорской короной.



Русская серебряная стопа. 1790 г. Московский мастер Степан Савельев (С-С), альдерман. Алексей Косырев. (ААК). Цифровое клеймо отсутствует, в советский период металл был опробирован 800°.

Городское клеймо — то есть герб города и именник (монограмма, как правило, из трех заглавных букв имени, отчества и фамилии) ответственного лица за непременное соблюдение стандарта — со времен царствования императрицы Анны Иоанновны стали неизменными атрибутами любого ювелирного изделия в Российской империи XVIII—XIX веков. Русская система пробировки была тотальной, те предметы, что ее миновали, — крайне редки и вызывают повышенное внимание антикваров — из-за возможного подвоха.

На втором месте по встречаемости — изделия из драгоценных металлов немецкого происхождения, преимущественно имперского периода (1871—1918). Клеймо 800° стоит на подавляющем большинстве немецких изделий с неизменными императорской короной и полуме-



Хрустальная миска в стиле неоклассицизма с серебряной обоймой 880° и русским ввозным клеймом «84». Германия. Начало XX в.

сияем. 830°, 835°, 900°, 925° встречаются реже. Предметы, экспортавшиеся на русский рынок, делали из сплавов 875° и 880° для соответствия нашему стандарту. Иногда на них есть клейма в виде городских и земельных гербов (субъектов, если можно так выразиться, Германской Федерации). Не редкость также монограммы и фамилии мастеров и владельцев ювелирных фирм. Впрочем, до сих пор отечественный рынок ни-



Серебряное ситечко для чая 90% пробы. Голландия. Первая треть XX в.

как не вычленяет кого-либо из них, так что цена никоим образом не зависит от фактора известности этих персонажей на родине.

Существуют системы, обозначающие процентное наличие ценных металлов в изделиях. Редкие в нашей стране голландские произведения имеют подобные маркировки. Китайское серебро, произведенное в городах и на территориях, где были сettlementы с высокой концентрацией европейцев, пробивалось не только иероглифами, но и арабскими цифрами, фиксировавшими его проценты. Приятно удивляют венчицы, изготовленные русскими ювелирами из Харбина. Мастерам удалось создать оригинальный стиль, соединивший китайские мотивы с русским модерном. В 1920-х годах, когда в Советской России перешли на метрическую пробирку, в Харбине тоже приняли это нововведение. Занятно встречать изделия с 875° по соседству с именниками частных мастеров.

Кстати сказать, такая же ситуация была в Латвии и Эстонии, где сначала придерживались дореволюционной золотниковой системы, а затем, вслед за СССР, ввели метрическую. Но наряду с 875° в Латвии использовали 800°, 830°, 835°, больше принятые в Германии того периода, а в Эстонии — 925°. Цифровые обозначения на латвийских пробах сопровождали характерная женская



Китайский серебряный стакан 95% пробы. Первая треть XX в.



Набор из 6 серебряных стопок 90% пробы. Русский мастер «НМ», работавший в Харбине (КВЖД). Начало XX в.

голова в кокошнике — персонифицированная Латвия, изображение с 5-латовой монеты, а в Эстонии герб — три леопарда друг над другом.

В Соединенном Королевстве с незапамятных времен придерживались единого стандарта — 925°. Набор значков-символов на английских изделиях подтверждал указанное качество. На рубеже XIX—XX веков стали пробивать слово «STERLING», то есть 925°. Аналогичный метод клеймения принят и в странах содружества, в том числе в Канаде. 925° и «STERLING» доминируют в США, Мексике, Перу и некоторых странах Южной Америки.

Самая старая европейская практика определения качества сплавов в ювелирном деле — лотовая, кратная 16. Для перевода ее значений в современную следует таковые определить в числитель, в знаменателе дроби должно быть 16. Например самые распространенные характеристики 12/16 и 13/16 дают 750° и 812°, 14 лот = 875°. Именно последней обязана своим появлением на



Серебряная 13-лотовой пробы чайница. Франция. XVIII в.



русской почве 84-золотниковая пробы. Историческая преемственность выглядит следующим образом: 14 лот, 84° и 875°.

Следует также упомянуть значок, встречающийся на старых, XVIII — начала XIX века,

изделиях, который антиквары называют «пиляй» или «моанией». Его прорезали штихелем глубоко в поверхность металла для подтверждения того, что предмет — целиком из серебра, а не покрыт им только сверху. «Пила» использовалась как самодостаточный символ качества, означавший, что сплав не ниже 800°, так и вспомогательный,



Серебряная 13-лотовой пробы солонка. Королевство Пруссия. Берлин. Начало XX в. Ввозные клейма 1920-х годов с 800°.



Серебряная шкатулка с «пиляй» и «медведем» — гербом Берлина и знаком местного альдермана. Конец XVIII—начало XIX в.





Серебряные характерной для Турции формы чайные ложки.
Клеймо «тугра» — символ Османской империи и «пила»
гарантии пробы не ниже 800°. Конец XIX в.



Египетское кольцо в виде папируса,
18-каратной пробы
(IA арабская цифра 18). 1990 гг.

в комбинации с лотовыми обозначениями.

Сугубо турецкое клеймо-эмблема Османской империи — «тугра». Она также гарантировала стандарт не менее 4/5 содержания серебра.

В Австро-Венгрии был заведен порядок, согласно которому рядом с клеймом «голова» помещалась цифра. Соответствие было следующим: «1» — 925°, «2» — 900°, «3» — 800°,



«4» — 750°. В Польше, обретшей независимость после распада Российской, Германской, Австро-Венгерской империй, была принята замен-

Серебряная с чернью коробочка для табака и папиросной бумаги.
Использовалась любителями самокруток. Клеймо «2» = 900°.
Польша, Варшава. 1920-е гг.

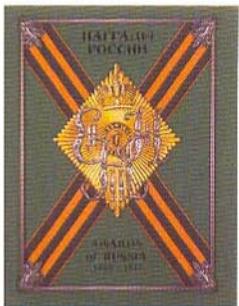


Швейцарские золотые часы с браслетом 585° = 14-каратной пробе.
Последняя четверть XX в.

ствованная упомянутая выше практика, которая действует и сегодня.

Помимо метрического принципа определения качества ювелирных украшений из золота, в мире широко распространен каратный. В этом случае 100% равняется 24. Последняя цифра, как и в предыдущих случаях, — делитель, а делимое — число каратной пробы. Наиболее употребляемые 14 и 18. $14/24 = 583\%$; $18/24 = 750\%$. В арабских странах каратная пробы, являющаяся основной, обозначается соответственно арабскими цифрами.

**Владимир КОТОВ,
Елена ЛУШНИКОВА**



С.С.Шишкин.
Награды России:
1698—1917.
Справочник в 3-х томах.
2003 г. Том 1. 320 с., цв.
илл.; том 2. 452 с., цв. илл.;
том 3. 408 с., цв. илл.
5000 руб.

Книга является первой попыткой обобщить и систематизировать все, что опубликовано о российской наградной системе вообще и о российских орденах в частности.



В.В.Уздеников.
Монеты России.
2004 г., 500 с., илл.
Издание третье.
500 руб.

Книга посвящена монетам императорского периода и имеет целью дать их перечень, систематизацию и описание, информацию о производстве и обращении этих монет.



А.Корляков, Ж.Горохов.
Русский экспедиционный
корпус во Франции
и Салониках (1916—1918).
2003 г., 656 с., илл.
4500 руб.

В книге приводится около тысячи документальных фотографий с комментариями, рассказывающими о подвиге 45 тысяч русских солдат, защищавших взятые на себя Российской союзнические обязательства в Первой мировой войне.



Награды СССР.
Ордена СССР.
Awards of the USSR.
Orders of the USSR
2005 г. 492 с., цв. илл.
На рус. и англ. яз.
3000 руб.

Данное справочное издание является продолжением уже вышедшего трехтомника «Награды России» и посвящено орденам СССР.

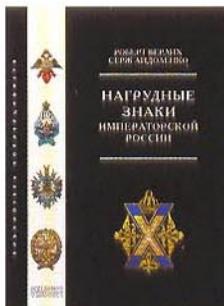
В книге максимально полно приведены разновидности по типам, даны подробные описания, указаны тиражи. В иллюстративной части, помимо реальных фотографий орденов, впервые публикуются многие наградные и архивные документы.



А.В.Окороков.
Знаки русской эмиграции
1920—1990.
2005 г., 176 с.
750 руб.

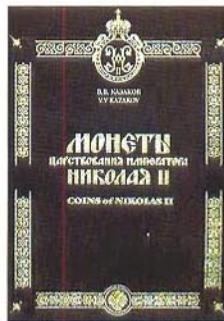
В книге-определителе наиболее полно отображена история символики русских эмигрантских организаций 1920—1990 годов, впервые даны подлинные изображения и описания знаков и наград воинских, гражданских, молодежных и религиозных союзов, обществ и объединений русского зарубежья.

Опубликованы редкие фотографии представителей эмигрантских организаций, их руководителей, воспроизведены образцы членских книжек и удостоверений на право ношения знаков или наград.



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

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



В.В.Казаков.
Монеты царствования
императора Николая II.
Coins of Nikolas II.
2004 г., 216 с., цв. илл.
На рус. и англ. яз.
3000 руб.

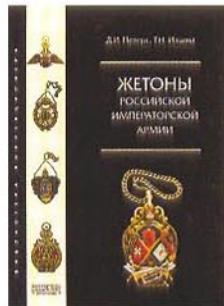
Нумизматический каталог включает в себя все типы и разновидности русских монет периода царствования Николая II (1894—1917 гг.). Монеты представлены штемпельными изображениями и описанием.



В.П.Петраков,
В.П.Машковцев.
Маленький Париж:
Елисаветград в старой
открытке.

2004 г. 240 с., илл.
350 руб.

Эта книга — великолепно иллюстрированный рассказ о городе Елисаветграде (ныне — Кировоград) и его истории.



Д.И.Петерс, Т.Н.Ильина.
Жетоны Российской
императорской армии.
2004 г., 144 с., илл.
900 руб.

В справочнике на основе архивных источников и музеиных собраний рассказывается об учреждении, правилах ношения, изготовлении и выдаче жетонов Российской императорской армии.

Даны описания и рисунки около 300 жетонов, принадлежавших императорской гвардии, пехотным, кавалерийским, артиллерийским частям, военно-учебным заведениям и другим, тематически не относящимся к родам войск.



Униформа Российского
военного воздушного
флота.

2004 г., 248 с., илл.
900 руб.

К 100-летию со дня введения первой формы одежды для русских летчиков было подготовлено иллюстрированное двухтомное описание униформы военнослужащих российской авиации и воздухоплавания, охватывающее период от времен императора Александра III до наших дней.

Большинство архивных документов и подлинных рисунков вводятся в научный оборот впервые.

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

«Золотой век» рекламы



Плакат эпохи модерна неизменно вызывает у нас интерес. Альфонс Муха – один из наиболее ярких художников, ставший знаковой фигурой ар нуво. Знаменитый «стиль Мухи», воплотивший в плакате модерна идеальный образ женщины, – узнаваем, известен, многократно воспроизведен в различных вариациях.

Однако А.Муха был далеко не единственным блестявшим художником, работавшим в плакате и создавшим феномен новой рекламы – рекламы модерна. Неслучайно его второй родиной стала Франция – страна плаката. Традиции публичной жизни здесь определили особую роль этого вида искусства. В 1886 году состоялась последняя выставка импрессионизма. Французский импрессионизм, даровавший миру замечательные творения, исчерпал себя. Именно тогда возникают те явления, которые позже были названы расплывчатым термином «постимпрессионизм». Ар нуво появился после импрессионизма и, как и постимпрессионизм в целом, отражал уже следующий этап развития мирового искусства.

Первым мастером нового французского плаката стал Жюль Шере. Он начал работать в этом жанре в 1860-х годах, однако лишь в конце 1870-х сформировался его новый стиль. Плакат стал отходить от натуралистичности, приобретать условность, линейную выразительность, плоскость и декоративность, характерные для модерна. Вслед за Шере другие плакатисты Франции, а затем и других стран создают море рекламных плакатов, известных в истории искусства как феномен плаката модерна.

Отблеск «золотого века» рекламы достиг и России, но лишь на короткое время экспонирования выставки «Москва – Париж. 1900–1930», в 1981 году. А в полном блеске мировую рекламу российский зритель увидел больше века назад ...

В середине ноября 1897 года в залах Императорского Общества поощрения художеств в Санкт-Петербурге открылась необычная выставка. На суд публики вынесли более

700 художественных афиш, выполненных мастерами 13 стран мира. Собрать столы представительную выставку удалось в значительной степени благодаря покровительству принцессы Евгении Максимилиановны Ольденбургской, обратившейся к зарубежным дипломатам с просьбой о содействии в этом деле. Через посольства было получено множество посылок с афишами. Кроме того, организаторы выставки обратились и к самим художникам с призывом прислать свои работы, и к коллекционерам.

Благодаря прекрасноциальному в типографии Р.Голике каталогу выставки можно и спустя сто лет оценить представительность, многообразие и высокий художественный уровень работ, всю значимость этого социокультурного явления в России.

В экспозиции самым весомым был вклад французских художников – 213 афиш, 101 работа была выполнена немецкими мастерами. В формировании экспонатуры выставки участвовали шесть коллекционеров из Германии, Франции, России, предоставивших в общей сложности 203 плаката – более четверти всех работ. Причем особенно велика была роль частных коллекционеров во французском и английском разделах – им принадлежала половина всех афиш. Швейцарский раздел почти полностью состоял из плакатов частных лиц – 15 из 18 листов. В то же время немецкий раздел включал только 14 афиш коллекционеров. В этом заслуга доктора П.Иессена, директора Библиотеки Королевского музея прикладных искусств в Берлине, собравшего большую часть плакатов.

А. Муха. Хромолитография.

В русском разделе только 1 из 31 экспоната принадлежал частному коллекционеру Е.Н.Тевяшеву — это была реклама «Подписька на «Листок для светских людей на 1844 г.» художника и издателя В.Тимма. Остальные плакаты представили столичные литографии: 26 листов — Р.Голике, 3 листа — А.Ильина, 1 — А.Маркса.

Столица мировой рекламы в конце XIX века — Франция — поразила блеском работ великолепных мастеров. 19 плакатов Жюля Шере — родоначальника новой художественной рекламы — продемонстрировали широкий спектр его творчества: от знаменитой серии афиш для катка «Palais de Glace» и кафе «Мулен Руж» до рекламы хинной водки и папиросной бумаги.

Не менее впечатляющим был раздел из 18 плакатов, исполненных Альфонсом Мухой. Новый образ женщины эпохи модерна, созданный художником, стал иконографическим каноном. На выставке были представлены серии декоративных панно, афиши спектаклей театра «Ренессанс» с участием Сары Бернар, рекламы шампанского, бисквитов, папиросной бумаги. 10 афиш, ставших классикой модерна, были выполнены А.Тулуз-Лотреком для театра, увеселительного заведения «Divan Japonais», выступлений Мей Мильтон. Реклама шоколада и стерилизованного молока Т.Стейнена явили российскому зрителю знаменитых черных кошек...

Все было ново, ярко, стильно. Усиливала впечатление и плотная шпалерная развеска в три яруса, создававшая концентрацию эмоционального воздействия на зрителя.

Была ли готова российская публика к такой выставке? Бледность отечественного раздела — красноречивый ответ на этот вопрос. Большинство афиш выглядели провинциальными, статичными, блеклыми. Российские литографические издания явно отставали от своих зарубежных собратьев. По тематике это были афиши, извещавшие о балах, гуляниях, представлениях, выставках. Лишь одна из них — издательская реклама журнала «Нива» на 1898 год — была выполнена, как указывалось в Каталоге, анонимным автором. Эта «анонимность» — ключ к пониманию степени готовности русской публики к восприятию рекламы. В то время как на Западе реклама стала признанным явлением художественной жизни и музеи мира «широко открыли ей свои двери», в России явно ощущалось пренебрежительное отношение к рекламе как к «области полуискусства». Характерна в этом плане публикация в журнале «Театр и искусство», автор которой, презрительно отзываясь о рекламе, имевшей отношение к «низкой коммерции», с пониманием отмечает тот факт, что экспонировавшаяся на выставке афиша «Нивы» шла как работа анонимного автора: «Известный автор — художник ... и не пошел бы на такую художественно-печатную коммерцию».

Очевидно, эти же соображения побудили и редакцию «Нивы», и автора афиши скрыться под маской анонимности. Но это был секрет Полишинеля, и уже в рецензии на выставку, опубликованной в «Ниве» в декабре 1897 года, приводятся репродукции четырех афиш, в том числе вышеупомянутой, и указано имя художника — И.Грабарь.

Однако наряду со «стыдливым» отношением к рекламе публикации доносят и другое восприятие выставки. С юмором и изяществом откликнулся на это событие журнал «Стрекоза»: «Ступайте на выставку и посмотрите затем, ка-

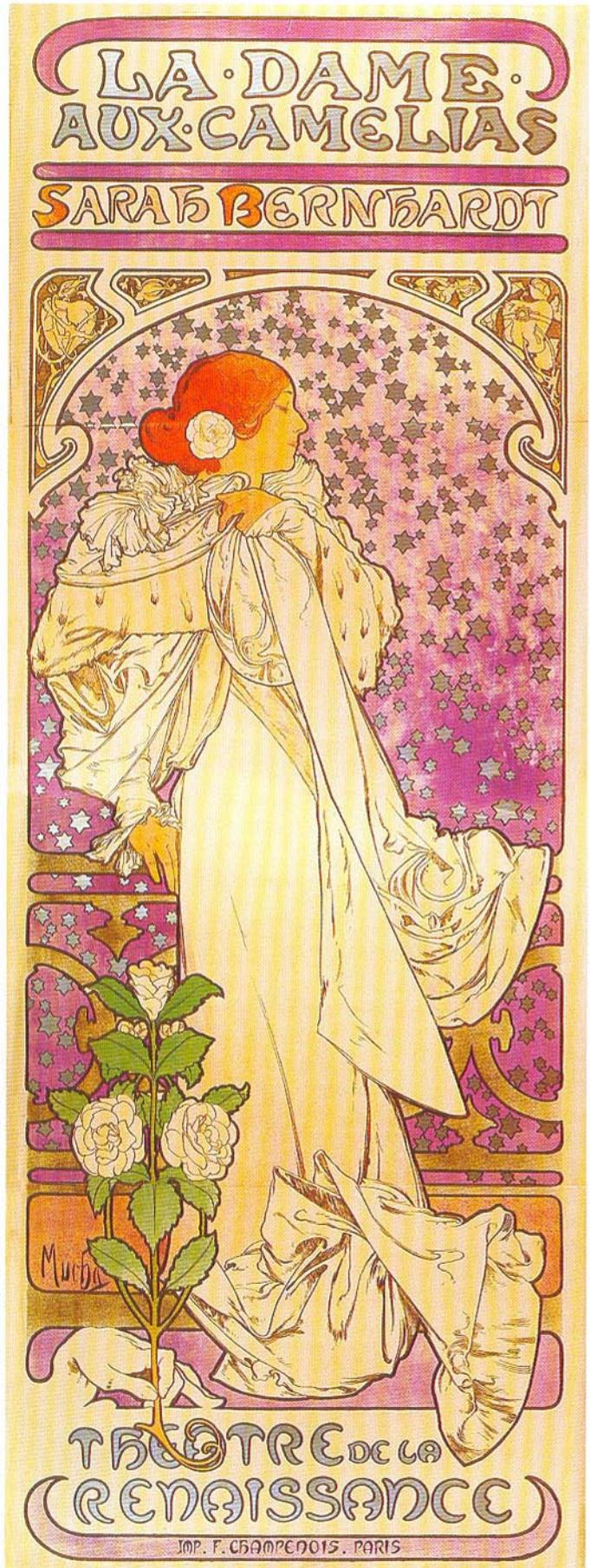


А. Муха. Хромолитография.

ких только промыслов, товаров, антреприз и спекуляций не винчиваёт в современную жизнь больших городов современная реклама!.. Посмотрите наконец, что за славная дочька реклама у нынешнего прикладного искусства... Это целый мир фантазий, шалостей, неожиданностей и эксцентричностей».

Понимание роли и актуальности международной выставки рекламы в Санкт-Петербурге побудило известного издателя и книготорговца И.Кнебеля организовать подобную выставку и в Москве. Очевидно, она готовилась параллельно со столичной, уступая ей по срокам лишь на полтора месяца — предисловие к Каталогу, написанное И.Кнебелем, датируется 28 декабря 1897 года, отметка о разрешении цензуры — 10 января 1898 года. Скромный, без иллюстраций, Каталог был издан Товариществом скоропечатни А.Левенсона в Москве. Объявление об открытии выставки в стенах Строгановского училища технического рисования было опубликовано в «Московских ведомостях» 3 января 1898 года.

Московская выставка рекламы повторяла санкт-петербургскую по структуре, несколько уступая ей поreprезентативности — экспонировалось около 500 работ. Вдвое уменьшился французский раздел — 115 плакатов, в то время как немецкий сократился незначительно — до 95 листов. Только два раздела полностью обновились: американская реклама, насчитывавшая более 200 работ по издательскому делу, и российская, представленная исключительно Московским Товариществом скоропечатни А.Левенсона. 21 афиша российского раздела демонстрировала зрелищную рекламу невысоких художественных и издательских достоинств.



В предисловии к Каталогу И.Кнебель писал: «Я приложила все мое старание, чтобы сделать эту выставку возможно разнообразной и интересной; из числа более чем 20 тысяч современных афиш и плакатов, изданных за последнее время, я выбрал лучшие и надеюсь, что они заинтересуют как представителей художественно-промышленного мира, так и художников, архитекторов и всех любителей искусства».

Самое интересное в организации московской выставки — возможность приобрести экспонировавшиеся афиши, а также другие афиши, книги и журналы, касавшиеся современного плаката, в магазине И.Кнебеля на Петровских линиях. В Каталоге рядом с описанием была проставлена цена каждого листа. Причем последняя определялась исключительно размером плаката и качеством бумаги — оттиски на японской бумаге стоили в несколько раз дороже. Стоимость афиш, таким образом, различалась в 100 раз — от 50 копеек до 50 рублей.

И.Кнебель явил образец коммерческого использования художественной выставки, благотворительной по своему характеру, поскольку сборы от входных билетов поступали в пользу студентов Строгановки.

Несомненно, обе выставки 1897—1898 годов дали мощный импульс развитию отечественного плаката и активизировали интерес к рекламе как к предмету искусства и собирательства. По традиции многие владельцы литографий, выпускавшие лубок, а затем и афишу, становились их первыми коллекционерами. Известно, к примеру, о коллекциях плаката Р.Голике, И.Кадушкина, А.Левенсона. На санкт-петербургской выставке экспонировались плакаты частных коллекционеров из Германии, Франции, а также петербуржцев М.Н.Дюпон, П.П.Марсеру. Последний выступил и в роли составителя каталога. На московской выставке афиши из своей коллекции представил П.Д.Эттингер.

Собрание рекламы Государственного Исторического музея содержит материалы из различных коллекций, однако как по значимости, так и количественно преобладают плакаты из коллекции Алексея Петровича Бахрушина. Характеризуя себя как коллекционера, Алексей Петрович писал: «Этот человек теряет сон и аппетит, если увидит хорошую вещь... в чужих руках, тотчас же старается ее приобрести, в этом отномпении он очень завистливый человек».

Четверть века занимался А.П.Бахрушин собирательством — с 1878 года и до самой смерти в 1904 году. По духовному завещанию Алексея Петровича его коллекции поступили в Российский Императорский музей. Коллекция рекламы, в частности, была записана в Главную инвентарную книгу музея в октябре 1905 года. Ее изучение свидетельствует о том, что первоначально она формировалась в русле собирательства представительских материалов отечественной промышленности и торговли. Что же касается зарубежной рекламы, то это преимущественно мелкие рекламные знаки, доля художественной афиши невелика.

В плане исследования зарубежной рекламы больший интерес представляет фонд Н.С.Щербатова. Плакаты, входящие в состав этого фонда, поступили в ГИМ как часть материалов о русско-французском союзе конца XIX века, собранных французскими коллекционерами бароном де Баем

А. Муха. Хромолитография.

и Филиппом Дешаном. Сохранились яркие крупноформатные листы с рекламой разнообразной продукции, использующие модную русскую тематику и символику. Особенно эффектно выглядит реклама печенья «Нева», «Кремль», мучных изделий с изображением детей, наряженных в русский и французский костюмы, реклама спиртных напитков.

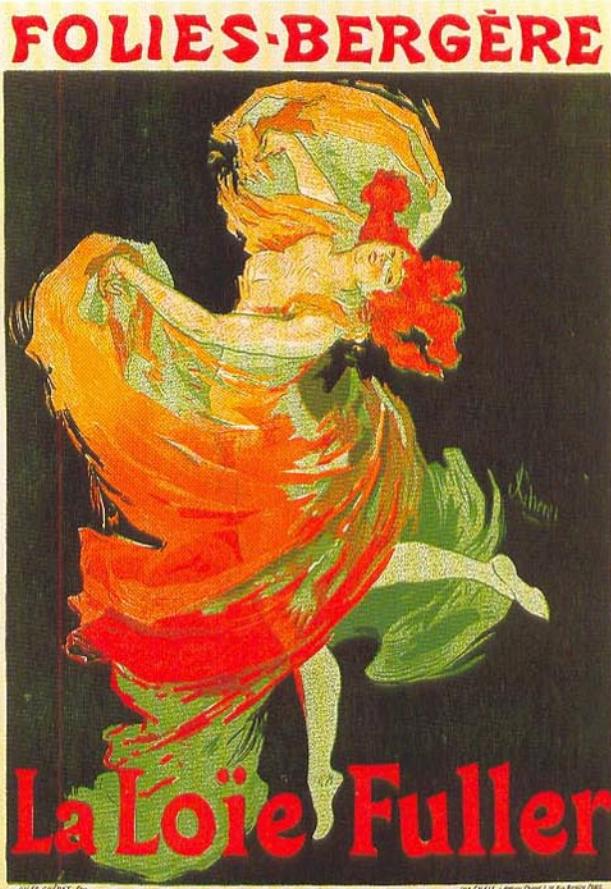
Хронологические рамки западноевропейского рекламного плаката из коллекции А.П.Бахрушина узкие — между 1896 и 1900 годами. Лишь редкие листы относятся к 1893–1895 годам, после 1900 года датированных плакатов нет. Учитывая тот факт, что значительная их доля не содержит данных о времени выхода, что характерно в первую очередь для торговой рекламы, определение хронологического коридора позволяет с известной долей уверенности датировать эти листы. При целности коллекции это представляется вполне корректным.

Важным датирующим признаком торговой рекламы служит наличие (или отсутствие) товарного знака. В европейских странах во второй половине XIX века были приняты законы о товарном знаке, призванные защитить производителя от подделок. Во Франции этот закон был принят раньше других стран — в 1857 году, в Германии — в 1894 году, в России — в 1896-м.

Награды, полученные фирмой на различных выставках, звания придворных поставщиков повышали престижность заведения и обязательно фиксировались рекламным плакатом. Это тоже ценный датирующий признак.



Ж. Шере. Хромолитография.



Ж. Шере. Хромолитография.

Таким образом, определив хронологические рамки и методику коррекции датирования рекламы, перейдем непосредственно к обзору коллекции. Помимо естественной разбивки по странам, разделим листы по тематическому принципу на 3 группы: 1) издательскую, 2) зрелищную, 3) торгово-промышленную рекламу.

Оценивая полноту представительности в коллекции работ художников стран Западной Европы, следует признать несомненное лидерство мастеров Франции и Германии, что объективно отражает их роль в развитии искусства художественной афиши. Однако, сравнивая презентативность коллекций плаката ведущих держав, надо отметить, что немецкий раздел лучше демонстрирует не только «звезд» рекламы, но и более высокий уровень мастерства. Особенно наглядно преимущество немецкого раздела в области торгово-промышленного плаката.

Удачным можно признать подбор французской зрелищной рекламы.

Жюль Шере — автор ряда художественных афиш, таких, как «Олимпия», «Эльдорадо», реклама различных празднеств, увеселительных заведений, гуляний. Шере и другие мастера работали чаще всего в технике хромолитографии, позволяющей наиболее полно проявить декоративные качества рекламного плаката. В 1881 году Шере открыл в Париже собственную мастерскую по изготовлению цветных литографий. В 1877 году он создал афишу «Фоли Бергер. Жирары», затем еще ряд афиш, в которых блестящие раскрылись любимые мотивы и приемы стиля модерн — темпера-



А. Муха. Хромолитография.

ментный танец, позволивший ярко продемонстрировать знаменитый «удар бича». Надо сказать, что многие художники ар нуво обращались к изображению танца и танцовщиц, которые были любимыми моделями А.Тулуз-Лотрека, Ж.Шере, К.Мозера. Самая популярная модель в конце XIX века — знаменитая танцовщица Ази Фуллер, прославившаяся «серпантинным танцем». Эффект его заключался в игре драпировкой, которая развервалась и изгибалась. Этот танец сам был порождением стиля модерн, поэтому его популярность у художников не случайна. Ж.Шере первым из плакатистов обратился к изображению танцующих фигур; выразительность линии и цветового пятна стали в его работах главным художественным средством, характеризующим художника как лидера нового стиля.

Альфонс Муха (Мюша — на французский лад) был не только

Ж. Шере. Хромолитография.



ярким представителем нового стиля ар нуво в Париже, «яцесии» — в Праге, но и заставил говорить о «собственном стиле Мухи». Из 48 лет своей творческой деятельности лишь 10 он посвятил плакату. Небольшой отрезок жизни — с 1895 по 1905 год — сделал чешского художника знаменитым, без его имени не может быть полной картины мирового модерна.

Поселившись в Париже в 1887 году, он выполнял небольшие заказы по оформлению журналов, книг, меню, пригласительных билетов и визитных карточек. Первый заказ на изготовление плаката А.Муха получил от парижского издателя Лемерье в 1894 году. Его афиша к спектаклю «Жисмонда» с участием Сары Бернар сразу была признана шедевром. Сара Бернар по достоинству оценила афишу и заключила с художником договор на 5 лет на исполнение афиш, программ и костюмов к ее спектаклям. Этот период их сотрудничества можно назвать самым плодотворным в

творчестве А.Мухи, среди его работ тех лет — афиши к спектаклям «Самаритянка» (1896), «Дама с камелиями» (1896)... Они представляют собой сильно вытянутые по вертикали листы размером 220х76 см. Многие исследователи творчества А.Мухи оценивают «Даму с камелиями» как самую совершенную афишу А.Мухи. В ней удачно отражены характерные черты его стиля: композиционная точность и органичное сочетание всех деталей, изящество рисунка, изысканная цветовая гамма лиловых и серебристых тонов.

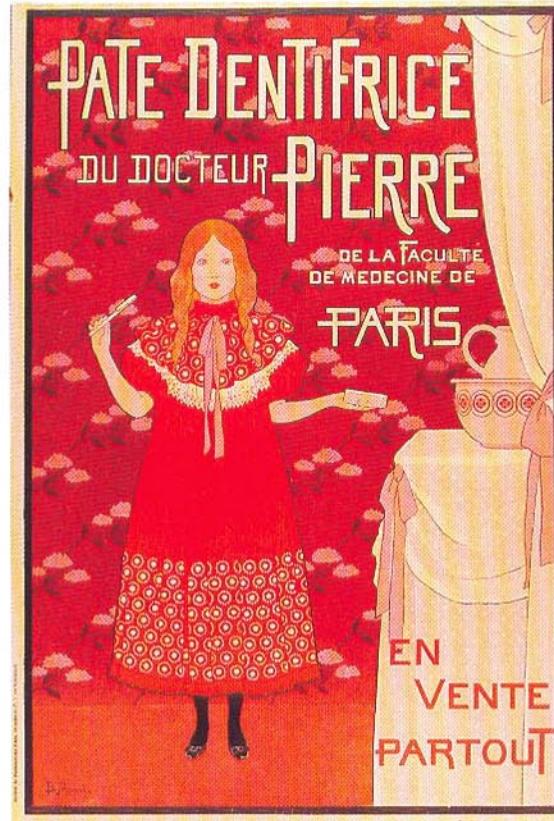
Для издательства Ф.Шампенуа А.Муха создал около 60 плакатов и 50 декоративных панно, объединенных в циклы; наиболее известные — «Виды искусства», выполненные мастером в 1898 году, и серия декоративных панно «Времена года» — в 1896 году. Для рекламы самого издательства Ф.Шампенуа А.Муха в 1897 году исполнил великолепную афишу, которую в семи различных вариантах повторял на протяжении 1898—1900 годов.

Другой шедевр мастера — «Византийские головки» («Têtes Byzantines», 1897), которые нравились покупателям, пользовались у них большим спросом и неоднократно переиздавались в пяти вариантах.

Раздел торгово-промышленной рекламы количественно уступает зреющей и издательской, однако содержит ряд интересных работ. В первую очередь обращают на себя внимание два небольших по размеру плаката Ж.Шере с рекламой лечебных лепешек Жеродель и Понселе (1896), выполненные в ателье Шере в Париже. Мягкий очаровательный образ девушки с зонтом под дождем на одном листе и под снегом — на другом производят новое, непривычное для зрителя впечатление. Важный момент: эти листы экспонировались на санкт-петербургской выставке, в то время как на московской, где Шере был представлен всего шестью работами, их не было.



А. Муха. Хромолитография.



ВЪ ПРОДАЖУ ВЕЗДЪ

Хочется отметить два плаката с рекламой зубной пасты доктора Пьера. Их выполнили Морис Верней (1893) и Бутэ де Монвель (до 1897). Художники блестяще использовали стилистику и мотивы модерна для рекламы такого прозаического продукта, как зубная паста. Обращает на себя внимание тот факт, что в нижней части обоих плакатов на русском языке были добавлены слова «В продажу везде» — свидетельство того, что они предназначались для российского рынка. На санкт-петербургской выставке художественных афиш экспонировался лишь один из этих плакатов — Бутэ де Монвеля, в то время как в Москве были представлены оба листа. Нижняя часть этих плакатов оторвана, вероятно, из-за небрежного демонтажа, что позволяет заключить: А.П.Бахрушин приобрел их сразу после закрытия выставки в Москве, через книжный магазин И.Кнебеля.

Б. Монвель. Хромолитография.

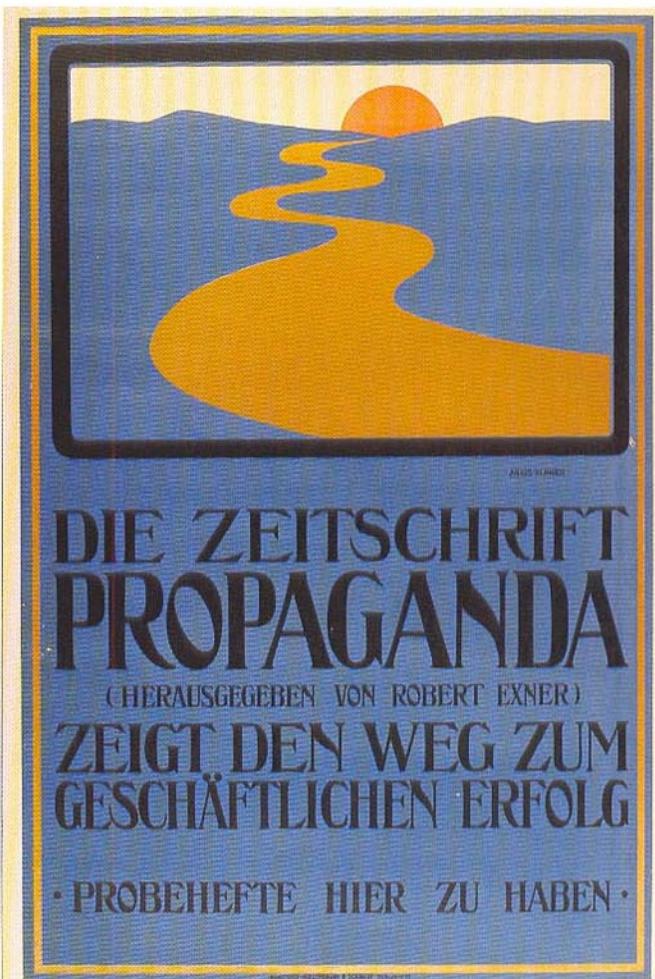


А. Зумбуш. Хромолитография.

В Германии в 1890-е годы формируется национальный вариант модерна — «Югендстиль» — по названию журнала «Югенд» («Юность»), который начал выходить в 1896 году. «Югендстиль» в сочетании с высоким уровнем печатной техники обусловил возникновение особого явления в искусстве конца XIX — начала XX века — немецкой рекламной графики. Именно к ней переходит пальма первенства в мире рекламы начала XX столетия.

В коллекции А.П.Бахрушина немецкая реклама представлена наиболее полно. Здесь плакаты и первоклассных мастеров, и художников средней руки, работавших в стиле модерн, но нередко перегружавших лист излишними деталями. Классикой «Югендстиля» стали произведения членов

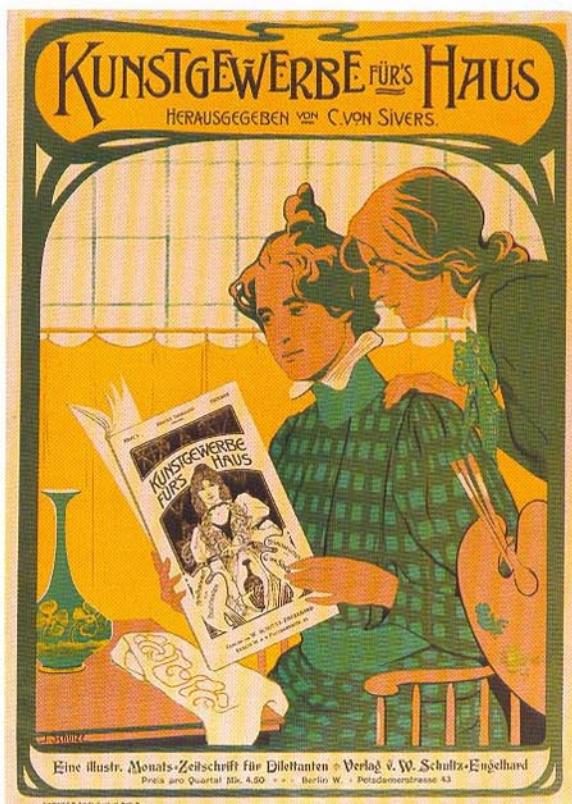
И. Шютце. Хромолитография.

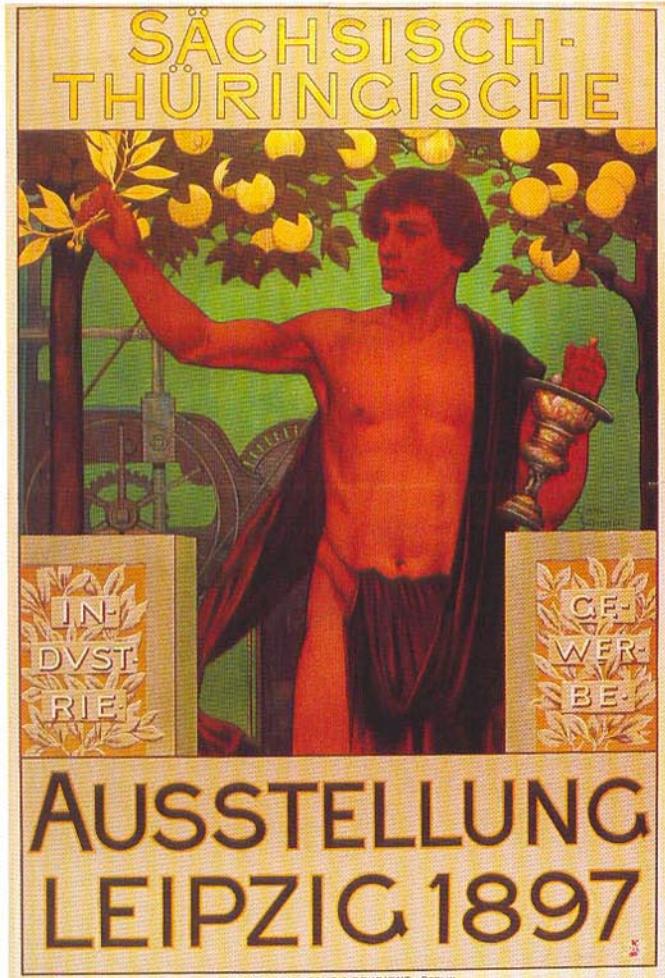


Ю. Клингер. Хромолитография.

художественных объединений, сформировавшихся вокруг журналов «Пан» (1895), «Югенд» (1896), «Симплициссимус» (1896), «Deutsche Kunst und Dekoration» (1897), «Die Insel» («Остров») (1899) и др. В коллекции немецкой издательской рекламы есть обложки и рекламные плакаты этих журналов, сделанные ведущими художниками И.Заттлером, А. фон Зумбушем, И.Витцелем, Р.Вайсом, Э.Эделем, Т.Т.Хайне, О.Экманом, Г.Фогелером. Ю.Клингер — один из наиболее ярких представителей «Югендстиля» — автор рекламного плаката журнала «Пропаганда». В иной манере выполнил рекламу журнала «Прикладное искусство для дома» другой классик «Югендстиля» — И.Шютце.

Великолепные выставочные плакаты — работы Франка Штука, Отто Фишера, Йозефа Витцеля.



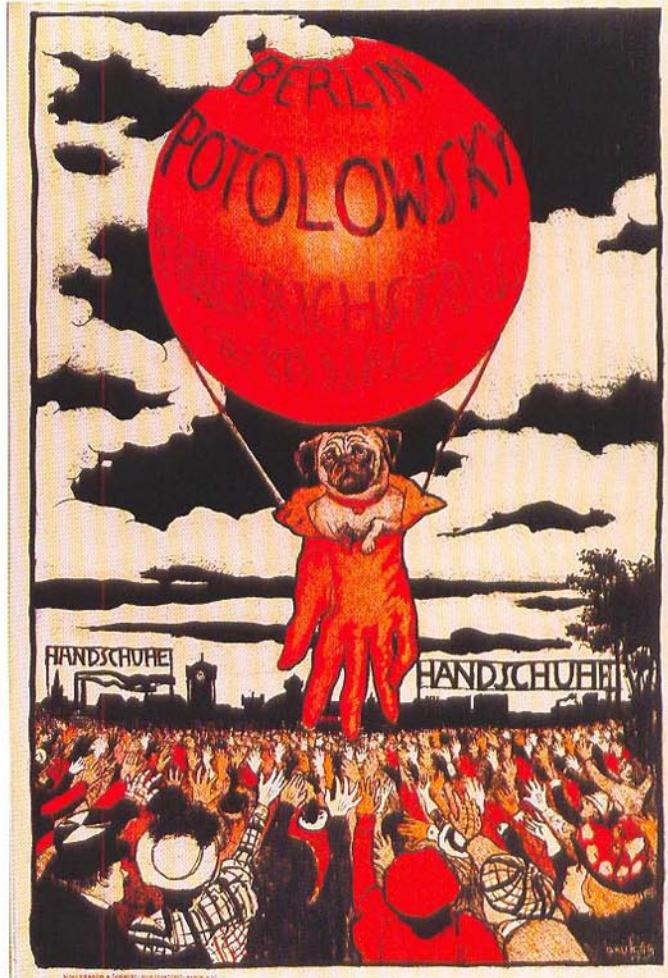


К. Шмидт. Хромолитография.

Безупречным образцом этого вида изда-
ний по уровню литографского ис-
полнения можно назвать афишу Лейп-
цигской выставки изделий художест-
венной промышленности 1897 года,
выполненную Карлом Шмидтом.

Торговая реклама не дает такого
перечня прославленных имен худож-
ников — по сложившейся традиции,
она зачастую анонимна, но чрезвычай-
но интересна. Она больше связана с
бытом, миром реальных вещей, окру-
жавших людей. Немало плакатов, в
том числе неизвестных авторов, посвя-
щенных рекламе самых разных пред-
метов — от пианино до обуви, пива,
шин и сигарет, — стали произведениями
искусства, заслуживают изучения и
экспонирования.

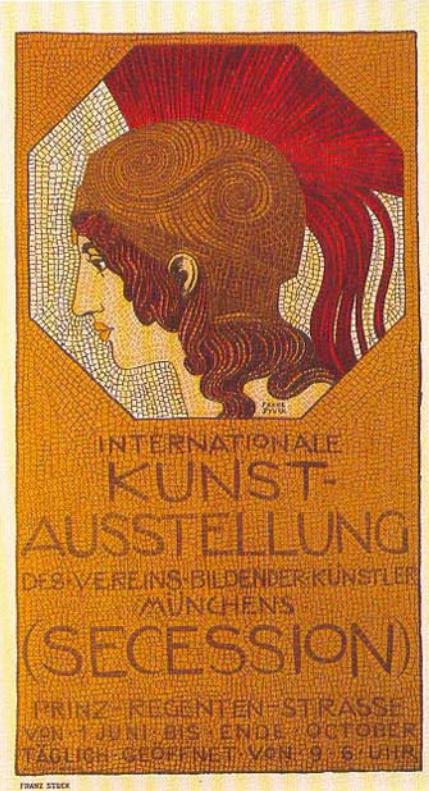
Среди подписных листов интерес
вызывает работа видного члена объединений «Пан» и «Югенд» Эмиля Ори-
лика — реклама перчаток берлинской
фирмы «Потоловский» (1897). Это
один лист из серии трех плакатов, вы-



Э. Орлик. Хромолитография.

полненных художником для фирмы.
На международной выставке художес-
твенных афиш в Санкт-Петербурге
экспонировались три листа, в Москве —
лишь один. Возможно, в коллекцию
А.П.Бахрушина попал как раз лист с
московской выставки, поскольку у него
характерное оформление в виде мета-
лических реек по верхнему и нижнему
полям листа, встречающееся в ряде
других работ, или же со следами такого
крепления.

Из числа анонимных — группа лис-
тов с рекламой кондитерских изделий
разных фирм — Лобек, Йордан и Тиме-
ус, а также огромное количество плака-
тов и рекламных знаков немецких кон-
дитеров, открывших производство в
России и нередко заказывавших рекла-
му в Германии. Речь идет о таких изве-
стных фирмах, как Эйнем, Тиде, Динг.
Популярность и многообразие реклам-
ной продукции «сладкого» профиля, об-



Ф. Штук. Хромолитография.

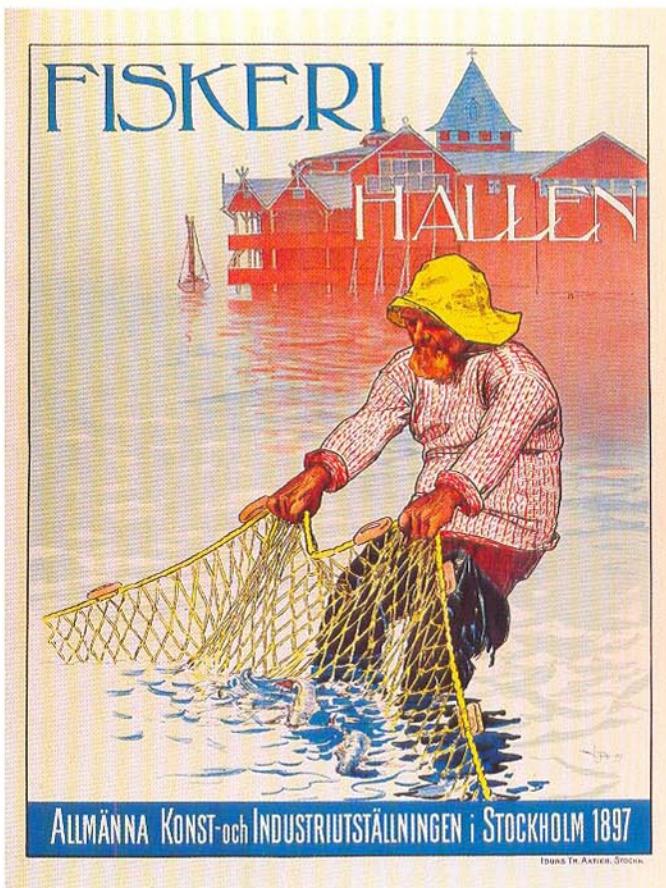


К. Либески. Хромолитография.

рашенней к самой широкой публике, способствовали тому, что модерн, в стиле которого выполнялась эта реклама, стали называть «кондитерским стилем».

Иллюстрируя средний художественный уровень анонимного торгово-промышленного плаката в сочетании с прекрасным литографским исполнением, можно привести рекламу хлопчатобумажного белья доктора медицины Г.Ламана. Товарный знак в нижней части листа позволяет его датировать после 1894 года.

Коллекция рекламы ГИМ представляет, хотя и в меньшем объеме, работы как ведущих, так и менее известных, и анонимных художников Великобритании, Австрии, Бельгии, Голландии, Швеции, Норвегии, Швейцарии, Италии и — выходя за пределы Европы — Соединенных Штатов Америки. Довольно бледные и

Анонимный художник.
Хромолитография.

В. Андерен. Хромолитография.

далеко не лучшие работы в коллекции — плакаты Бельгии и Великобритании. Это — досадный пробел, если учсть значение и роль этих стран в мире рекламы. Скандинавия представлена выставочным плакатом известных и анонимных художников, в частности Виктора Андрена (1897), и многочисленными листами с рекламой пива, в том числе блестящими плакатами классика модерна Артура Сьюгрена.

Известный голландский художник Ван-Леер — автор оригинального плаката, рекламирующего морские перевозки между Голландией и Англией. Особый интерес представляет розовая прямоугольная наклейка в левой нижней части листа с надписью по-немецки: «Распространяется Объединенным Мюнхенским Институтом плаката. Харта и Пирлинг... Мюнхен, Ледерштрассе, 3». Эта наклейка — чрезвычайно ценный источник по истории формирования кол-



лекции рекламы А.П.Бахрушина. Возможно, через этот институт была сформирована часть его коллекции рекламы.

Важная информация содержится на листе с рекламой какао Бенсдорф, тоже выполненной Ван-Леером. В верхней левой части листа наклеена почтовая марка со штемпелем, поставленным в Италии 23 сентября 1900 года. Возможно, реклама предназначалась для итальянского филиала этой известной фирмы, а оттуда через магазин И.Кнебеля поступила в бахрушинскую коллекцию. Примечательно, что этот плакат с отметкой даты — последнее из известных нам поступлений в коллекцию А.П.Бахрушина.

Своеобразие итальянского модерна, нередко именовавшегося «цветочным стилем», прекрасно передает афиша праздника искусства и цветов во Флоренции известного ма-



А. Сюгрен. Хромолитография.

стера А.Формилли (1897). В рекламе художник использует образ, созданный Боттичелли в известном шедевре «Весна». Этот плакат экспонировался на обеих международных выставках — в Санкт-Петербурге и Москве. Не менее интересна реклама газового освещения художника Маталони, выполненная в 1895 году в Риме.

Швейцария и Австрия представлены небольшим разделом рекламы железнодорожных вокзалов, курортов, особенно декоративен лист, посвященный курорту Аббазия.

В начале XX столетия модерн, исчерпав себя, уступил место новым направлениям в искусстве — ар деко и функционализму. Стиль «прекрасной эпохи», как зачастую называли модерн, стали упрекать в сложности и манерности, поэтому наследие плакатистов модерна было надолго забыто. Потребовалось столетие, чтобы возродился интерес к этому пласту графической культуры.

Изучение собрания зарубежной рекламы А.П.Бахрушина в контексте с международными выставками художественных афиш 1897–1898 годов свидетельствует о наличии прямой связи между ними. Выставки побудили Алексея Петровича не просто к коллекционированию рекламы, но и позволили ему реально сформировать основу коллекции, сходную по структуре и составу с экспонатами выставок.

Европейская реклама представляет интерес не только для исследования ее как таковой. Необходимость определить место российской рекламы в мировой художественной культуре требует изучения ее рядом и вместе с зарубежным плакатом. Не стоит опасаться увидеть отечественную рекла-



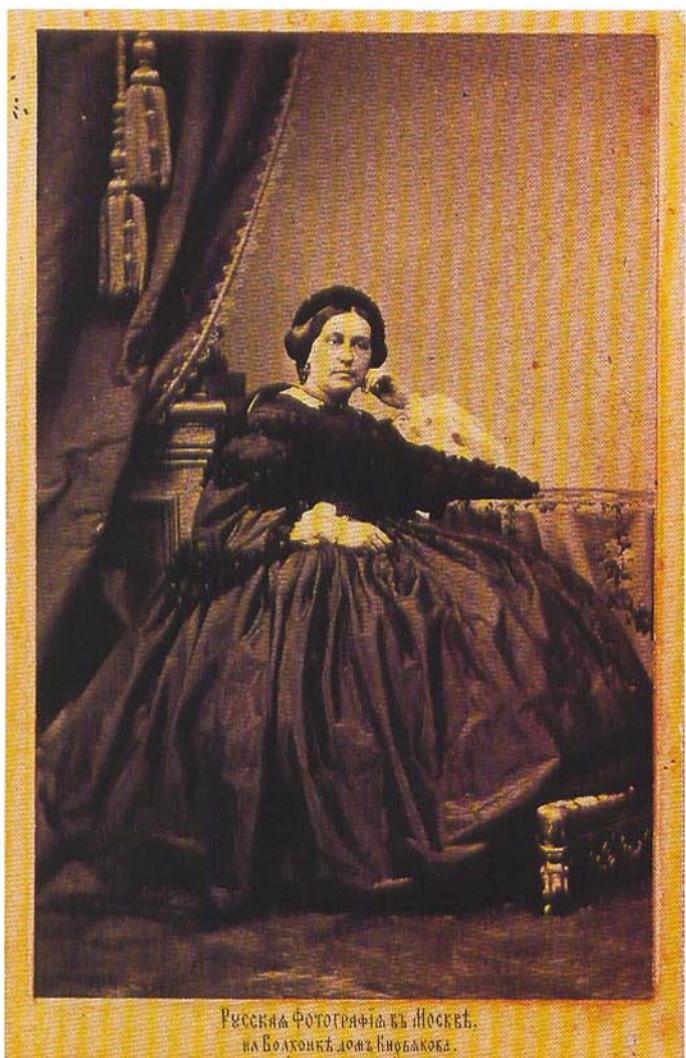
А. Формилли. Хромолитография.

му провинциальной и поблекшей рядом с европейской красавицей. Отставая от нее по времени, в чем-то уступая ей, копируя стиль и находки западной рекламы, искусство русского плаката быстро развивалось, создавая блестящие работы, которые сегодня занимают достойное место в мировой рекламе.

Надежда МИНЯЙЛО

Никандр Матвеевич Аласин, владелец фирмы «Русская фотография». Михаил Михайлович Панов, фотограф-художник

Мы вновь листаем альбом со старыми фотографиями, которые, без преувеличения, можно назвать произведениями искусства малой формы.



Портрет неизвестной. Фотография Н.М.Аласина. 1861—1863 гг.

При датировке снимков XIX — начала XX века следует обращать внимание на фамилии изготовителей бланков — литографов, которые с 1865 года обязаны были соблюдать Закон о печати. Незадолго до этого многие московские литографы стали принимать заказы на печатание рекламных текстов для бланков фотографий. В этой публикации мы коротко расскажем о мастерах литографии.

Карл Оттович Бек — оптик, механик и литограф, владелец фирмы «К.Бек, бывшая Кирстен», в 1864 году одним из первых начал принимать заказы фотографов. В его заведении было 18 литографических и конгревских машин, одна — скоропечатная. Литографию обслуживали 19 взрослых человек и 6 мальчиков. Заведение К.Бека работало до 1880 года.

В 1860—1870-х годах бланки изготавливали такие литографы, как Каспар Эргот — с 1865 года, Полидор Гебгардт — с 1865-го, Антон Иванович Мельников — с 1867-го, Иван Константинович Иванов — с 1869-го, Андрей Николаевич Рымский — с 1866-го, Михаил Иванович Волокитин (бывший московский фотограф) — с 1873 года.

Иосиф Иванович (Иосифович) Покорный — изготавитель альбомов, фотографических бланков, торговец фотопринадлежностями приехал в Москву из Одессы, открыл свое заведение 2 октября 1895 года на Петровке, 5, в доме Михалковых.

В Петербурге в 1872 году была основана фабрика по производству бристольского картона с собственным литографическим заведением, где по заказу фотографов из разных городов России немедленно изготавлялся фирменный бланк с рекламным штампом фотоателье. Владельцем фабрики был Эрнест Иванович (Людвигович) Глейцман. В рекламе, помещенной в газетах и журналах, он предлагал: «За разрез 1000 визитных или 50 кабинетных карт считаю 50 коп. серебром. За гравировку платится отдельно, смотря по сложности рисунка. В отлично устроенной мной литографии производится печатание фирм; для вы-

бора в наличии имеются новейшие красивые образцы. По желанию высыпаются прейскуранты, образцы картона, печатания и рисунка».

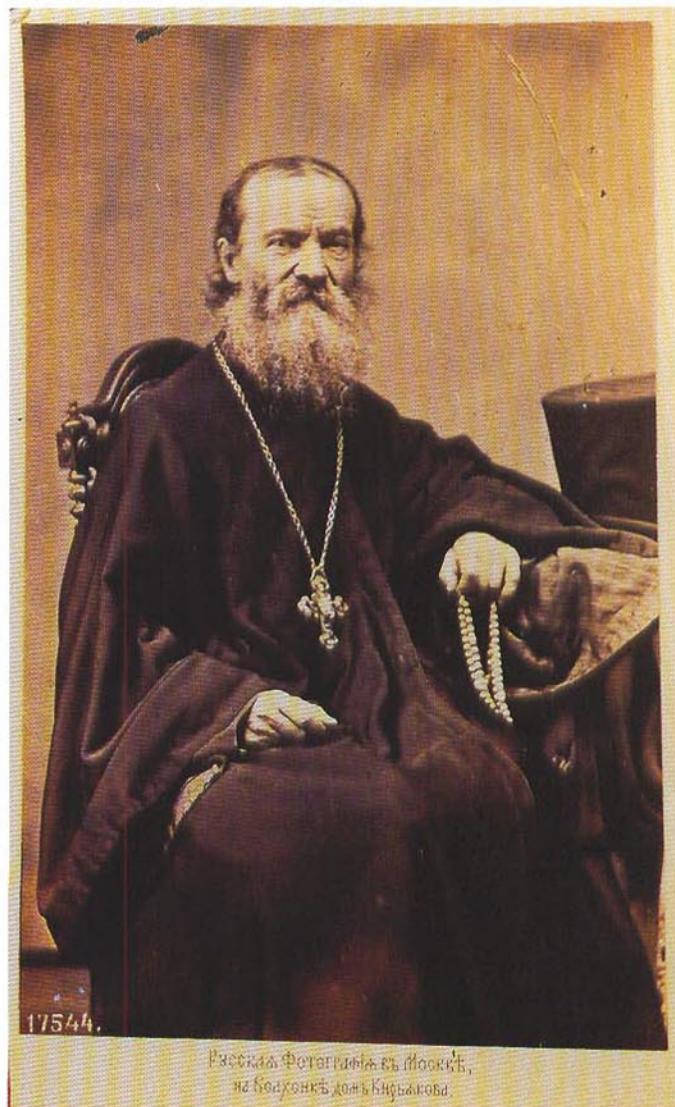
Потребность в изящных картонных бланках различного формата с художественной гравировкой возрастила. В том же 1872 году в Петербурге изготавливали бланки для фотографий по заказам стал Максимилиан Иосифович Ширль. А в 1879 году начала работать еще одна грандиозная фабрика европейского уровня — «Ширль и Скамони». Владельцами ее были Максимилиан Иосифович Ширль и Георгий Георгиевич Скамони — брат изобретателя гелиогравюры. Фабрика занимала целый дом и флигель. Здесь производилась окраска бланков во всевозможные цвета — «от самых нежных розовых и gris de perle до темно-коричневых и черных в несколько слоев; эмальировка, печать и обрезка вызваны новым временем». В 1881 году В.И.Срезневский писал о фабрике «Ширль и Скамони»: «...Количество фотографических бланков, ежегодно изготавляемое фабрикою, довольно велико, а именно: визитных карточек до полутура милиона, кабинетных, будуарных и стереоскопных около одного миллиона... — разумею сторону художественную, которую отличаются произведения фабрики и которой фабрика обязана артистическому вкусу и таланту г-на Скамони».

Георгий Скамони с начала 1880-х годов принимал также заказы на изготовление литографированных бланков, производил их и в 1890-е, и в 1900-е годы. Потребность в бланках была столь велика, что начиная с 1880-х годов российские фотографы заказывали их даже литографам Варшавы и Вены.

К 1890 году в ходу были форматы бланков и фотографий, приведенные в таблице.

Название бланка	Размер, мм	
	фотографического изображения	бланка
Миньон	36x70	40x70
Визитный или Виктория	54x92 56x94 70x105	62 x 101 65 x 105 82 x 127
Стереоскопный	75x80	88 x 178 88 x 180
Кабинетный	100x137	108 x166 110 x 170
Променадный	93x200	105 x 210
Будуарный (с 1876 года)	123x189	135 x 220
Империаль	160x217	175 x 250
Панель	160x300	180 x 320

Вся эта информация: даты открытия и закрытия заведения, переезд по новому адресу, а также получение наград, участие в выставках, когда и кем оказано покровительство данному фотографу — результат исследования бланка, что, безусловно, может помочь сориентироваться в датировке фотографии XIX — начала XX века.



Фотография из альбома
на коллекцию семьи Кирьякова.

Отец Паисий, архимандрит Покровского монастыря в Москве.
Фотография Н.М.Аласина. 1864 г.

Сравнительно легко ей поддаются снимки, выполненные фирмой «Русская фотография». Она принадлежала купцу Никандру Матвеевичу Аласину (1818 — ?), который открыл ее в 1861 году на старинной улице Вохонке, в доме Кирьякова. В феврале 1864 года Министерство народного просвещения, оценив его полезную деятельность, довело до сведения московского генерал-губернатора высочайшее повеление: «...купцу Аласину иметь государственный герб на его художественном фотографическом заведении в Москве под фирмою «Русская фотография». Разрешение помещать изображение герба на вывеске заведения и на бланках фотографий Н.М.Аласин получил 20 февраля 1864 года. Среди московских фотографов он стал первым обладателем этой государственной награды. В 1860-е годы многие фотографы помещали на снимках номера негативов. На большинстве портретов в фирме «Русская фотография» тоже проставляли номера негативов. Это также помогает их датировке.

В фотографии Аласина 15 февраля 1865 года случился пожар, о котором писали газеты. Сам Никандр Матвеевич



Петр Иванович Бартенев (1829–1912), историк, археограф, библиограф, редактор журнала «Русский архив». Фотография Н.М.Аласина. 1865 г.

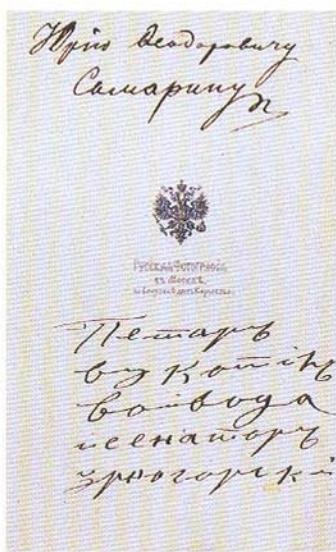
Оборот бланка фотографии М.М.Панова, действовавшего с марта 1865 г. до ноября 1867 г. (к портрету Тургенева)

тоже писал в «Московских ведомостях» 7 марта 1865 года: «Русская фотография», вследствие распространившегося слуха об истреблении принадлежавших ей негативов пожаром, считает нужным объявить, что негативы с № 1 и по № 19315, а также и под следующими со дня пожара нумерами совершенно целы. Работы производятся безостановочно в нижнем павильоне фотографии». (Заметим, что номера негативов помогают исследователю ориентироваться во времени изготовления снимка.)

Следующая «веяния биографии» фотографических бланков Аласина — участие фирмы в Этнографической выставке 1867 года в Москве, на которой была представлена коллекция типов великороссов, а также издаваемый фирмой этнографический альбом. Экспонировавшиеся на этой выставке работы поступали из всех уголков России, а также из Болгарии, Чехии, Словакии. Открытие состоялось в



Ольга Яковлевна Нечаева (урожд. Антипова, 1794–1870), вторая жена Ф.Т.Нечаева, деда Ф.М.Достоевского. Фотография Н.М.Аласина. 1864–1866 гг. На обороте: под изображением российского герба — «Русская фотография в Москве, на Волхонке дом Кирьякова».



Манеже в мае 1867 года, в число ее гостей попали участники Славянского съезда, проходившего в Москве с 16 по 27 мая. Их встречали и сопровождали московский генерал-губернатор В.А.Долгоруков, поэт, публицист и руководитель Московского Славянского комитета И.С.Аксаков, историк, писатель и преподаватель Московского университета М.П.Погодин.

За фотографии, представленные на Этнографической выставке, Аласин получил золотую медаль. В том же году он в числе 14 фотографов, экспонентов из России, по-

бывал на Парижской Всемирной выставке, где его работы удостоились почетного отзыва.

«Русская фотография» на Мануфактурной выставке 1870 года в Петербурге получила высокую награду — право помещать на вывеске и на своих изделиях еще одно изображение государственного герба. В 1872 году в «послужном списке» фирмы появилась очередная награда —



АЛБОМНЫЙ ПОРТРЕТ



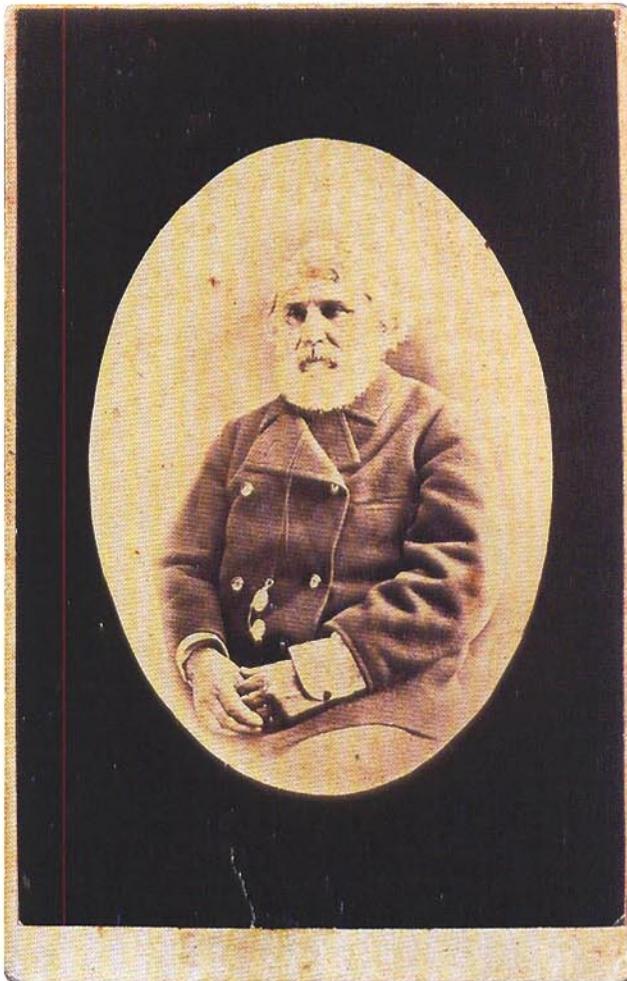
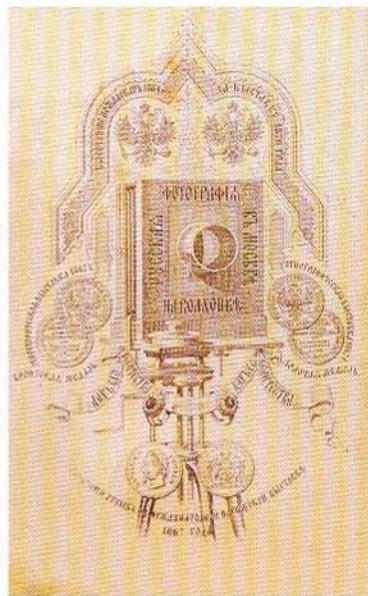
Российская империя
всемилостивейший император
и великий князь

Константина Александровича Варламова (1848–1915),
русский актер, с сестрой (деть композитора А.Е.Варламова).
Фотография Н.М.Аласина. 1871 г.

На обороте бланка – изображение двух российских гербов
1864 и 1870 гг., золотой медали 1867 г. и почетный отзыв
Международной выставки в Париже 1867 г.

на Политехнической выставке в Москве «Русская фотография» за «фотографические виды и железный павильон» получила Большую золотую медаль.

В конце 1872 года Н.М.Аласин продал фирму надворному советнику Матвею Григорьевичу Попову, который в 1874 году внезапно умер. «Русская фотография» была «искалечена из описей» и прекратила свое существование. В последующие годы появлялись фирмы с таким же названием, но эта уже другая история.



Иван Сергеевич Тургенев (1818–1883). Фотография М.М.Панова.
1867 г. На обороте бланка – «Фотография художника Панова
в Москве на Петр. Прот. Столешн. Переу. д. Раевской».

**Художник-фотограф
Михаил Михайлович Панов**

Будучи еще учеником Петербургской Академии художеств, Михаил Панов (1836 – 1894) в декабре 1864 года в Москве, на Петровке, в доме Раевской, открыл свою фотографию. 3 февраля 1865 года он получил свидетельство об окончании Академии, что дало ему право добавить на вывеске заведения и на бланках фотографий слово «художник». Это произошло 11 марта 1865 года.

4 ноября 1867 года фотограф «по встретившимся обстоятельствам» перенес свою мастерскую в дом Кошкаревой, в «той же части и того же квартала». Каждый документ он теперь подписывал «свободный художник Михаил Панов». 18 июня 1869 года фотограф возвратился в дом Раевской.



Оборот бланка фотографии М.М.Панова,
действовавшего с марта 1865 г.
до ноября 1867 г.



«вам» переменил квартиру и разместил фотоателье в доме Кошкаревой, в «той же части и того же квартала». Каждый документ он теперь подписывал «свободный художник Михаил Панов». 18 июня 1869 года фотограф возвратился в дом Раевской.

Оборот бланка, действовавшего с ноября
1867 по май 1869 г.



В. К. Константин Николаевич

1870 год — Панов участник Мануфактурной выставки в Петербурге, за прекрасные работы награжден медалью. В 1872 году на Всероссийской Политехнической выставке в Москве, проходившей с 20 мая по 1 сентября, Панов получил Большую золотую медаль.

В 1872 году королем Швеции и Норвегии становится Оскар II (1829 — 1907). На бланках фотографий Панова появляется знак его покровительства — герб. К сожалению, не удалось установить, почему ему было оказано столь высокое покровительство.

К 1873 году фотографическое заведение Панова находилось уже в доме Кредитного общества на Петровке. В 1874 году оборот бланка украсил щит с вензелем Великого князя Константина Николаевича (1827 — 1892). И в том же году Панов открыл филиал фотографии «в Сокольниках близ церкви и Ширяева поля у пруда на собственной даче».

Итак, фотографии Панова 1874—1876 годов можно определить по блан-



Художник М. Пановъ

Москва.

Оборот бланка фотографии
М.М.Панова 1873 г.

Мария Николаевна Островская (1846—?), сестра драматурга. Фотография М.М.Панова. 1873 г. На обороте бланка — изображения медалей, полученных в 1870 и 1873 гг., и рекламный текст на русск. и франц. яз.: «Фотограф Его Величества короля Швеции и Норвегии Оскара II. Художник Михаил Панов. Петровка, дом Кредитного общества в Москве. Апт. К.Эргот». Айт. К.Эргот».

ку, на котором изображены медали 1870, 1872 годов, знаки покровительства короля Оскара II и Великого князя Константина Николаевича, кроме того на бланках этих лет есть надпись: «Художник Панов фотограф Его Императорского Высочества В. К. Константина Николаевича и Его Величества Короля Швеции и Норвегии Петровка д. Кредитного Общества в Москве и в Сокольниках близ Ширяева поля у пруда на собственной даче».

Айт. И.К. Иванова».

В 1877 году М.М.Панов не снимал в ателье — на средства Антропологического Комитета он находился в командировке на Балканах, в Дунайской действующей

армии. В то время шла подготовка к Антропологической выставке, открытие которой планировалось в Москве в 1879 году. Панов проделал колоссальную работу. В марте 1878 года он заявил о своем авторстве на фотографические снимки, выполненные во время похода: «Императорская Академия художеств, на основании 322-й статьи XIV т. Св. Зак. (изд. 1857 г.) Уст. Ценз., объявляет, что за неклассным художником, фотографом Михаилом Пановым утверждено исключительное право художественной собственности на издание различными способами и продажу снятых им в 1877 году с натуры в Дунайской действующей армии фотографических снимков:

1. Портрет Его Императорского Величества (в двух видах).
2. Портрет Великого Князя Главнокомандующего.
3. Его Высочества со штабом.
4. Вид палатки Его Высочества.
5. Вид Главной квартиры Государя Императора.

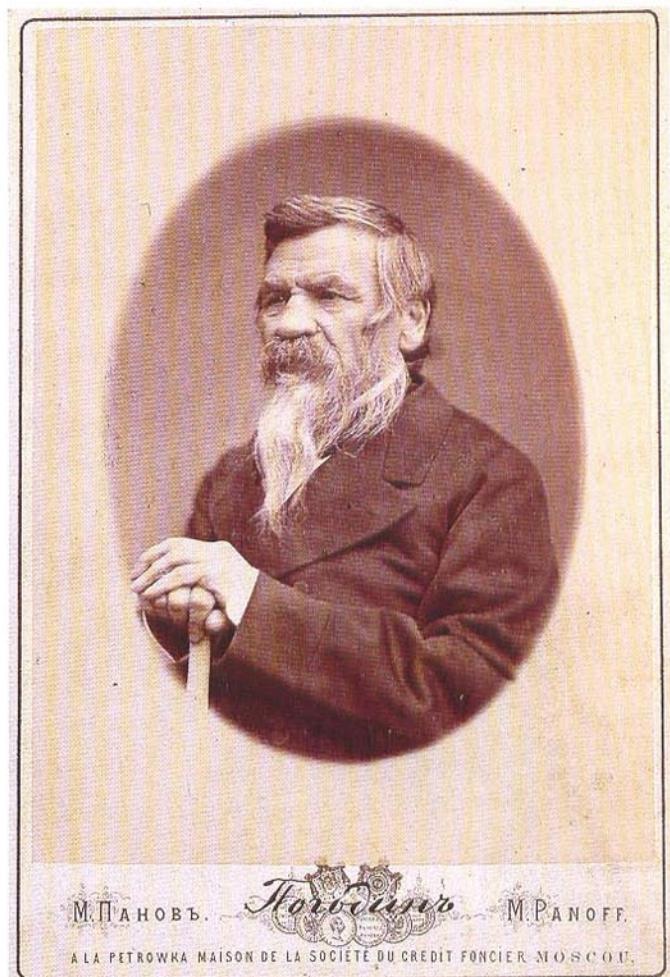
Виды: военно-походного телеграфа, Главной квартиры Главнокомандующего и пяти военных госпиталей». (К слову, госпитали на собственные средства организовывала императрица Мария Александровна, жена Александра II, она же была покровительницей российского Общества Красного Креста, основанного 18 мая 1868 года).

Знак Красного Креста появился и на обороте бланков Панова в конце 1878 или в начале 1879 года.

На Антропологической выставке 1879 года Панов представил более 200 фотографий, посвященных народам Турции и Болгарии — как мирным жителям, так и военным. Так что, в 1879 году к его «послужному списку» добавилась и медаль за участие в этой выставке.

В 1882 году знаток фотографии В.И.Срезневский в журнале «Фотограф», № 7, так писал об участии М.Панова во Всероссийской художественно-промышленной выставке: «Обширная выставка Панова (московского фотографа-живописца) представляет очень разнообразные сюжеты: и снимки дворцовых зал, и виды, и портреты. Акварель по фотографии доведена до значительного совершенства и достоинства первоклассного художника-акварелиста».

В 1887 году фотоателье Панова располагалось уже в доме Соколовых, на Кузнецком мосту. В сентябре того же года в мастерской случился пожар. Вот что писали об этом московские газеты: «3 сентября сгорела одна из лучших в столице фотография Конарского, а вчера та же участь постигла фотографию Панова, что на Кузнецком мосту, во втором этаже дома наследников Соколовых; пожар вспыхнул в 8 часов вечера. Загорелось внутри запертой фотографии в отсутствие ее владельца. Огнем уничтожена внутренность фотографии, дальнейшее же распространение пламени былодержано. Банкирскую контору братьев



Оборот бланка фотографии М.М.Панова.
1874—1876 г.

Михаил Петрович Погодин (1800—1875), журналист, писатель, историк.

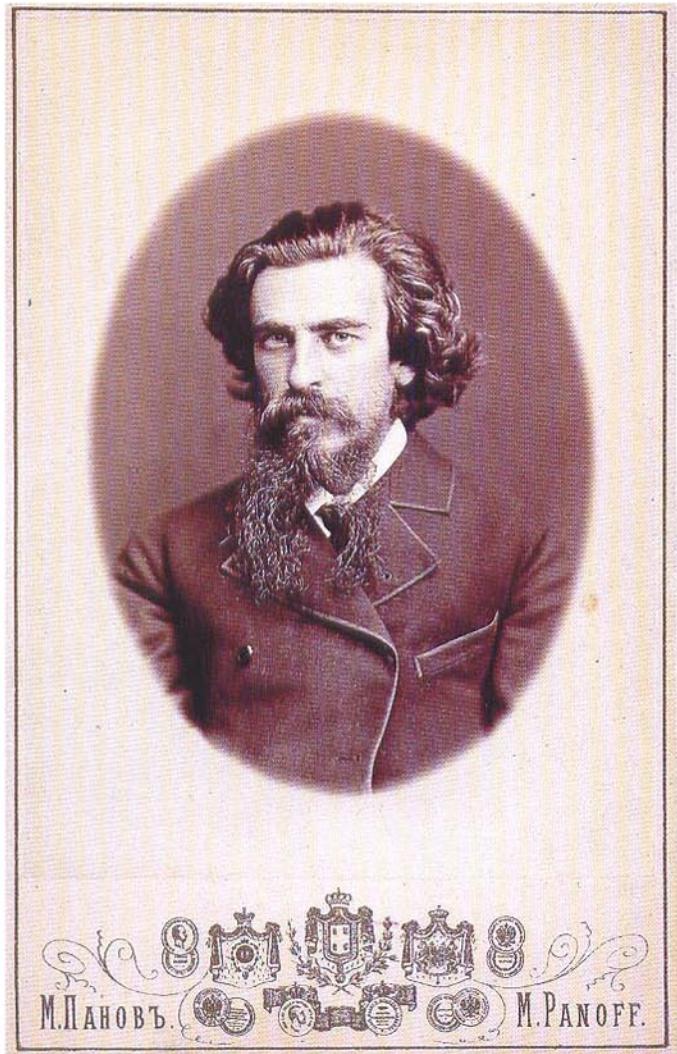
Фотография М.М.Панова. 1874 г.

На обороте бланка — изображения медалей, полученных в 1870 и 1872 гг., и рекламный текст: «Художник М.Панов. Фотограф Его Императорского Высочества В. К. Константина Николаевича и Его Величества короля Швеции и Норвегии.

Петровка, д. Кредитного общества в Москве и в Сокольниках, близ церкви и Ширяева поля у пруда на собственной даче. Апт. Н.К.Иванова».

Джамгаровых, помешавшуюся в нижнем этаже дома, под фотографией, пожарные успели спасти. Причина пожара не выяснена. Убыток громадный. Недели две или три тому назад в этом же доме и у того же Панова был пожар, начавшийся на деревянной галерее, но был тотчас же прекращен».

В 1888 году фотоателье Панова находилось на углу Кузнецкого переулка и Кузнецкого моста, в доме Михалковых (подъезд с Газетного переулка). При нем была открыта



Владимир Сергеевич Соловьев (1853—1900), философ, поэт, публицист, критик. Фотография М.М.Панова. 1880—1882 гг.
На обороте бланка — знаки покровительства Великого князя Константина Николаевича, Общества Красного Креста, герб Швеции, изображение медалей, полученных в 1870, 1872 и 1879 гг., рекламный текст: «Художник М.М.Панов фотограф Его Императорского Высочества В.К. Константина Николаевича и их Величеств королей Шведского и Италианского. Москва, Петровка, д. Кредитного общества и в Сокольниках, близ церкви и Ширяева поля у пруда на собственной даче».

и фотолитография. Оборот бланка того времени насыщен информацией, а в «Русских ведомостях» публиковалась та же реклама, что и на бланках: «Фотограф Его Императорского Высочества Великого Князя Константина Николаевича Королей Шведского и Италианского Московских Императорских театров Художник М.М.Панов».

М.М.Панов не экспонировал свои работы на юбилейной Всероссийской фотографической выставке, посвященной 50-летию изобретения фотографии, открывшейся 1 января 1889 года в залах Исторического музея. Об этом очень сожалели: «...фотографии хорошо известны Москве и Петербургу, а фототипии собственной мастерской смело конкурируют с Веной и Парижем. Нам много раз приходилось видеть у Панова блестящие альбомы фототипий Оружейной палаты, Большого дворца, теремов, снимки с

замечательных картин русских художников и превосходные портреты выдающихся деятелей и писателей».

Михаил Панов вошел в экспертную комиссию юбилейной выставки вместе с художниками В.Д.Поленовым, В.И.Суриковым и фотографами А.О.Карелиным, Ф.О.Опилцем и А. Ф.Эйхенвальдом.

С 1890 до 1894 года (года смерти художника) мастер-



Оборот бланка фотографии М.М.Панова. 1880—1882 гг.

ская располагалась на Никольской улице в доме Алексеева.

Фотографические работы Панова привлекали внимание художников всех времен, граверов и литографов. Так, фотопортрет И.С.Тургенева, выполненный в 1880 году, был взят за основу для гравирования такими художниками, как В.В.Матэ (1890), М.В.Рундальцов (1904), А.(?) Скворцов (1937), П.Н.Староносов (1937), С.М.Бондар (1951).

В академических изданиях датой смерти Панова ошибочно называют 1897 год. Ошибка произошла оттого, что рекламу своего ателье в издании А.С.Суворина «Вся Москва» он оплатил на много лет вперед, и после смерти фотографа ее публиковали еще три года.

Татьяна ШИПОВА

Иллюстрации предоставлены автором.



Журнал «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования». Ранее вышедшие номера за 2003—2005 гг. 210 руб./экз.



А.И.Вилков. Призовые часы в Российской императорской армии. 2004 г., 112 с., илл. 650 руб.

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



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

Настоящее издание является первой книгой, которая подробно освещает историю высшей награды СССР — ордена Ленина. Отдельная глава книги посвящена ордену Сталина, который так и не был окончательно утвержден.



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

Книга посвящена коллекции орденов Российской империи XVIII—XIX вв. из собрания Государственного Исторического музея.



М.А.Рогов. История наград и знаков в МВД России. 2004 г., 544 с., илл. 1500 руб.

Это уникальное исследование впервые системно представляет государственные и ведомственные награды, служебные, юбилейные и памятные знаки, настольные медали, имевшие обращение в Министерстве внутренних дел на протяжении 200 лет.



Эльвира Самешкая. Советский агитационный фарфор. 2004 г., 480 с., илл. 2900 руб.

Впервые сделана попытка систематизировать и структурировать огромный материал. В качестве иллюстративной базы была использована коллекция Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, а также предметы из частных собраний и антикварных магазинов.



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

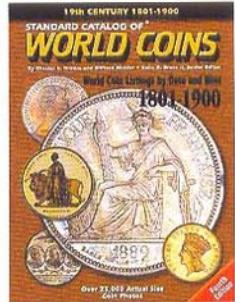
Военно-исторический альманах, в основу которого легли по большей части неопубликованные архивные документы.



Собрание монет Великого князя Георгия Михайловича. В 11 томах. 2003 г. Золотое тиснение на книгах и футлярах. 18 000 руб.

Оригинальное издание Собрания монет Великого князя Георгия Михайловича было предпринято в конце XIX века по личному его указанию. В 13 томах, большую часть которых занимали изображения разновидностей монет, содержалось полное описание уникальной по своей полноте коллекции российских монет императорского периода, начиная с правления Петра Великого и вплоть до времени издания.

Настоящее издание представляет собой полное, без каких-либо купюр, факсимильное воспроизведение оригинального Собрания. Тома 1 и 2-й, а также том «Монеты царствования императора Александра II» и том «Русские монеты 1881—1890 гг.» объединены для более связного изложения материала. Из каждой указанной пары томов один содержит таблицы, иллюстрирующие материалы другого. Высококачественная полиграфия позволяет воссоздать все особенности оригинального издания, каждый том поставляется в подарочном футляре с золотым тиснением.



Standard Catalog of World Coins: 17th, 18th, 19th, 20th century. Издательство Краузе. На англ. яз.

Последние цены на монеты всего мира. Каждый из каталогов содержит более чем 25 000 фотографий, а также включает все цифры по курсам обмена валют и стоимости драгоценных металлов.



Каталог-справочник дужных и подшайных колокольчиков Касимовского колокололитейного центра XIX – начала XX в. 2005 г., 367 с., ч/б илл. 900 руб.

Каталог составлен на основе 61 частной и 42 музеальных коллекций. Дано описание более 2180 изделий.

Эти и другие книги вы можете приобрести в издательстве:

тел.: (095) 248-2190,
248-6819,

а также на нашем сайте
www.uuu.ru

В магазинах:

- Московский Дом книги, ул. Новый Арбат, д.8, тел. 247-98-86.
- Торговый Дом «Москва», ул. Тверская, д.8, тел. 229-64-83.
- Дом Книги «Молодая гвардия», ул. Б. Полянка, д.28, тел. 238-50-01.
- «Библио-Глобус», ул. Мясницкая, д.6/3, тел. 781-19-00.

Русские орденские знаки, изготовленные в 1890 – 1913 годах фирмой «Фаберже»



В 1842 году Густав Фаберже основал в Санкт-Петербурге свое ювелирное дело. Главными клиентами фирмы были члены императорской семьи и придворные круги. Заказы поступали через Кабинет Его Величества или непосредственно от членов императорской фамилии и частных лиц. В начале 90-х годов XIX века возросла потребность в высокохудожественных ювелирных изделиях фирмы, в том числе и в орденских знаках. В Санкт-Петербурге по адресу Морская улица, 24 была открыта мастерская золотых и серебряных изделий Карла-Рудольфа Тилемана. Она изготавливала орденские знаки и юбилейные жетоны, отличающиеся от изделий разных других ювелирных фирм и мастерских высоким уровнем ювелирной работы. Мастерская Тилеман

была обязана выполнять заказы по рисункам и мотивам фирм Фаберже и исключительно только для нее. Известные нам орденские знаки и жетоны, изготовленные мастерской Тилемана, носят клеймо Альфреда Тилемана «АТ» и клейма фирмы «Фаберже» — «КФ»; «К ФАБЕРЖЕ»; «К.ФАБЕРЖЕ»; «К.ФАБЕРЖЕ» совместно с «гербом»; «герб» России, клеймо придворного поставщика; а также соответствующие пробирные клейма. На орденских знаках фирменное клеймо «Фаберже» ставилось аналогично на тех местах, что и на орденах государственного заказа фирмы «Кейтель», тем самым подчеркивался официальный характер заказа для фирмы «Фаберже» и то важное значение, которое придавали этой работе. Клеймо мастерской Тилемана «АТ» ставилось на ушках

12. Орден императорского и царского ордена Белого орла. Период царствования императора Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирного управления 1904–1908 гг.



1. Орден Св. Владимира IV степени. Период царствования императоров Александра III – Николая II.
Пробирное клеймо пробирной палатки СПб 1890–1896 гг.



орденов, рядом с пробирными клеймами (Альфред Тилеман умер в 1913 году).

Кроме орденских знаков в Санкт-Петербурге, на московской фабрике «Фаберже» изготавливали ордена с соответственными фирменными и московскими пробирными клеймами.

В этой публикации рассмотрим орденские знаки фирмы «Фаберже» из частных собраний, изготовленные в 1890–1913 годах, в зависимости от типа пробирного клеймения, применявшегося в конкретный период.

Исследуем следующие орденские знаки:

I тип клеймения: орденские знаки, изготовленные в 1890–1896 годах, в период царствования императоров Александра II – Николая II (пробирное клеймо Санкт-Петербургской пробирной палатки последней четверти XIX века «56 и якорь»).

Обозначение знака придворного поставщика «Герб Российской империи» мы будем сокращенно называть «герб».

1. Орден Св. Владимира IV степени, с фирменным клеймом «КФ» на нижнем личе и «гербом» на верхнем личе. На ушке — пробирное клеймо I типа. Золото, размер 34x34 мм, вес 7,4 г.

2. Орден Св. Владимира IV степени за «35 лет», с фирменным клеймом «КФ» на нижнем личе и «гербом» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо I типа. Золото, размер 34x34 мм, вес 8,0 г.

3. Орден Св. Владимира IV степени за «25 лет», с фирменным клеймом «КФ» на нижнем личе и «гербом» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо I типа. Золото, размер 34x34 мм, вес 8,1 г.

За. То же Св. Владимира IV степени за «25 лет». Золото, размер 34x34 мм, вес 7,6 г.

4. Орден Св. Владимира IV степени за «20 камп», с фирменным клеймом «КФ» на нижнем личе и «гербом» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо I типа. Золото, размер 34x34 мм, вес 8,4 г.

5. Орден Св. Владимира IV степени за «20 кам», с фирменным клеймом «КФ» на нижнем личе и «гербом» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо I типа. Золото, размер 34x34 мм, вес 7,6 г.

6. Орден Св. Владимира IV степени за «18 камп», с фирменным клеймом «КФ» на нижнем личе и «гербом»

2. Орден Св. Владимира IV степени за «35 лет». Период царствования императора Александра III – Николая II. Пробирное клеймо СПб пробирной палатки 1890–1896 гг.



3. Орден Св. Владимира IV степени за «25 лет». Период царствования императора Александра III – Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирной палатки 1890–1896 гг.



4. Орден Св. Владимира IV степени за «20 камп». Период царствования императора Александра III – Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирной палатки 1890–1896 гг.



5. Орден Св. Владимира IV степени за «20 кам». Период царствования императора Александра III – Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирной палатки 1890–1896 гг.



6. Орден Св. Владимира IV степени за «18 кам». Период царствования императора Александра III — Николая II.

Пробирное клеймо СПб пробирной палатки 1890—1896 гг.

— на верхнем. На ушке — пробирное клеймо I типа. Золото, размер 34x34 мм, вес 7,8 г.

7. Орден Св. Владимира IV степени за «18 кам», с фирменным клеймом «КФ» на нижнем луче и «гербом» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо I типа. Золото, размер 34x34 мм, вес 8,8 г.

Знаки орден Св. Владимира, изготовленные фирмой «Фаберже» в период 1890 — 1896 годов внешне соответствуют утвержденным образцам знаков государственного заказа фирмы «Кейбель».

II тип клеймения: орденские знаки, изготовленные в 1899 — 1903 годах, в период царствования императора Николая II (пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления 1899—1903 годов с инициалами управляющего пробирным округом «ЯЛ» — Яков Аяпунов).

8. Орден Св. Владимира I степени, с фирменным клеймом «К ФАБЕРЖЕ» на нижнем луче и «гербом» —



7. Орден Св. Владимира IV степени за «18 кам». Период царствования императоров Александра III — Николая II.

Пробирное клеймо пробирной палатки СПб 1890—1896 гг.

на верхнем. На ушке — пробирное клеймо «II типа 56 пробы». Золото, размер 57x57 мм, вес 25,3 г.

Внешне знак ордена Владимира I степени соответствует утвержденному образцу знаков государственного заказа фирмы «Кейбель».

9. Звезда ордена Св. Владимира I степени, восьмилучевая, серебряная, с золотым орденским девизом; На чашке звезды — клейма: фирменное «К. ФАБЕРЖЕ» вместе с «гербом»; пробирные: «II типа 88 пробы»; «56» в квадрате — дополнительное клеймо для выполненного в золоте орденского девиза; и знак удостоверения с инициалами управляющего пробирным округом «ЯЛ». На одном из лучей и булавке — пробирное клеймо: знак удостоверения с инициалами «ЯЛ». На булавке — фирменное клеймо «КФ». Серебро, золото, размер 90x90 мм, вес 72,7 г.

По внешнему виду звезда ордена Владимира I степени отличается от утвержденного капитульного образца, эффектным дизайном.

Комплект орденских знаков Св. Владимира I степени № 8 и № 9 работы «Фаберже» — уникальный, предназначенный для награждения высших военных и гражданских чинов не ниже II класса, состоявших на государственной службе, непосредственно по усмотрению императора.

10. Звезда императорского и царского ордена Белого Орла, восьмилучевая, серебряная, с золотым орденским девизом и крестом в центре. На чашке звезды — клейма: фирменное «К. ФАБЕРЖЕ» вместе с «гербом»; пробирные: «II типа 88 пробы»; «56» в квадрате — дополнительное клеймо для выполненных в золоте орденского девиза и креста; знак удостоверения с инициалами управляющего пробирным округом «ЯЛ». На одном из лучей и булавке — пробирное клеймо: знак удостоверения с инициалами «ЯЛ». На булавке — фирменное клеймо «КФ». Серебро, золото, размер 90x90 мм, вес 69,0 г.



8. Орден Св. Владимира I степени. Период царствования императора Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирного управления 1899 — 1903 гг.



9. Звезда ордена Св. Владимира I степени. Период царствования императора Николая II. Пробирное клеймо пробирного управления 1899 – 1903 гг.

Внешне звезда ордена Белого Орла отличается от утвержденного капитульного образца, эффектным дизайном.

III тип клеймения: орденские знаки, изготовленные в 1904 году, в период царствования императора Николая II. Пробирные клейма Санкт-Петербургского пробирного управления 1903–1904 годов с инициалами уп-



равляющих пробирным округом «ЯЛ» (Яков Аляпунов) и «АР» (Александр Романов).

11. Звезда ордена Св. Георгия I степени, четырехлучевая. На чашке звезды — клейма: фирменное «К ФАБЕР ЖЕ» вместе с «гербом»; пробирное «III типа 56 пробы АР». На булавке — клейма: фирменное «КФ» и пробирное — знак удостоверения с инициалами «ЯЛ».

Судя по сочетанию клейм с инициалами управляющих

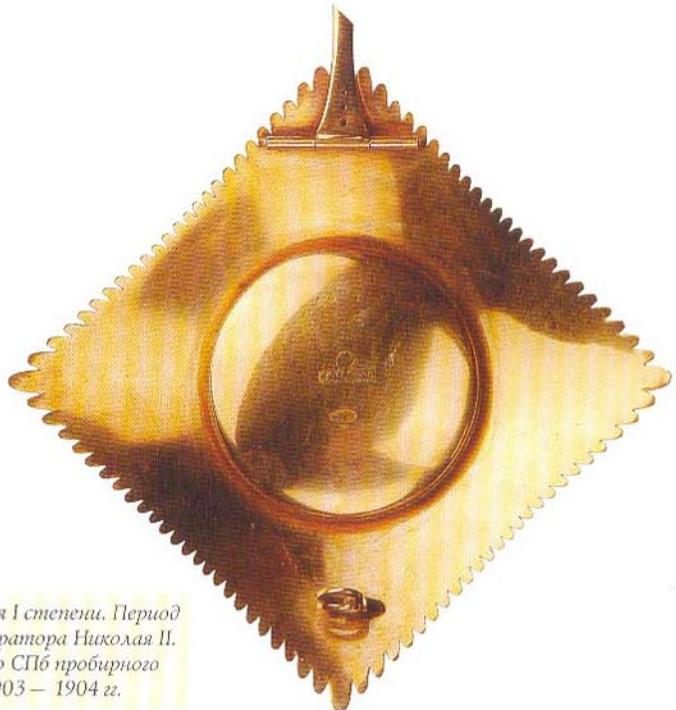


10. Звезда императорского и царского ордена Белого орла. Период царствования императора Николая II. Пробирное клеймо СПб пробирного управления 1899 – 1903 гг.





11. Орден Св. Георгия I степени. Период царствования императора Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирного управления 1903 – 1904 гг.



пробирным округом «ЯЛ» и «АР», звезда изготовлена в 1904 году. Золото красного цвета, размер 90x90 мм, вес 71,1 г. Внешне звезда ордена Св. Георгия I степени отличается от утвержденного капитульного образца эффектным дизайном.

IV тип клеймения: орденские знаки, изготовленные в 1904—1908 годах, в период царствования императора Николая II (пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления 1904—1908 годов с инициалами управляющего пробирным округом «АР» (Александр Романов).

12. Знак императорского и царского ордена Белого Орла. На обороте лицевой стороны — клейма: фирменное «КФ» и пробирное — знак удостоверения с инициалами «АР». На оборотной стороне — клейма: фирменное «К.ФА-

БЕРЖЕ» вместе с «гербом» и пробирное «IV типа 56 пробы АР». На дужке короны (для закрепления орденской ленты) — клейма: фирменное «КФ» и пробирное — знак удостоверения с инициалами «АР». Фирменное клеймо «К. ФАБЕРЖЕ» вместе с «гербом» на оборотной стороне поставлено таким образом, что гармонирует с оперением крыльев, как деталь хвоста орла. Изготовлен из двух цветов золота — красного и лимонного, размер 105x63 мм, вес 87,6 г.

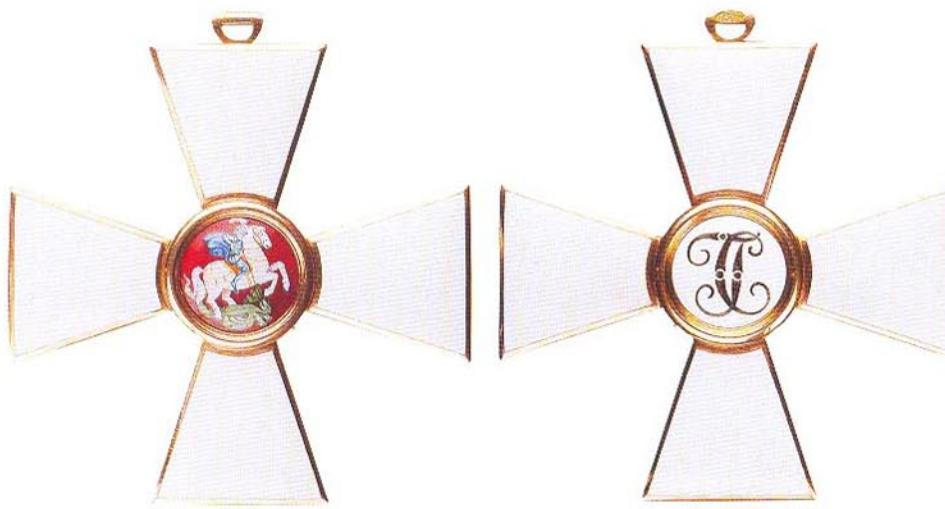
По внешнему виду звезда Белого Орла отличается от утвержденного капитульного образца эффектным дизайном.

Комплект орденских знаков Белого Орла № 10 и № 12 фирмы «Фаберже» уникален, предназначен для награждения лиц, занимавших должности не ниже IV класса и состоявших в чинах не ниже тайного советника.

13. Орден Св. Георгия I степени с красным живописным медальоном, с клеймами: фирменным — пробитым на торце нижнего луча вглубь: «К.ФАБЕРЖЕ» и пробирным — на ушке: «IV типа 56 пробы АР». Золото, размер 60x60 мм, вес 31,3 г.

Внешне знак ордена Св. Георгия I степени отличается от утвержденного капитульного образца фирмы «Кейбелль» красивым дизайном и крупным центральным медальоном с изображением Св. Георгия.

Комплект орденских знаков Св. Георгия I степени № 11 и № 13 фирмы «Фаберже» уникален, предназначен для награждения высших военных чинов. Был заказан для награждения участников Русско-японской войны



13. Орден Св. Георгия I степени. Период царствования императора Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирного управления 1904 – 1908 гг.

1904—1905 годов, закончившейся поражением России.

Предположительно комплект этих знаков в качестве подарка мог быть преподнесен генералу-фельдцайхмейстеру Великому князю Михаилу Николаевичу в 1908 году, по случаю 60-летия его военной службы и как кавалеру ордена Св. Георгия I степени, получившего эту награду 9 октября 1877 года — за отличие, проявленное в Русско-турецкую войну 1877—1878 годов.

14. Орден Св. Владимира I степени с мечами, с клеймами: фирменным «К ФАБЕРЖЕ» вместе с «гербом» — на нижнем луче и пробирным — на ушке: «IV типа 56 пробы АР». На обоих мечах пробирное клеймо — знак удостоверения с инициалами «АР». Золото, размер 57x57 мм, вес 30,0 г.

По внешнему виду знак ордена Св. Владимира I степени с мечами соответствует утвержденному капитульному образцу знаков государственного заказа фирм «Кейбелъ» и «Эдуардъ». Мечи к знаку ордена не соответствуют капитульному образцу, а выполнены иначе — по образцу мечей германского типа.

15. Звезда ордена Св. Владимира I степени с мечами. Восьмилучевая, серебряная, с золотым орденским девизом и мечами. На чашке звезды — клейма: фирменное «К.ФАБЕРЖЕ» вместе с «гербом»; пробирные «IV типа 84 пробы АР», знак удостоверения с инициалами «АР», «56» в квадрате — дополнительное клеймо для выпол-



14. Орден Св. Владимира I степени с мечами. Период царствования императора Николая II.
Пробирное клеймо СПб пробирного управления 1904—1908 гг.

ненного в золоте орденского девиза. На одном из лучей и булавке — клейма: фирменное «КФ» и пробирное — знак удостоверения с инициалами «АР». На обоих мечах пробирное клеймо «56» в квадрате. Серебро, золото, размер 90x90 мм, вес 88,3 г.

Звезда ордена Св. Владимира I степени с мечами отличается от капитульных образцов, утвержденных для фирмы «Кейбелъ».

Комплект орденских знаков Владимира I степени с мечами № 14 и № 15 фирмы «Фаберже» уникален, пред назначен для награждения высших военных чинов. Заказан для награждения участников Русско-японской войны



15. Звезда ордена Св. Владимира I степени с мечами. Период царствования императора Николая II. Пробирное клеймо СПб пробирного управления 1904—1908 гг.



16. Орден Св. Владимира II степени. Период царствования императора Николая II. Пробирное клеймо СПб пробирного управления после 1908 г.



17. Орден Св. Владимира IV степени за «35 лет». Период царствования императора Николая II. Пробирное клеймо СПб пробирного управления после 1908 г.



18. Орден Св. Владимира III степени. Период царствования императора Николая III. Пробирное клеймо московского пробирного управления после 1908 г. и мастерской «АТ» (Тилеман).



19. Орден Св. Владимира IV степени. Период царствования императора Николая II. Пробирное клеймо московского пробирного управления после 1908 г.

1904—1905 годов. Предположительно его вручали в Первую мировую войну.

V тип клеймения: орденские знаки, изготовленные в 1908—1913 годах, в период царствования императора Николая II (пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года).

16. Орден Св. Владимира II степени. Клейма: фирменное «К ФАБЕРЖЕ» — на нижнем луче и «герб» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо «V типа 56 пробы». Золото, размер 50x50 мм, вес 24,4 г.

17. Орден Св. Владимира IV степени за «35 лет». Клейма: фирменное «КФ» — на нижнем луче и «герб» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо «V типа 56 пробы». Золото, размер 34x34 мм, вес 8,9 г.

17 а. Орден св. Владимира IV степени за «35 лет». С клеймами: фирменным «КФ» на нижнем луче и «гербом» на верхнем луче. На ушке пробирное клеймо «V типа 56 пробы после 1908 года». Золото, размер 34x34 мм, вес 9,1 г.

17 б. Орден св. Владимира IV степени за «18 камп». С клеймами: фирменным «КФ» на нижнем луче и «гербом» на верхнем луче. На ушке пробирное клеймо «V типа 56 пробы после 1908 года». Золото, размер 34x34 мм, вес 9,1 г.

17 в. Орден св. Владимира IV степени за «20 камп». С клеймами: фирменным «КФ» на нижнем луче и «гербом» на верхнем луче. На ушке пробирное клеймо «V типа 56 пробы после 1908 года». Золото, размер 34x34 мм, вес 9,2 г.

Орденские знаки св. Владимира, изготовленные в период 1908—1913 годах фирмой «Фаберже», соответствуют внешнему виду знаков капитульных образцов государственного заказа фирм «Эдуардъ» и «Кейбелъ».

VI тип клеймения: орденские знаки, изготовленные после 1908 года, в период царствования императора Николая II (на ушке — пробирное клеймо Санкт-Петербургского пробирного управления после 1908 года и клеймо мастерской Тилемана «АТ»).

18. Орден Св. Владимира III степени с клеймами: фирменным «К. Фаберже» — на нижнем луче и «гербом» — на верхнем. На ушке — клейма: пробирное «VI типа 56 пробы» и мастерской «А Т» (Альфред Тилеман). Золото, размер 45x45 мм, вес 19 г.

Внешние орденские знаки ордена Св. Владимира соответствуют утвержденным капитульным образцам фирмы «Эдуардъ».

VII тип клеймения: орденские знаки, изготовленные после 1908 года, в период царствования императора Николая II (пробирное клеймо Московского пробирного управления после 1908 года).

19. Орден Св. Владимира IV степени с фирменным клеймом «К Ф» — на нижнем луче и «гербом» — на верхнем. На ушке — пробирное клеймо «VII типа 56 пробы». Золото, размер 34x34 мм, вес 7,7 г.

20. Тоже Св. Владимира IV степени. Золото, размер 34x34 мм, вес 8,0 г.

Орденские знаки Св. Владимира внешне соответствуют утвержденным капитульным образцам фирм «Кейбелъ».

Таблица характеристик орденских знаков (крестов) Св. Владимира, изготовленных фирмой «Фаберже»

№ по тексту	Наименование степени орденского креста	Тип пробирного клейма на ушке	Размер в мм.	Вес в гр.	Размер нижнего края луча в мм.	Диаметр центрального медальона вместе с прижимным кольцом в мм.	Внешний вид соответствует орденским знакам фирмы
1	IV	1890–1896, СПб	34x34	7,4	14,0	11,5	«Кейтель»
2	IV, «25 лет»	1890–1896, СПб	34x34	8,0	14,0	11,5	«Кейтель»
3	IV, «25 лет»	1890–1896, СПб	34x34	8,1	14,0	11,5	«Кейтель»
3а	IV, «25 лет»	1890–1896, СПб	34x34	7,6	14,0	11,5	«Кейтель»
4	IV, «20 камп»	1890–1896, СПб	34x34	8,4	14,0	11,5	«Кейтель»
5	IV, «20 кам»	1890–1896, СПб	34x34	7,6	14,0	11,5	«Кейтель»
6	IV, «18 камп»	1890–1896, СПб	34x34	7,8	14,0	11,5	«Кейтель»
7	IV, «18 кам»	1890–1896, СПб	34x34	8,8	14,0	11,5	«Кейтель»
8	I	до 1908, «Я», СПб	57x57	25,3	22,5	18,0	«Кейтель»
14	I «с мечами»	до 1908, «АР», СПб	57x57	30,0	22,5	18,0	«Кейтель»
16	II	после 1908, СПб	50x50	24,4	21,0	17,0	«Эдуардъ»
17	IV, «35 лет»	после 1908, СПб	34x34	8,9	14,0	11,5	«Кейтель»
18	III	после 1908, СПб	45x45	19,0	19,0	15,0	«Эдуардъ»
19	IV	после 1908, Москва	34x34	7,7	14,0	11,5	«Кейтель»
20	IV	после 1908, Москва	34x34	8,0	14,0	11,5	«Кейтель»

бель» и «Эдуардъ». Проведем исследование орденских знаков (крестов) Св. Владимира.

Орденские знаки Св. Владимира фирмы «Фаберже» можно разделить по внешнему виду на две разновидности:

1. Знаки похожие внешним видом на знаки фирмы «Кейтель» (выполнившей государственный заказ в 1855—1910 годах). Это знаки IV степени («18 кам», «18 камп», «20 кам», «20 камп», «25 лет» и другие), изготовленные разными штампами, но одинаковой конфигурации лучей, прижимных колец обеих сторон, центральных медальонов лицевой и оборотной сторон и одного размера всех деталей орденского знака. Вес знаков колеблется от 7,4 до 9,2 г. Знаки, изготовленные фирмой «Фаберже» в 1890—1913 годах, сохранили внешний вид утвержденного образца того времени, служат примером ювелирной работы высокого художественного уровня, что отличает их от орденских знаков, изготовленных другими фирмами и мастерскими.

2. Знаки II и III степеней, внешне похожие на знаки фирмы «Эдуардъ» (выполнившей государственный заказ в 1906—1917 годов). Это высокохудожественные образцы ювелирного искусства.

Остальные орденские знаки фирмы «Фаберже», описанные в статье (звезды, ордена Св. Владимира I степени и I степени с мечами, знак и звезда ордена Белого Орла, знак и звезда ордена Св. Георгия I степени), выпущены скорее всего малым тиражом, предназначены для высших государственных чинов и членов императорской фамилии.

Орденские знаки фирмы «Фаберже» отличаются красотой, элегантностью исполнения, мастерством отделки, удачной компоновкой деталей, совершенством обработки, сочетанием различных оттенков золота, серебра и эмали. Выдающиеся образцы ювелирного искусства.

При изучении клейм на орденских знаках выявлены следующие фирменные клейма: «К Ф» (в овале); «К Фаберже» (без точки после «К») в овальном прямоугольнике; «К. Фаберже» в прямоугольнике совместно с «гербом»;

в круге; «К Фаберже» (без точки после «К») в прямоугольнике совместно с «гербом» в круге; «К. Фаберже» в овальном прямоугольнике; «К. Фаберже» (на торце ордена Св. Георгия I степени) пуансоном вглубь без прямоугольника. А также мастерской А. Тилемана «А Т» — на ушке и «герб» — обозначение знака придворного поставщика.

Еще надо учитывать, что пробирные и фирменные клейма на орденских знаках (крести и звезды) фирмы «Фаберже» не всегда сохранялись в идеальном виде. Они выглядят иногда невыразительно, бывают потерты и полузрушенны, особенно пробирные клейма. Причиной тому, во-первых, — время, а во-вторых — изготовитель представлял орденские знаки (крести и звезды) в пробирное управление для клеймения в разобранном, неотделанном виде и без эмали. Там их клали и возвращали изготовителю, который после окончательной отделки и сборки (производились спайка, отбеливание, шабрение, шлифование, золочение, покрытие эмалью и другие работы) передавал их заказчикам.

При подготовке статьи были исследованы подлинные орденские знаки из частных собраний, а также издания:

Т.Фаберже, А.Горыня, В.Скурлова «Фаберже и петербургские ювелиры». СПб, 1997; Геза фон Габсбург, Марина Аопато «Фаберже: придворный ювелир». СПб-Вашингтон, 1993; М.Постникова-Лосева, Н.Платонова, Б.Ульянова «Золотое и серебряное дело. XV—XX вв.». М., 1995; А.Иванов «Пробирное дело в России (1700—1946). Т.1. Москва 2002; Великий князь Гавриил Константинович «В мраморном дворце». СПб, 1993.

Михаил СЕЛИВАНОВ

Иллюстрации предоставлены автором.

Автор выражает искреннюю признательность и благодарность А.И. Вилкову, В.В. Скурлову, коллекционеру и исследователю русских орденов В.С. Чания за помощь, оказанную в подготовке данной публикации.

Датский орден Слона

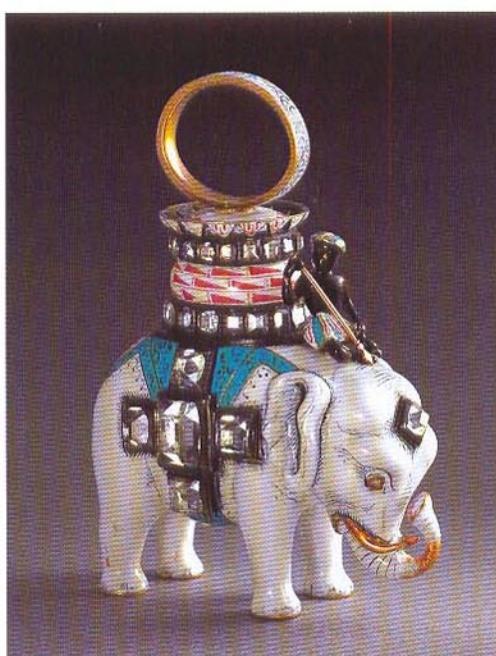


Во многих европейских государствах процесс формирования и усиления абсолютистской власти сопровождался учреждением рыцарских орденов.

Светские рыцарские ордена, такие, как английский орден Подвязки, испанский орден Золотого Руна и т.д.,

были призваны объединить титулованных особ и военных в некий союз, связанный рыцарским кодексом моральных принципов, под главенством суверена. Элитные братства в виде орденских корпораций были опорой для главы государства в мирное и военное время.

Один из наиболее загадочных и привлекательных для исследователей, коллекционеров и всех, кто интересуется историей, — орден Слона, высший светский орден Дании, учрежденный в XV веке. Согласно легенде, его появление связано с обществом Богоматери, возникшим еще при короле Кнуте IV (1182–1202). В 1462 году это католическое братство было возрождено королем Кристианом I. Знак возрожденного ордена представлял собой два подвешенных друг к другу медальона: большего размера — с изображением девы Марии, меньшего — с изображением трех гвоздей от Святого креста. Этот знак не сохранился до нашего времени. Из легенды также известно, что рыцари ордена носили знак на цепи, состоявшей из чередующихся изображений слонов и шпор. Упомянутое братство Марии пре-



1. Знак ордена Слона Дании в виде подвески.
Частная коллекция.

кратило свое существование во время Реформации, завершившейся введением Кристианом III в Дании лютеранства.

Дальнейшая деятельность орденской организации, теперь уже под названием ордена Слона, связана с коронацией Фредерика II в 1559 году. Подвешенная на позолоченной цепи фигурка золотого слона с башенкой на спине стала новым знаком ордена. По преданию, такой своеобразный выбор эмблемы Дании и происхождение самого ордена объясняются участием датских рыцарей в крестовом походе и их победой над сарацинами, у которых были боевые слоны. Согласно средневековой христианской мифологии, слон — это символ разума, силы, чистоты, самого Иисуса Христа. Изображение его с башней на спине подразумевало незыблемость церкви, подкрепленной верой.

В 1693 году король Кристиан V внес изменения в статут орденской корпорации и ограничил ее членство. С этого времени в ней могли состоять только правящий монарх, принцы крови и 30 рыцарей. Знак ордена мог быть вручен только монархам, датским и иностранным.

Знаки ордена Слона представляют собой подвеску в виде золотой миниатюрной скульптуры слона, покрытого белой эмалью, с синей попоной, украшенной драгоценными камнями, с башней и мавром с копьем — на спине; восьмиконечную серебряную звезду; голубую ленту и цепь ордена для ношения подвески (знака) в особо торжественных случаях, состоящую из чередующихся звеньев с изображением слона и башни. Девиз ордена: «MAGNANIMI PRETIUM» («НАГРАДА ЗА ВЕЛИКОДУШИЕ»).

На основном знаке ордена в виде слона на аверсе всегда расположен крест из пяти бриллиантов, а на реверсе — инициалы правящего монарха. К сожалению, почти на всех знаках, известных автору, вензель правящего монарха под королевской короной не сохранился. Он мог быть стерт или в результате носки, или по ка-

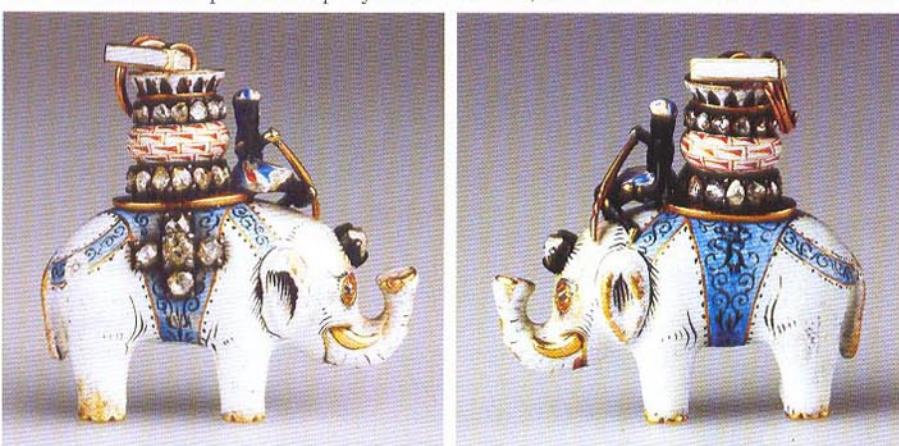


кой-либо причине намеренно. Знаки, размеры которых не регламентировались, изготавливали лучшие ювелиры, поставщики королевского двора, поэтому каждая подвеска ордена в виде слона — это своего рода уникальное ювелирное произведение.

Автору известны шесть знаков ордена в виде слона — пять в музеиных собраниях и одно — в частном (иля. 1), а также три орденские звезды. Только один из знаков — подвеска в виде слона Наполеона I из коллекции Исторического музея — опубликована С.С. Левиным (иля. 2). Остальные не опубликованы и не введены в научный оборот.



2. Знак ордена Слона Дании в виде подвески.
ГИМ.



В коллекции Оружейной палаты есть два орденских знака и звезда этого ордена. Причем, один из знаков униканел тем, что на нем сохранился вензель короля Фредерика VII, правившего в 1848–1863 годах (иля. 3, 4).

Названные орденские знаки поступили в Оружейную палату из кладовой Московского ювелирного товарищества в 1926 году. Есть основания полагать, что они происходят из имущества царских дворцов, эвакуированного в Московский Кремль во времена Первой мировой войны. Когда комиссия из оперуполномоченных в 1922 году перераспределяла ценности из дворцового имущества, многие памятники были направлены в Гохран, а оттуда, в свою очередь, в Московское ювелирное товарищество — на реализацию. В 1926 году представители Оружейной палаты во главе с профессором Троицким для пополнения фондов музея отобрали в этом ювелирном товариществе несколько исторических памятников, имевших музейную ценность. Орденские знаки в виде слонов были оценены: меньшего размера (32x32 мм) — в 200 рублей, большего (72x63 мм) — в 1000 рублей, а время их изготовления было датировано XVIII веком.

Вензель датского короля Фредерика VII на одном из них указывает, что награждение произошло в период 1848–1863 годов. Вероятнее всего, этот знак принадлежал цесаревичу Николаю Александровичу (1843–1865), у которого в сентябре 1864 года состоялась помолвка с датской принцессой Дагмар. Из-за болезни легких следующую зиму ему пришлось провести в Ницце, где он и скончался от туберкулеза в апреле 1865 года, так и не успев спровести свадьбу. В случае трагической безвременной кончины кавалеров высших



3–4. Знак ордена Слона Дании в виде подвески. Оружейная палата.



5. Шитая звезда ордена Слона Дании.
Оружейная палата.



6. Бенуа Кофр. Портрет Петра Великого. Фрагмент.
Петргофское собрание.

европейских орденов знаки иногда оставались в семье на память. Это могли быть звезды или знаки в виде подвески к цепи. Орденскую цепь, как правило, возвращали главе ордена и могли вручить следующему кавалеру ордена с изложением предыстории награждения. Такие precedents были и в истории ордена Подвязки. Например, после гибели императора Александра II от рук террористов его знаки ордена Подвязки по повелению королевы Виктории были включены в Виндзорское собрание и более никому не передавались.

Другой знак ордена Слона — самый загадочный (илл. 5). Шитая звезда на камзоле императора Петра II долгое время считалась звездой ордена Св. Александра Невского. Поскольку кафтан со звездой ордена Св. Андрея Первозванного всегда демонстрировался надетым поверх камзола, на несоответствие орденского знака заявленному не обращали должного внимания. Петр II не был награжден орденом Слона. Можно предположить, что звезда ордена принадлежала Петру I, получившему ее в 1713 году. Награждение Петра I свидетельствовало о том, что страны-участницы антишведского Северного союза, в который кроме России входили Дания и Польша, признали его заслуги в победе России в Северной войне. Портрет Петра Великого кисти Бенуа Кофра, написанный в период с 1713 по 1722 год, с датским орденом Слона поверх ленты ордена Св. Андрея Первозванного, хранится в собрании Петергофа (илл. 6).

В статуте ордена отдельной статьей было прописано, что без согласия магистра кавалеры ордена Слона не должны принимать и носить другие ордена, кроме ордена Слона. При получении соответствующего разрешения кавалер ордена, будучи в Дании, обязан был снять все другие ордена и носить только орден Слона.

С этим орденом связаны и другие памятники, хранящиеся в фонде керамики и стекла Оружейной палаты. В 1716 году по приглашению датского короля Фредерика IV Петр I посетил Копенгаген, замок Розенборг, где ему и Екатерине I показали регалии и продемонстрировали сокровища в Зеленом кабинете и Кабинете стекла. Петр был очарован золотым кубком, украшенным эмалью и камеями, а также холодильником для вина, крышку которого венчал знак ордена Слона. Согласно законам господства Фредерик IV не мог не подарить их русскому императору. Нам представляется, что выбор Петром I холодильника для вина великолепной работы гессенского мастера Ф.Гонделаха (F.Gondelach) не в последнюю очередь был обусловлен интересом русского императора к геральдике и истории европейских орденов. Холодильник, в свою очередь, был своеобразным династическим подарком ландграфа Гессена Карла (его сестра Шарлотта Амалия была супругой Кристиана V) королю Фредерику IV. Его украшают геральдические изображения, символизирующие союз Дании и Гессена (см. изображение холодильника на стр. 80).

Пара фарфоровых кружек с серебряными крышками была преподнесена царской чете (или императрице Марии Федоровне) королем Кристианом IX и королевой Луизой в 1897 году, очевидно, по случаю рождения у Николая II и Александры Федоровны второй дочери, Татьяны — их правнучки. В декоре обеих кружек — изображения

символов России и Дании. В крышку одной из них вделана медаль в честь 50-летия бракосочетания Кристиана IX и Луизы — родителей Марии Федоровны, вокруг медали — гравированное изображение цепи ордена Слона. По верхней части корпуса кружка украшена изображениями цепи второго по своей значимости ордена Дании — ордена Даннеброга, датского герба, вензелем короля Кристиана IX и его девизом (илл. 7, 8).

Согласно статуту ордена Слона, каждый принятый в него должен был быть кавалером ордена Даннеброга, который Кристиан V возродил в 1693 году. В противном случае — стать им хотя бы за восемь дней до принятия его в орден Слона. С 1808 года кавалеры ордена Даннеброга, пожалованные орденом Слона, должны были постоянно носить знаки той степени ордена, которой были награждены (илл. 9).

Большой интерес в связи с бытованием знаков ордена Слона в России, представляют статьи статута ордена, в которых говорится о процедуре возвращения их магистру ордена. Согласно статье 38, в случае смерти члена ордена его наследники обязаны в течение трех месяцев сообщить об этом секретарю ордена и одновременно выслать знак умершего, его орденский статут, а также орденскую цепь, если она ему была пожалована. После получения их магистром, наследникам выдается квитанция, тем самым освобождая их от всякой ответственности. В случае утери орденского знака, наследники умершего взамен должны заказать такой же. Если же кавалер ордена умер от последствий войны или какого-нибудь несчастного случая, а его орденский знак был утерян, тогда наследники не обязаны отвечать за утрату. Можно предположить, что находящиеся в России знаки ордена Слона (особенно со стертым королевским вензелем) по каким-либо причинам относятся к утерянным. Возможно, в некоторых случаях, именно вновь изготовленные знаки были возвращены вместо них в Данию. Знаки ордена могли быть изготовлены по указанию Кабинета Его Императорского Величества ювелирами — поставщиками царского двора.

Здесь необходимо отметить, что продажа полного комплекта знаков ор-

9. Знак датского ордена Даннеброга.
Оружейная палата.



7—8. Фарфоровые кружки. Дания, 1897.
Оружейная палата.

дена Слона (орденская цепь, подвеска и звезда), врученного кавалеру при награждении, невозможна, так как противоречит законам Датского государства. Крайне редко на аукционах появляются знаки ордена, вновь изготовленные по заказу кавалера ордена Слона. Так, в начале 1990-х годов на аукционе в Мюнхене была выставлена на продажу орденская цепь с подвеской, повторно изготовленная в 1900 году в серебре с позолотой, без драгоценных камней, стоимостью 12 500 немецких марок. Звезда ордена Слона (с бриллиантами в медальоне) была оценена в 3500 немецких марок.

С 1850 года награждать орденом стали очень редко. За несколькими исключениями его вручали только лицам королевской крови и главам государств. После Второй мировой войны было четыре награждения, которые выходили за рамки этого правила: орден был пожалован сэру Уинстону Черчиллю, фельдмаршалу виконту Монтгомери Алленайдскому, генералу Дуайту Эйзенхаузеру и генералу Шарлю де Голлю.

Гроссмейстер ордена — правящий монарх, день ордена отмечается 31 декабря — в Новый год.

Людмила ГАВРИЛОВА

Иллюстрации предоставлены автором.

Неосуществленная эмиссия Гагринского Совета рабочих и крестьянских депутатов 1918 года

Расположенные на границе с Абхазией, Гагры – мирный курортный городок, неминуемо оказались втянутыми в бурный круговорот событий гражданской войны, о чем красноречиво свидетельствует описываемый неосуществленный выпуск «Временных денежных знаков Гагринского Совета Рабочих и Крестьянских Депутатов 1918 года».

Изначально Гагры – это укрепление, которое в числе оборонительных сооружений черноморской береговой линии было воздвигнуто силами русской армии в 1837–1839 годах. Позже принц А.П.Ольденбургский, мечтавший, чтобы Гагры заняли достойное место среди первоклассных европейских курортов, создал здесь курорт, разбил парк и благоустроил окрестности. Устраивая Гагринскую климатическую станцию, он добился включения гагринского участка в состав Черноморской губернии. Прежде город входил в состав Сухумского округа, подчиненного кутаисскому генерал-губернатору, что в 1918 году дало грузинам повод полагать, что Гагры являются бесспорной территорией Грузинской республики.

После падения самодержавия в городе установилось шаткое двоевластие – прежние органы самоуправления продолжали работать параллельно с возникшими Советами, находившимися под влиянием эсеров. Результатом октября большевистского переворота стало провозглашение в начале 1918 года Черноморской Советской Республики в границах бывшей Черноморской губернии. Отсутствие связи с центром и наступивший разменный кризис побудили городские власти некоторых городов побережья, таких, как Сочи и Гагры, произвести самостоятельные денежные эмиссии.

В соответствии с постановлением от 26 декабря 1917 года Гагринская Городская дума (под контролем Совета



Временный денежный знак. Лицевая и оборотная стороны. 3 рубля 1918 г.
Гагры. Совет рабочих и крестьянских депутатов.





Незаконченный бланк. Лицевая и оборотная стороны. 1918 г.
Гагры. Совет рабочих и крестьянских депутатов.

рабочих, солдатских и крестьянских депутатов) дважды выпускала «Временные разменные денежные знаки 1918 года» номиналами 5, 10 и 25 рублей. Затем Городская управа осуществила выпуск «Разменных знаков гор. Гагры» тех же номиналов. Эмиссии были чрезвычайно незначительными, поэтому подобные знаки весьма редки в коллекциях.

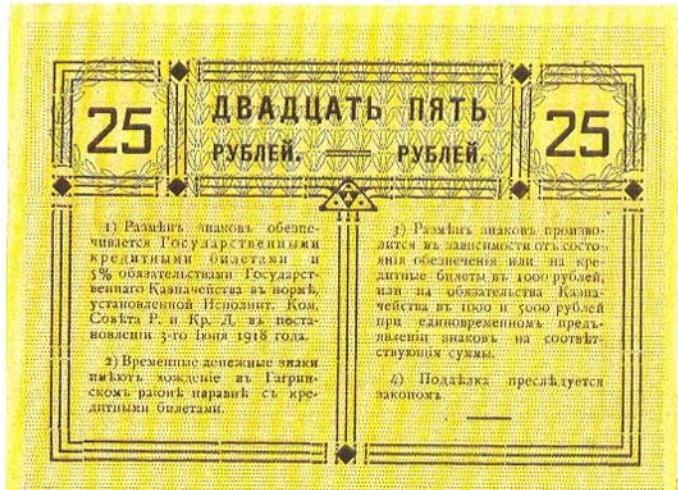
Абхазия (или Сухумский округ) располагалась между находившейся под властью большевиков Черноморской губернией и вновь образованным Закавказским Комиссариатом. В Закавказье, собственно, не было красных и белых, а Гражданская война здесь сразу приобрела межнациональный характер. Грузины считали, что Абхазия, входившая до революции в состав Кутаисской губернии, должна быть включена в Грузию, так как большую часть населения составляли грузины-мингрэлы. Большевики же осознавали, что занятие грузинами Сухумского округа — прямая угроза их владычеству на Черноморье. Поэтому они, использовав ненависть абхазцев к грузинам и благодаря помощи довольно многочисленных в Сухуме русских рабочих, объявили Абхазию Советской республикой.

Был разработан план, в соответствии с которым в конце марта произошел ряд крестьянских восстаний, сопровождавшихся захватом дворянских поместий. 6 апреля 1918 года повстанцы — главным образом абхазская крестьянская воинская дружина «Киараз» (или «Кераз») — заняли Сухум, образовав Военно-Революционный Комитет, провозгласили Советскую власть почти на всей территории Абхазии вплоть до реки Кодор, дальше которой повстанцев не пропустили отряды местной самообороны. Возглавил Абхазскую Советскую республику ревком из сухумских большевиков и абхазцев. Председателем его стал зажиточный абхазец Ефрем Эшба (позже он бежал в Москву, где в декабре 1918 года был назначен одним из заместителей Сталина в Наркомнате РСФСР и вошел в Центральное Бюро коммунистических организаций Востока при ЦК РКП(б).

Абхазский Национальный совет обратился за помощью к Грузии. Начались бои Народной армии с красными. Они шли с переменным успехом, пока в Грузии при помощи германских инструкторов не начала формироваться регулярная армия. На подавление крестьянского движения 10 мая 1918 года Закавказский Комиссариат выслал отряд генера-



Временный денежный знак — известен только в виде незаконченных двухсторонних бланков. Оборотная сторона. 1918 г. Гагры.
Совет рабочих и крестьянских депутатов.



Временный денежный знак. Оборотная сторона. 1918 г. Гагры. Совет рабочих и крестьянских депутатов.



Лицевые стороны бланка и законченного знака. 1918 г. Гагры. Совет рабочих и крестьянских депутатов. Бланк и законченная бона с номером, печатью и подписями должностных лиц, ответственных за выпуск.

ла Мазниева. Выступив из Очамчир, 17 мая отряд освободил Сухум. Грузины без особых усилий разгромили неорганизованные силы Сухумского ревкома, которые в беспорядке отступили к Гаграм. Советская власть просуществовала в Абхазии только 42 дня.

В разгар этих событий Гагринский Совет рабочих и крестьянских депутатов, испытывая недостаток финансовых средств, готовил к выпуску временные денежные знаки номиналами 3, 5, 10 и 25 рублей. 3 июня 1918 года (22 мая по старому стилю) исполком Совета издает постановление о выпуске, в котором разъясняется, что размен знаков будет производиться в зависимости от состояния обеспечения на Государственные кредитные билеты в 1000 рублей («думские» образца 1917 года) или на 5% обязательства Государ-

ственного Казначейства в 1000 и 5000 рублей. Территорией хождения была объявлена Гагринский район.

Заготовленные бланки использовал Гудаутский Совет рабочих и крестьянских депутатов, сделав на 3- и 10-рублевых знаках надпечатки: «Гагры—Гудауты. По постановлению Гудаутского С.Р. и К.Д. обязательны к приему по Гудаутскому району». Гудаутские боны чрезвычайно редки в коллекциях.

По просьбам крестьян Черноморской губернии генерал Мазниев продолжал наступление, по пути захватив Гагры и Сочи. Очистив побережье от красных, 27 июля 1918 года его отряд вступил в Туапсе, объявив о присоединении Туапсинского округа к Грузии.

Вот почему ни гагринские, ни гудаутские денежные знаки не были выпущены в обращение, хотя встречаются они не только в виде бланков (кроме 10 рублей), но и во вполне законченном виде с номером, нанесенным ручным номератором, скрепленные подписями и печатью Совета рабочих и крестьянских депутатов Гагринского района. На знаках — собственноручные подписи председателя исполкома Совета рабочих и крестьянских депутатов Гагринского района А. Михайлова (Михеева?), комиссара финансов Соловьева, комиссара Народного банка, представителя профессионального союза рабочих Голованова и представителя Кооператива (сельскохозяйственного) Ф. Богушевского.

Для изготовления бон использовали обыкновенную бумагу без водяного рисунка, желтоватого (3 и 5 рублей) или серого (5 и 10 рублей) цветов. Размер всех купюр примерно одинаков — около 130x100 мм. На двух последних купюрах серии номиналами в 10 и 25 рублей нанесен защитный фон в виде точек, лавровых трехлистников и лавровых венков вокруг цифр номинала на оборотной стороне.

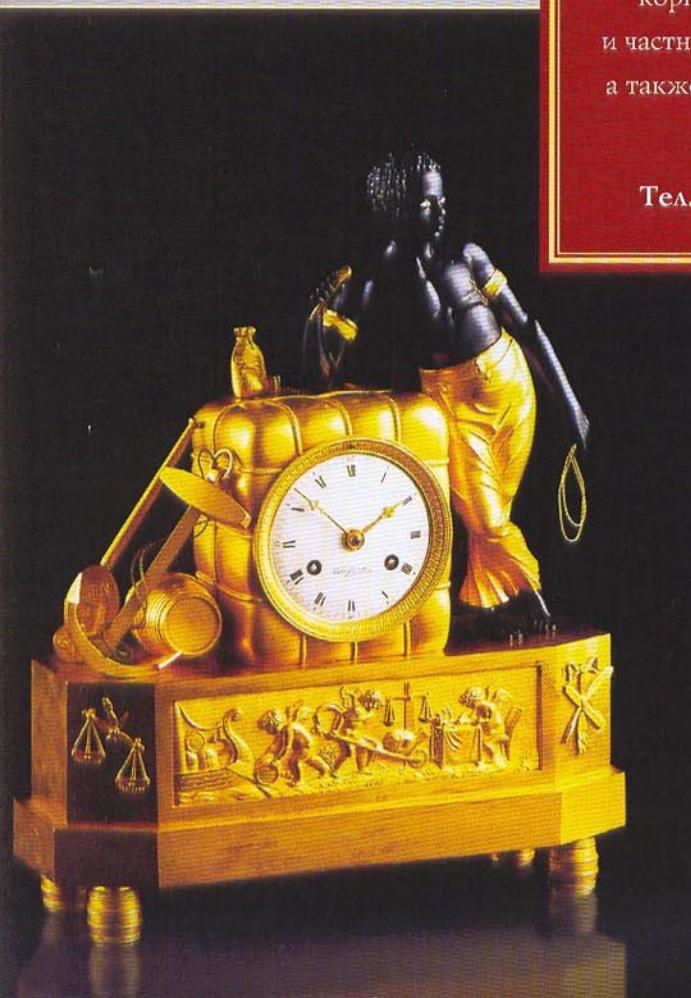
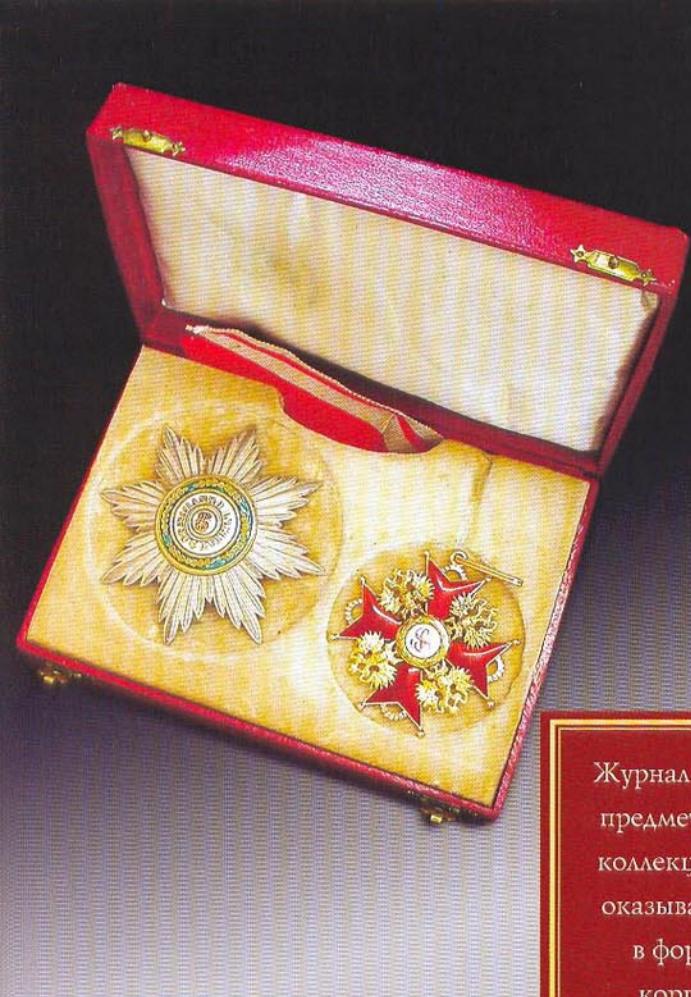
К слову, освободители повели себя не очень благородно. В Сочинском округе, который присоединить к Грузии не надеялись, разграбили все государственное имущество — вывезли рельсы Туапсинской дороги, больничное оборудование, инвентарь Гагринской климатической станции...

МНЕНИЕ ЭКСПЕРТА

Российский рынок бон можно охарактеризовать как слаборазвитый. Правда, это определение не относится к московскому рынку, куда по причине высокой платежеспособности стекается материал со всей страны, а также из-за границы. Поэтому в Московском клубе коллекционеров регулярно появляются довольно редкие вещи, к которым можно отнести выпуски «Временных денежных знаков Гагринского Совета Рабочих и Крестьянских Депутатов 1918 г.». Сейчас здесь представлен к продаже один билет номиналом в 3 рубля по цене \$100. Прокомментировать эту цену сложно, так как 5–6 лет назад подобные вещи приобретались по \$10. В каталоге Н.И. Кардакова (Берлин, 1953) эти боны оценены в диапазоне от 2,5 до 3 золотых имперских марок, в каталоге П.Ф. Рябченко (Киев, 1995) — \$5–10. Бонь законченные, с печатью и подписями, безусловно, дороже — примерно на 50%. Наличие собственноручных подписей надежно защищает их от современных фальсификаторов.

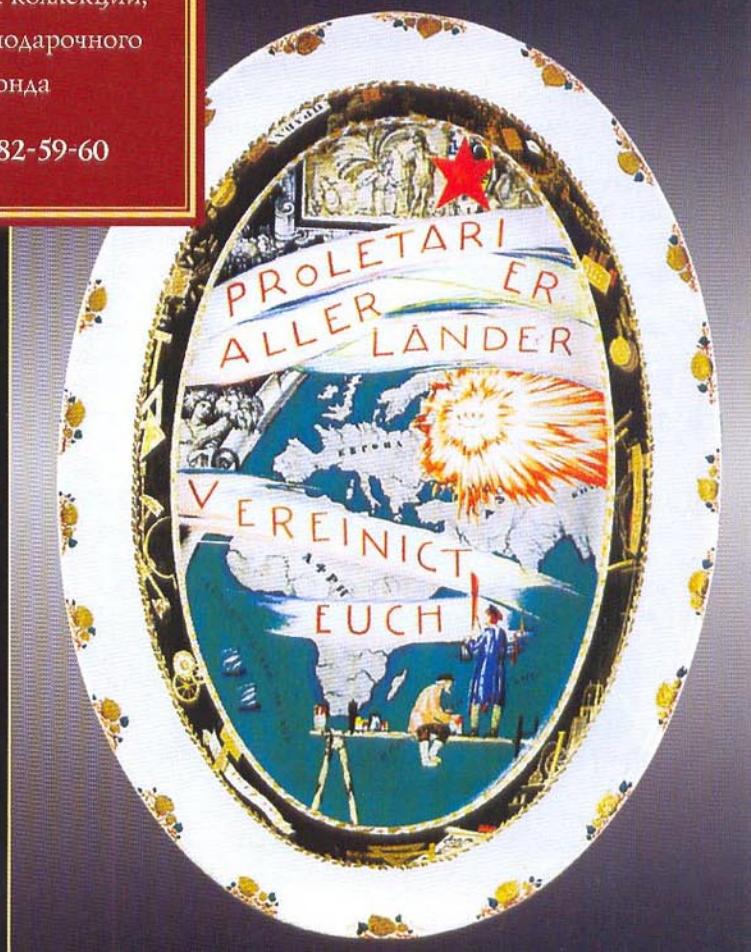
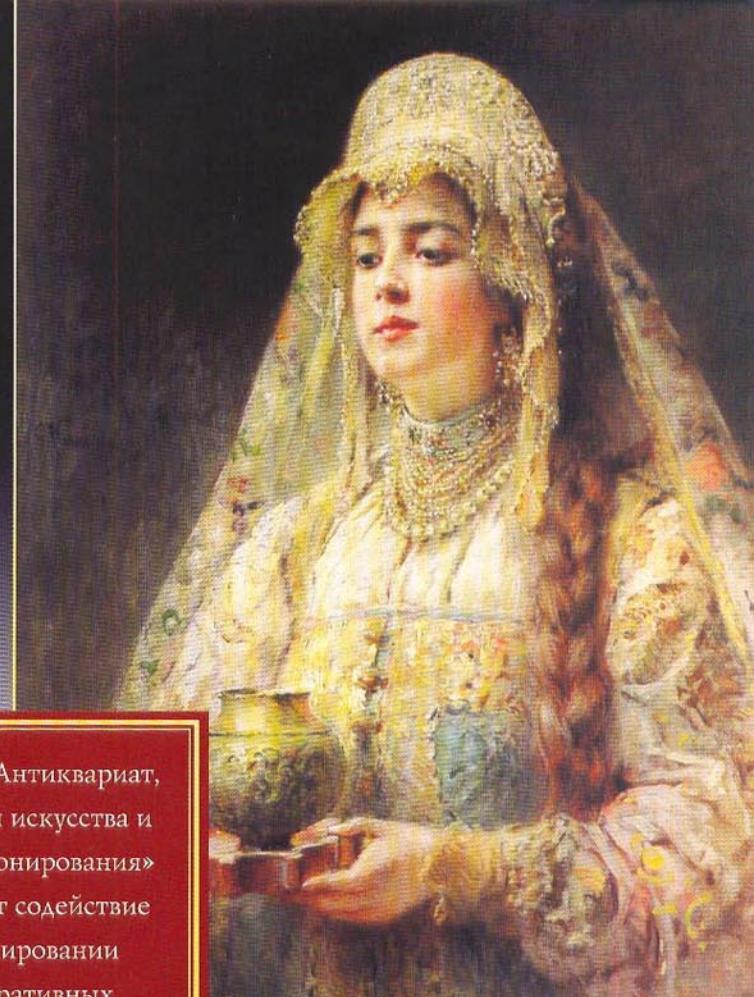
А.А.

Алексей АВЧУХОВ



Журнал «Антиквариат,
предметы искусства и
коллекционирования»
оказывает содействие
в формировании
корпоративных
и частных коллекций,
а также подарочного
фонда

Тел. 782-59-60



В тени петровских рублевиков

В российской нумизматике императорского периода есть несколько комплексов монет, изученных явно недостаточно. Один из наиболее трудных — мелкие серебряные монеты Петра I, чеканившиеся с перерывами в 1701—1723 годах: гриненник и гривна, десять денег и пять копеек, алтын и алтынник, копейка. К ним довольно близко примикают севский тинк 1686 года, тинф и шестак 1707—1709 годов.

Первые серебряные монеты машинной чеканки появились в России после многовековой ручной чеканки проволочных монет. То обстоятельство, что петровские серебряные разменные монеты знаменуют начало принципиально иного этапа, с присущими ему новыми технологическими возможностями, в основном совпавшего с растянувшейся на 20 лет петровской денежной реформой, и обусловило немало непредсказуемых, необъяснимых явлений в монетном производстве. Важнейшие особенности этого этапа — выявление оптимального набора номиналов, подбор удобного размера, пробы и веса, совпадение по времени с реформой азбуки, переход к новому летосчислению, поиск наилучшего дизайна, названий номиналов, переход от старой системы денежного счета (алтыны-деньги) к новой (рубли-копейки), ограниченные тиражи монет большинства типов. После завершения этапа происходило систематическое изъятие серебряных монет при Анне, Иоанне Антоновице и, возможно, при Елизавете, массовое использование в первой половине XVIII века петров-



ской мелочи для украшений, а также исчезновение сопутствовавших выпуску документов.

Мелкие петровские серебряные монеты около 300 лет скромно пребывают «в тени» петровских рублевиков. Причин тому несколько. 1) Рублевик — большая красивая монета с портретом Петра I, императора, преобразователя России. Традиционно именно рублевики в центре внимания тех, кто коллекционирует: а) крупные монеты «кронового размера» (талеры, рубли, доллары); б) портретные монеты; в) петровские монеты (признанно популярная тема); г) дорогие, но доступные из-за распространённости монеты, считая это надежным вложением средств (безгемом от инфляции). По крайней мере, деньги всегда быстро возвращаются, как правило, даже увеличиваясь на 20–50% (а то и 250 %), а если нет, то в худшем случае потери составляют не более 10% вложений. 2) Тиражи мелких петровских серебряных монет невелики, а то и крайне малы: значительные суммы имущие россияне платили друг другу прежде всего рублевой (гораздо в меньшей степени —



Гриненник 1704 г.



Десять денег 1702 г.



Алтын 1704 г.



полтинной и полуполтины) монетой, а с 1718 года — и золотыми 2-рублевиками, тогда как для зарубежных расчетов обычно использовали червонцы. В крестьянской среде в обращении были в основном медные монеты и проволочные копейки, во множестве чеканившиеся до 1718 года. Мелкие серебряные монеты играли вспомогательную, подчиненную роль, чаще служили лишь для точности мелких расчетов. 3) Серебряную мелочь очень активно использовали для монист тюркоязычные народы Поволжья (больше всего — чуваши), ранее почти не имевшие для этого подходящих монет. Если некоторые проволочные монеты XV, XVI и первой половины XVII века еще как-то годились для монист, то чешуйки второй половины XVII века, а тем более петровские проволочные монеты, были уже явно «неудобными» (отчего и возросло производство более крупных «мордовок»). Так что первые монеты, весом превосходившие последние чешуйки (меньше 0,3 г), оказались как нельзя кстати. Пожалуй, почти у половины монет 1701—1723 годов есть одно-два отверстия, потому что многие экземпляры сохранились именно в составе монист или других украшений, разломанных затем коллекционерами ради монет.

Цель этой публикации — обратить внимание на интересные и малозаметные, но достаточно важные детали, проясняющие обстановку в монетном производстве и существовавшие там трудности, поиск наиболее удачного оформления, пробы, размера, веса, особенности перехода с буквицы на цифирь и со старого денежного счета — на новый.

Конечно же, большинство петровских монет сдали в казну еще при Анне, что и неудивительно: каждая копейка была дорога (это косвенно подтверждается тем, что очень сложным, дабы упредить подделку, было оформление пробных 5- и 2-копеечников 1740 года), и «просто так, на память» мало кто оставлял себе копеечку, тем более алтын. Был бы на них портрет царя, — возможно, относились бы к ним по-другому.

Помимо монет, сданных в казну или вмонтированных в украшения, какая-то часть этих небольших монеток затерялась. Несмотря на то, что работа с металлоискателями, активизировавшаяся в 1990-х годах, в целом наверняка оправдывает себя, клады, относящиеся к первой половине XVIII века, вряд ли добавят что-то к тому, что уже известно по нашей теме: ведь чаще прятали рублевики Анны и Елизаветы, реже — Петра I, но уж, конечно, никак не петровскую мелочь.

Потребность в монете, удобной для изготовления монист, была столь велика, что сразу же, как только появились первые серебряные монеты машинной чеканки (гравенники 1701 и 1702 годов — вес 2,8 г и 10 денег 1701, 1702 и 1704 годов — вес 1,4 г), «ювелиры» активно стали изымать их и прокалывать, не дожидаясь, когда появятся (да и откуда волжане могли знать, что они появятся) монеты более низкого, 3-копеечного достоинства, например, алтыны 1704 года (0,8 г). А ведь за рубль, как пишут, тогда можно было купить корову! После крупного тиража гравин в 1709 году потребность в «монистовой» монете, видно, несколько уменьшилась: среди алтынов и алтынников 1711 и 1712 годов доля непрокалотых монет — весомее. Однако в

1713—1717 годах потребность в мелкой монете вновь возросла. За 1713—1714 годы на Красном монетном дворе 5-копеечников, алтынов и копеек, всех вместе, отчеканили менее чем на 3,5 тысячи рублей, то есть около 100 тысяч монет на всю Россию. Это просто символические выпуски — одна монета за несколько лет на 100 жителей! Отчасти поэтому в 1718 году заметную долю всех номиналов население вновь активно изымает для украшений. В 1719—1730 годах разменный кризис продолжал нарастать, вот почему очень редкие гравенники 1719, 1720 и 1723 годов — конечно же, чешуйки с дырочками. Несколько типов петровских монет представлены нумизматической общественности лишь единичными прокалотыми экземплярами. Даже для солидных каталогов не так-то просто найти иллюстрацию монеты без отверстия, из-за которого иногда нельзя прочесть одну-две буквы в легенде.

Мелкие серебряные монеты Петра очень редки. Отдельные, типовые, стали известны коллекционерам лишь почти три века спустя после выпуска. Добавим к тому же, что в те времена пробную монету после утверждения правительством обычно прокалывали и, опечатав пробетый в отверстие шнур, сдавали на хранение. До наших дней дошло несколько экземпляров когда-то подобным образом «законсервированных» пробных монет (ныне они — в крупнейших музеях). Таковы, возможно, и редчайшие гравенник и алтынник 1710 года. Рассматривая здесь пробные монеты как полноценные, интереснейшие объекты нумизматического исследования, дополняющие и уточняющие общую картину, мы сегодня не можем назвать их цену, потому что единичные экземпляры хранятся в ГЭ и ГИМ и не проходят на нумизматических аукционах. Правда, в крупнейших музеях некоторые монеты есть в нескольких, а то и во многих (например, копейка 1718 года) экземплярах, в частных же коллекциях они редки, что порой искажает представление коллекционеров об истинной степени их редкости.

Еще один важный момент. Необходим единый подход к определению: представляет ли данная мелкая петровская серебряная монета отдельный подтип или же это только штемпельная разновидность, пусть и очень крупная. Этот нюанс, а также влияние человеческого фактора привели к незапланированному появлению монетных типов и подтипов, при этом следует отметить, что, конечно, дизайн их очень отличался количеством и длиной строк. Видимо, иногда ту или иную монету удобнее (и правильнее) называть не подтиром, а вариантом (возникшим лишь по оплошности резчика штемпелей), «канонизированным» уже позже, благодаря временному фактору и ажиотажному собирательскому спросу. То, что Петровская эпоха — особая, ни у кого не вызывает возражений. Отдельные монетные типы (и подтипы), возникшие по ошибке гравера, без помех попадали в оборот. В другое время при подобных отклонениях от

нормы это (за редким исключением) было бы немыслимо.

В 1718 году в первый и единственный раз на петровских серебряных монетах был изображен всадник, поражающий копьем змия, — Святой Георгий Победоносец. Причем на разных экземплярах его одежда, обувь и головной убор были различными —



Алтынник 1718 г.



Гривна 1709 г.



видимо, резчики штемпелей «одевали» змееборца по своему усмотрению. На медных копейках 1704–1718 годов под всадником змия нет, значит, изображен был царь, конкретно – «ЦРЬ ПЕТРЪ АЛЕѢВИЧЪ». Эта именная часть титулатуры дана вокруг всадника, а на алтынах и копейках 1718 года вокруг всадника со змием ее нет.

Портрета на серебряных разменных монетах не было, даже на пробных. А вот на пробной медной полушке 1721 года он был. Причина в том, что при разнице цены между сырой и обмонеченной медью в несколько раз подделывали прежде всего, конечно же, медную монету (малоразмерные полушки 1718–1722 годов), потому и пытались усложнить ее оформление. Впрочем, в Западной Европе, например в Англии, с портретами бывали и мелкие серебряные монеты (в России – с 1741 года), иногда и медные. Видимо, уровень монетного производства у европейцев был уже так высок, что изготовление портретных штемпелей для мелких (порой и очень мелких) монет почти не снижало доходов от эксплуатации монетной регалии, да и появление портрета на мелкой монете не считалось чем-то необычным.

В 1704 году на Красном дворе гривну и алтын отчеканили в двух вариантах – с буквами «А» и «Я». Мелкий вроде бы факт, но он отразил противоборство сторонников и противников петровских реформ. В данном эпизоде прогрессивный вариант не утвердили и массовую чеканку обоих номиналов произвели штемпелями с архаичным написанием «Я». (Отметим, кстати, что в том же году на Кадашевском дворе благодаря усилиям сторонников реформ тоже чеканили 10-копеечный номинал, но с обозначением «гривенник».)

Интересны гривны 1704, 1705 и 1709 годов. Казалось бы, на этих «оппозиционных» монетах, в отличие от прочей серебряной мелочи, все-таки дана титулатура, но почитание царя здесь – иллюзия. Буквы аббревиатуры – как острова в океане, а можно было бы – плотнее, и титулатуру дать почти без сокращений. Ведь уместили же на меньшего размера полушке 1703 года надпись «ЦРЬ И ВЕЛИКИЙ КНЗЬ ПЕТРЪ АЛЕѢВИЧЪ – ВСЕЯ РОSSIИ SAMODERGEЦЪ».

Здесь же, надо полагать, – не захотели. Вроде бы и возвеличили царя, но на деле лишь дали унизительную аббревиатуру, да еще дерзнули и на неполное титулование Ц·И·К·П·Я·В·Р·С (ЦРЬ И КНЗЬ ПЕТРЪ АЛЕѢВИЧЪ ВСЕЯ РОSSIИ SAMODERGEЦЪ). Вместо союза «И» тут бы им буквочки «В» вставить: Ц·В·К·П·Я·В·Р·С (ЦРЬ ВЕЛИКИЙ КНЗЬ ПЕТРЪ АЛЕѢВИЧЪ ВСЕЯ РОSSIИ SAMODERGEЦЪ). Но и этого не сделали: хоть чуток, да «ушипнуть» нелюбимого царя. (Смирились его противники с поражением лишь в 1721 году, когда Петр I стал императором.) На прочих же мелких монетах нет даже этой аббревиатуры, напоминающей о самодержце.

Переход с буквицы на цифры, начатый в 1707 году, был долгим и мучительным. При Петре I номинал ни разу не был обозначен цифрами – всегда словом. Причины: противодействие противников реформ, сохранение счета на алтыны-деньги и незнание народом цифри. Нельзя было указать, например, «3 копейки» (только «алтын» или «алтынник») или «5 копеек» (было, впрочем, «десять денегъ», и «пять копеекъ», но нет ни цифры «10», ни цифры «5»). Не было и «10 копеек» или хотя бы «десять копеекъ», зато был – «гривенникъ» («гривня»). Даже младший номинал «копейка» – и то без цифры «1», хотя она и наиболее проста и, вероятно, была всем знакома.

С 1713 года словесное обозначение номинала для неграмотных стали давать с соответствующим количеством счетных элементов – точек («бусинок») или «палочек», но еще не у всех номиналов. Пока не выяснено, были ли еще в 1711–1712 годах у части алтынов и алтынников счетными элементами трилистники, 3 – вверху и 3 – внизу, а всего – 6, по количеству денег, входящих в алтын (счет еще шел на алтыны-денты; то есть в алтыне/3-копеечнике было 6 денег/полукопеек). У некоторых наших современников невольно возникает вопрос: если неграмотные люди не могли прочесть надписей (словесного обозначения количественных числительных) и цифр (номинала), то как же они определяли количество счетных элементов, изображенных на монете? Думаем, что и не знавшие букв и цифр россияне вполне могли, запомнив простую последовательность количественных числительных, пересчитать по одному изображенным счетным элементам (точки, «бусинки», «палочки», звездочки): один, два, три, четыре...девять – и таким образом узнать номинал.

В 1704 году сложился такой набор номиналов разменных монет: 10, 5, 3 и 1 копейка (напомним, из меди чеканили копейку, денгу и полушку). Мотивации: 10 копеек ($1/10$ рубля) – видимо, из-за очевидного удобства этого номинала в десятичной денежной системе; 10 денег (=5 копеек) – «компромиссный» номинал; причем здесь отражено и учас-



Гривенник 1713 г.



Гривенник 1718 г.





Севский чех 1686 г.



тие единицы старого денежного счета (денги), и кратность десяти (основанию введенной Петром денежной системы); 3 копейки (на монете — алтын, так как счетшел на алтыны); копейка — традиционный (с XV века) номинал. Отметим, что способ чеканки мелких серебряных монет 1701—1718 годов не определен, при весе 0,6—0,8 г они были слишком тонкими, и их гурт, видимо, мог быть только гладким, неоформленным.

Одновременно с выпуском мелких серебряных монет до 1718 года продолжалась ручная чеканка проволочных копеек, и тиражи их были на несколько порядков выше.

Свообразным прологом к выпуску мелких серебряных монет стала еще в 1686 году (даже в 1687 году, но штемпелями 1686 года) чеканка севских чехов способом вальцовки, одним из широко распространенных тогда в Западной Европе способов машинной чеканки. Небольшие, весом около 1 г, очень тонкие монеты низкой пробы были подражаниями польскому полтораку 1620-х годов, не имевшему обозначения номинала. Они предназначались для денежного рынка присоединенной к России в 1654 году части Украины, а также Брянщины и для выплаты жалования участникам Крымского похода 1687 года. Из-за низкой пробы обращение монеты было прекращено правительственныйм указом от 16 сентября 1687 года, ведь реальная стоимость чеха составляла 40% номинала, то есть 0,6 гроша. По данным В.Н.Рябцевича, один из резчиков штемпелей севских чехов, Ян Гранковский, 28 октября 1686 года за 9-часовой рабочий день отчеканил 5 500 чехов, то есть скорость чеканки монет способом вальцовки была около 10 штук в минуту. Видимо, общий тираж превышал 1 млн. экземпляров. Однако к концу XX века были известны лишь около 40 экземпляров, а в дооктябрьской России о чехах практически не знали, и «бесхозное» название вынужденно привязали к другой петровской монете — тинфи (об этом ниже). Вероятно, одни севские чехи были утрачены во время отступления русских войск, другие, собранные в казну, переплавлены, третьи распределены в Восточной и Центральной Европе и до сих пор не выявлены коллекционерами и учеными-нумизматами из огромной не разобранный массы сходных с ними полтораков.

Существует немало обрезанных монет, что неудивительно. Если уж в обороте были совсем мелкие денежные знаки — «сеченные» деньги, в 1/2 или 1/3 проволочной копейки (фактически, просто крупицы серебра в 0,09—0,14 г), то у злоумышленников были все основания отрезать от монет весом 0,5—2,8 г тончайший «серпик» (0,1—0,2 г) драгоценного металла. Повторим, копейка — очень дорога, поэтому, чтобы упредить обрезание монет, в 1701 и 1702 годах на гравенниках и 5-копеечниках колыевые ободки с обеих сторон делали со сложным рисунком. Но гурт оставался пока неоформленным,

гладким, так что выявить обрезанные монеты не просто (точные весы вряд ли у каждого под рукой). Возможно, иногда, наряду с обрезанием, петровские монетки и опиливали по окружности (каждый действовал в меру своих способностей). При этом нередко растительный орнамент (рубчатый ободок) зачастую не полностью попадал на монетный кружок (если его площа́дь оказывалась меньше площа́ди штемпеля), что тоже несколько усложняло ситуацию.

Расстановка слов, букв и знаков в легенде — почти свободная, ведь главным было указать достоинство и дату (а иногда и принадлежность монетному двору). Конечно, дизайн по возможности улучшали, равномерно распределяя строки по полу монеты, стремясь не нарушать симметрии относительно вертикальной оси, что удавалось не всегда. Тогда-то и возникали слишком большие промежутки между буквами: например, в сокращении ГО (то есть «году» — у одного из гравенников 1702 года). А вот у гравенников 1701 года буквы церковнославянского алфавита в дате даже крупнее букв, указывающих номинал. На одном из, видимо, первых гравенников, простоявав в третьей строке слишком крупные буквы даты, гравер черезспур уж «размахнулся», поэтому не осталось места для четвертой строки (слова «ГОДУ» или хотя бы «ГО»; по нынешним стандартам, конечно же, лишних). Пришло явно наспех, самыми мелкими литерными пунсонами выбить буквы «ГО» в междустрочии, и получилось АФА^{ГО}. Переносы согласно современному правописанию, — просто неслыханные. Например, ГРИВЕННИКЬ и даже ГРИВ-ЕННИКЬ. На одной из монет 1718 года — ГРИВЕНЬ-ННИКЬ. Аигатурой Н+Ь=Н экономят место; но проявив фонетическое чутье (смягчают первое «Н»), тут же «зеваются» явную ошибку (три «Н»!), не устраненную в спешке, по невнимательности или полуграмотности гравера. Место экономили и заменой твердого знака «Ь» мягким «ѣ», восемеричного «И» — десятеричным «І», прежнего «Ш» постепенно вводившимся «Т», частичным употреблением мелкого шрифта и, как уже упоминалось, вынесением букв в междустрочие. Все это вроде бы мелочи, но в итоге достигался тот минимальный эффект, который и требовался для размещения всего необходимого на поле монеты. Другие примеры переноса — ЯЛТЫ-НЬ-Б-К (алтын 1704 года), АЛТЫ-ННИКЬ (1711 и 1712 годов). Впрочем, в 1714 году вместо вполне ожидаемого АЛ-ТЫНЬ вдруг встречаем АЛЬ-ТЫНЬ. Почему так случилось — неясно, ведь свободного места столько, что в первом слоге даже добавлен ненужный «ѣ», а вот в конце слова вместо «Ь» зачем-то поставлен все тот же «ѣ». Также постоянно использовались сокращения и аббревиатуры: М (Москва), МД (Московский двор), БК (аббревиатура Приказа Большой казны; так метили продукцию подчиненные этому Приказу Красный и Набережный медный монетные дворы) и ЦИКПЯВРС на гривнах.

В чеканке мелкого серебра было несколько перерывов.



Алтынник 1712 г.

1) В 1703 году, видимо, перед крупномасштабной чеканкой в следующем 1704 году гривенников и гривен, монет в десять денег и алтынов. 2) В 1708 году, когда, как и в 1706, 1707 и 1710 годах, чеканка была лишь обозначена, вероятно, из-за скучного отпуска казнью серебра на чеканку мелких монет (за пятилетие с 1706 по 1710 год крупный выпуск гривен был только в 1709 году, наверное, в связи с победой под Полтавой). 3) В 1715–1717 годах – в связи с подготовкой к реформированию денежной системы 1718 года (завершающему этапу петровской денежной реформы; не чеканили и крупные номиналы). Впрочем, для чеканки проволочных копеек серебро всегда находили.

Гербовые орлы на монетах отличаются и количеством перьев, и хвостами, и головами. Очень разнообразны, но плохо классифицируются короны (иногда невыясненного типа). В 1701 году на гривенниках и монетах в десять денег было только две короны, позже – уже всегда три, причем центральная корона иногда чуть больше тех, что над головами орла, а иногда сопоставима даже с орлом. Впрочем, за этим, видимо, «ничего не кроется». Знак тысячи есть всегда. Титло ставили по своему усмотрению (когда не ленились), но могли и забыть, или просто места не хватало. Знак минимейстера (DL – Дитерик Лефкен) впервые был проставлен в 1711 году (на алтыне), затем в 1718 году (L – Ланг) – на монетах всех номиналов, хотя не на всех подряд экземплярах.

Еще один важный вопрос: пробная монета или чрезвычайно редкая? Что касается редких монет послепетровского периода, то тут ответ определенный (ведь у каждой чеканки обязательно бывает мотивация), а вот статус некоторых редчайших мелких петровских серебряных монет начали уточнять в основном благодаря находкам и исследованиям В.В.Узденикова только в 1980–1990-х годах. Ситуацию почти всегда можно прояснить, если понять, что же есть принципиально нового в той или иной монете и какую задачу решали ее выпуском. По последним данным, пробными петровскими монетами были гривна и алтын с новым написанием 1704 года, гривенник, алтын и алтынник 1710 года и копейка 1714 года на большом кружке.

Многие петровские монеты дошли до нас потому, что уцелели (будучи изъяты из обращения для составления монист) в тот труднейший период, когда казна регулярно изымала подряд все мелкие номиналы. Видимо, большинство монет коллекционеры сняли с украденных недавно, поскольку отверстие (иногда их два) еще зияет. Монеты сильно потерты из-за длительного соприкосновения их друг с другом на мо-

нистах. Нередки на них и следы золочения, порой трудноустранимые. Однако поскольку редких петровских монет всем желающим не хватает, то даже экземпляры средней и слабой сохранности стоят намного больше, чем любые другие монеты при такой же сохранности.

Отметим одновременное использование в текстах петровской эпохи параллельных синонимических рядов, объединяющих единообразно звучащие названия номиналов: рубль/рублевик – полтина/полтинник – полу полтина/полуполтинник – гривна/гривенник – полу гривна/полугривенник – алтын/алтынник – копейка/копеекник. При этом такие обозначения, как гривна (гривенник), алтын (алтынник), копейка, использованы как самостоятельные названия денежных единиц и поменяны на исследуемых здесь монетах 1701–1723 годов.

Несмотря на то что многие монеты были небольшого размера, монетчики старались кроме растительного орнамента поместить на них и декоративные элементы (например, на гривенник 1701 года, гривню 1704, 1705 и 1709 годов, алтын и алтынник 1711 и 1712 годов).

Судя по всему, муки становления новой денежной системы явно затянулись, поэтому монетных типов очень много. По степени их разнообразия комплекс мелких серебряных монет уступает разве что массиву петровского же крупного серебра. С 1701 по 1723 год (а с учетом нескольких перерывов – всего за 16 лет) было отчеканено свыше 40 различных монет (включая подтипы), то есть две-три новые монеты в год (и это без учета 6 пробных, а также тинков и шестаков!). Даже бытовавшая у коллекционеров для характеристики петровской мелочи формула «год–тип» фактически не соответствует бурной динамике денежной реформы. Прекрасный знаток российских монет, крупнейший московский коллекционер третьей четверти XX века Ю.С.Хидекель отмечал, что сильной можно считать уже ту коллекцию, где есть 20–25 мелких петровских серебряных монет. С ним согласен и профессиональный нумизмат И.И.Рылов. Нижегородский же коллекционер Е.И.Полуйко на вопрос, сколько у него подобных монет, в конце 1970-х годов отвечал: «Практически смотреть не на что». Во многих сильных русских коллекциях, о составе которых можно судить по каталогам-аукционникам, обычно самое «больное» место – мелкое серебро Петра I. Отметим и то, что даже крупные зарубежные нумизматы-русисты, члены Русского нумизматического общества (США) Р. Зандер и Р. Джгулан почти не освещали эти монеты. За пределами Москвы и Санкт-Петербурга петровская серебряная мелочь у коллекционеров



Тинff 1708 г.



Шестак 1707 г.



очень редка, и это, скорее, лишь половина или треть всего ее типового разнообразия. В 1980–1990-х годах появились немногочисленные, относительно успешные примеры формирования коллекций, составители которых с полной серьезностью отнеслись к подбору монет этого сложнейшего раздела.

Если севские чехи появились до начала петровской реформы, то тинф и шестак чеканили на обоих московских монетных дворах в 1707–1709 годах, уже в ее разгаре. Их использовали для закупок фурража и продовольствия на территории Речи Посполитой во время Северной войны. Ориентированный на польско-литовскую денежную систему, без указания номинала, тинф, по мнению изучавших его специалистов, близок, скорее всего, к 12 копейкам (что много меньше полурутинника, младшей из банковых монет), а шестак, имевший принудительный курс, — к 6 копейкам (реально же — около 4 копеек), почему они и упоминаются в этой статье, посвященной разменным монетам. Обращались обе монеты также в Украине, Белоруссии и Восточной Пруссии. Сроки изъятия не ясны, но ныне тинф довольно редок, а шестак чрезвычайно редок.

Тиражи петровских монет (поитчично), кроме гривен 1709 года, неизвестны. В документах дана лишь суммарная нарицательная стоимость всех отчеканенных монет (в рублях и копейках), разделения по номиналам нет. Кстати сказать, такое впечатление, что в данные о тиражах серебряных монет 1701–1702 годов вкраилась ошибка, поэтому к цифрам надо относиться крайне осторожно.

О выкупе казной мелкого петровского серебра у населения сохранился любопытный документ (Императорский указ от 5 августа 1741 года) с указанием на то, что и почем выкупалось: гривенники 1701 и 1702, 1704–1708 годов — по 10 копеек, гривны 1709 года и гривенники 1713 и 1719 годов — по 7 копеек, 1718 и 1720 годов — по 8 копеек; гривны 1704 и 1705 годов — по 10 копеек, 5-копеечники 1713 (?) и 1714 годов — по 4 копейки, монеты в десять денег 1701 и 1702 годов — по 4 копейки; алтыны и алтынники всех лет — по 2 копейки; копейки «кругленькия» — по 18 копеек за 1 золотник чистого серебра.

Новоделы (с «надраенным» полем), мимикирующие под оригинал, довольно часто встречаются на нумизматическом рынке. Мошенники удаляют чеканный блеск, присущий новоделам (у подлинников он бывает редко), и выдают новоделы за подлинники — оригинал даже посредственного качества продать намного легче. Некоторые фантастические новоделы иногда могут ввести в заблуждение. Так, при «сочинении» новодела монеты в десять денег 1701 года аверс отчеканили тем же штемпелем, что и аверс фантастического новодельного алтына 1704 года, где над орлом — три короны вместо двух. Ошибки определения в паре «подлинник—новодел» могут быть допущены как в ту, так и в другую сторону (А.А.Ильин долго «чистил» Эрмитажную коллекцию от новоделов). Надо заметить, что на аукционах мелкое серебро Петра I, пожалуй, больше других монет «разбавлено» новоделами. Кстати, столько их, видимо, не требовалось собирателям при доукомплектовании других разделов императорского периода; косвенно подтверждается предположение, что многие описываемые монеты, в первую очередь в отличной сохранности, стали редки еще в XVIII веке (тем более в XIX). Многим

коллекционерам, никогда не видевшим подлинников, очень нелегко распознавать новоделы, поэтому, учитывая многообразие петровской мелочи и почерков граверов, а также то, что генерации новоделов различны, уверенно отделять от них подлинники порой весьма непросто.

Нестандартная масса у серебряных монет 1718 года, казалось бы, должна быть исключением. Однако необходимо дополнительное исследование: например, обычны алтынники 1718 года с очень заметным (0,4–0,6 г, то есть на 35%) превышением нормативной массы (1,7 г).

У петровских реформ были яростные противники. Оппозицию, в целом, поддерживал Красный монетный двор, Кадашевский же был за реформы (напомним, в Санкт-Петербурге монетное производство наладили незадолго до смерти Петра I). Это противоборство выразилось, в частности, в нежелании переходить с буквицы на цифры, использовании архаичных названий денежных единиц, малопочтительном титуловании царя (тревины).

На копейках 1713 и 1714 годов вместо всадника с копьем, ездеца (он был обязателен на копейках, ведь «копейка» — от «копья»), почему-то изображен орел. Возможное объяснение: раньше, если изображали всадника (царя), то обязательно помечали и его титулатуры, а вот на круглых копеечках 1713–1714 годов места для титуллатуры (или хотя бы для ее аббревиатуры) нет, потому и поместили не всадника, а орла. Однако на монетах 1718 года вновь появился всадник. Это объясняется тем, что поскольку под копьем — поверженный змий, значит, этот всадник — не царь, а Святой Георгий Победоносец, потому и титуллатура не нужна. Возможно, именно поэтому и разорвалась столь прочная прежде связь: раз на монете всадник с копьем, то номинал — непременно копейка. В 1718 году всадник с копьем, Святой Георгий Победоносец, изображен также на 3-копеечном номинале (алтыннике). После замены ездеца змееборцем его уже начали помещать на любых номиналах — от пятиака (1757 года) до полушки (1757–1796 годов).

До 1718 года пробу серебра не регламентировали. В начале XVIII века действенным было снижение пробы для увеличения лагатурной (общей) массы и достижения того оптимального размера, при котором мелкий номинал уже мог быть удобным в обращении. Современному человеку не удержать не только чешуйку, но и алтын 1711–1712 годов. Наши предки были настоящими виртуозами. Ухитряясь не проглотить чешуйки, которые для большей сохранности носили во рту, они умудрялись даже торговаться при этом, после чего выплевывали их на ладонь и отсчитывали необходимое количество. Вот почему народ называл проволочные копейки еще и «плевками», в то время как царь называл их «старыми випами».

Первая попытка оформить гурт была в 1710 году: у пробного алтына — узорный гурт (а у пробных медных ко-



Копейка 1714 г.



Копейка 1718 г.



Монеты достоинством в 10, 5, 3 и 1 копейку, чеканившиеся с 1701 по 1723 год,
севские чехи 1686 г., тинфи и шестаки 1707–1709 гг.

Номинал	Год	Варианты обозначения номинала и даты; переносы. Особенности рисунка орла и короны. Не указаны некоторые мало различающиеся варианты монет регулярного чекана.	Степень редкости	Стоимость в зависимости от состояния			Примечания
				F	VF	EF	
10 копеек	1701	ГРИВЕ/ ННИКЬ, АЧА (го в междустрочии)	R4	3 000	5 000		
	1701	ГРИ / ВЕННИКЬ, АЧА	R5				орел особого рисунка
	1701	ГРИ / ВЕННИКЬ, АЧА	R3	2 000	3 500		
	1701	ГРИ / ВЕННИКЬ, АЧА	R3	2 000	3 000		
	1701	ГРИ / ВЕННИКЬ, ЯЧЯ	R2	1 500	2 200		
	1702	ГРИВ / ЕННИКЬ, ГО	R3		2 000	3 200	
	1702	ГРИВЕ / ННИКЬ, Г/ОДУ	R2		1 800	2 800	
	1704	большой орел, большая корона	R2	700	1 300		
	1704	большой орел, малая корона	R	400	700		
	1704	малый орел (большая корона)	R	400	700		
	1704	ГРИВНА	R5				пробная
	1704	ГРИВНЯ, малая корона		300	500		
	1705	ГРИВЕ / ННИКЬ (орел больше или меньше)	R4	3 000	5 000		
	1705	ГРИВНЯ, малая корона		300	500		как гривня 1704
	1706	ГРИВЕ / ННИКЬ, малая корона	R4	3 000	5 000		
	1706	ГРИВЕ / ННИКЬ, большая корона	R3	3 000	5 000		
	1707	ГРИВЕ / ННИКЬ	R4	3 000	5 000		
	1709	ГРИВНЯ, малая корона		300	500		как гривня 1704
	1709	ГРИВНЯ, большая корона		300	500		
	1710	ГРИВЕ / ННИКЬ	R5				пробный
	1713	ГРИВЕ / ННИКЬ	R2	800	1 500		
	1718	ГРИВЕ / ННИКЬ	R4	1 300	2 500		
	1718	ГРИВЕ / ННИКЬ	R	400	700		
	1719	ГРИВЕ / ННИКЬ	R3	1 800	3 000		как гривенник 1718
	1720	ГРИВЕ / ННИКЬ, 1720	R4	2 000	3 500		как гривенник 1718
	1720	ГРИВЕ / ННИКЬ, АΨК	R3	1 800	3 000		
	1723	ГРИВЕ / ННИКЬ	R4	2 000	3 500		как гривенник 1718
5 копеек	1701	ДЕСЕТЬ / ДЕНЕГЬ, ободок из лилий	R2	700	1 300		
	1702	ДЕСЕТЬ / ДЕНЕГЬ, растительный ободок	R2	500	1 000		
	1704	ДЕСЕТЬ / ДЕНЕГЬ, ободок из лилий	R1	400	800		
	1704	ДЕСЕТЬ / ДЕНЕГЬ, рубчатый ободок	R1	500	1 000		
	1713	ПЯТЬ / КОПЕЕКЬ, 5 счетных «палочек»	R4	1 200	2 500		
	1713	ПЯТЬ / КОПЕЕКЬ, 5 точек	R3	1 200	2 500		
	1714	ПЯТЬ / КОПЕЕКЬ, 5 точек	R2	800	1 500		
3 копейки	1704	АЛТЫНЬ	R5				пробный
	1704	ЯЛТЫ / НЬ			120	200	
	1710	АЛТЫ / НЬ	R5				пробный
	1710	АЛТЫН / НИКЬ	R5				пробный
	1711	АЛТЫ / НЬ	R		500	800	с украшением
	1711	АЛТЫ / ННИКЬ	R3	500	1 000		с 6-ю
	1712	АЛТЫ / НЬ	R1		500	800	трилистниками
	1712	АЛТЫ/ННИКЬ, АЛТЫ/ННИКЬ	R		250	400	
	1712	АЛТЫ / НЬНИКЬ	R2		800	1 500	
	1713	АЛТЫНЬ	R4	1 300	2 500		
	1713	АЛЬ / ТЫНЬ	R2	400	800		
	1714	АЛЬ / ТЫНЬ	R2	400	800		
	1718	АЛТЫН / НИКЬ (св. Георгий в плаще или без него)	R1		600	1 200	
Копейка	1713	КО / ПЕИКА (большой кружок)	R5				пробная
	1713	КО / ПЕИКА (малый кружок)	R3	700	1 200		
	1714	КО / ПЕИКА	R2	500	800		
	1718	КО / ПЕИКА	R	300	500		
Без обозначения номинала	1686	СЕВСКИЙ ЧЕХ	R2	500	800		
	1707–1709	ТИНФ IL, ILL	R2	1 200	2 300		Кадашевский двор
	1707–1708	ТИНФ	R2	1 200	2 300		Красный двор
	1707	ШЕСТАК IL	R4	4 000?			Кадашевский двор
	1707	ШЕСТАК	R4	4 000?			Красный двор



Пять копеек 1714 г.



Гривенник 1702 г.

пек этого года на гурте даже выпуклая надпись). У монет массового выпуска оформленный гурт – в 1713–1714 годах: у 5-копеечника – узорный, у алатына – шнуроидный, но у круглых копеек – гладкий, неоформленный. Видно, основная трудность оформления гурта была в том, что монеты были очень маленькими и тонкими, при гурчении кружок от давления деформировался, монета становилась непригодной к обращению. Только с 1719 года у гривенника (наиболее крупной монеты из всех разменных) – обязательно оформленный гурт: шнуроидный, узорный (а при Анне – рубчатый).

Предохраняющие от обрезания круговые ободки – весьма сложны, часто с растительным орнаментом, но узнаваемы, несомненно, только лилии на монетах 1701 и 1702 годов. Впрочем, они не имеют того значения, что во Франции, и не исключено, что это было всего лишь их немотивированное заимствование. В других случаях ободок – декоративно-растительный (фактически, растительный орнамент) либо рубчатый. Растения и позже почти всегда традиционно изображали на монетах, но при этом их декоративная функция сочеталась с символическим значением (например, лавровая, дубовая или пальмовая ветви).

До революции владельцы нумизматических магазинов в своих каталогах приводили и такие монеты, которые нам не известны (обычно без иллюстраций). Например, В.И.Петров упоминал тинф и полутинф 1706 года и два варианта гривенников 1712 г. – ? Вероятно, это все же были антикварные подделки, которых тогда было немало, либо фантастические новоделы, а не уникальные, не дошедшие до нас подлинники.

При денежных расчетах в допетровской России и в период правления Петра I счет шел на алатыны-денги. Переход к счету на рубли-копейки произошел только в середине 1720-х годов. Поэтому алатыни и чеканили только в годы петровской реформы, впрочем, их чеканка прекратилась еще до отказа от прежнего счета.

Гривенник остался и после Петра I, при Анне, сохранив счетные элементы (в 1731–1735 годах композиционно почти повторены гривенники 1718–1723 годов), а затем – без них, с 1797 года слово «гривенник» принципиально заменили на «10 копеек». Периодически с 1762 года 10-копеечник попутно чеканился и в меди. Остался и эквивалент «десети денег», но с заменой на «пять копеек», со счетными элементами (а уже после Петра I – на «5 копеек», вначале со счетными элементами, а затем и без них). С 1758 года 5-копеечник почти постоянно чеканили и в меди, и в серебре. Хотя 3-копеечный номинал в 1839 году был возрожден (сохранялся до 1917 года), это был уже не «АЛАТЫНЬ», а «3 КОПѢЙКИ». Прекращение чеканки круг-

лых серебряных копеек 1713–1718 годов (и медных копеек 1704–1718 годов) одновременно должно было замаскировать и завершение многовековой чеканки проволочных копеек.

По большому счету удивлять нас должно не то, что до наших дней дошло так мало мелких петровских серебряных монет, а то, что они вообще сохранились. Несколько представляющих отдельный тип монет известны ныне вообще в одном экземпляре. Если бы они не сохранились, типовой состав петровской мелочи был бы представлен нам обедненным на 10–15%.

Дореволюционные коммерсанты и коллекционеры не могли, на мой взгляд, недооценивать некоторые редкие петровские монеты, которых в то время хватало почти всем немногочисленным собирателям. Если учесть, что истинная ценность редких монет тогда была не так очевидна, как сейчас, и коллекции монет наверняка расширяли не так активно, как нынче, но зато регулярно проводились аукционы по распродаже крупнейших нумизматических собраний, на рынок регулярно поступали довольно редкие монеты. С быстрым ростом числа нумизматов эти монеты прочно «осели» во вновь создавшихся коллекциях либо перешли в государственные собрания, как отечественные, так и зарубежные. Относительная степень редкости таких монет резко выросла, что вызвало отнюдь не прогнозировавшийся рост цен. Характерный пример: гривенник 1702 года в начале XX века стоил 25 рублей (это лишь 5 золотых пятерок), а в начале XXI века его цена уже была эквивалентна примерно 40 таким монетам. Сегодня о наиболее интересных петровских мелких серебряных монетах нельзя сказать, что они «на вес золота»: мы убедились, что это не так. Хотя золото как металл и дороже серебра в десятки раз, но 1 грамм серебра в составе петровских монет нередко во много десятков раз превышает цену 1 грамма золота. К слову, гривенник 1702 года эквивалентен приблизительно 800 000 гривенников 2005 года.

Итак, мелкие серебряные монеты Петра I очень интересны, но многие из них – редки, отчасти именно поэтому недостаточно изучены. Их разнообразие отражает ход денежной реформы, противоборство сторонников и противников петровских преобразований в целом, реформу азбуки, переход от буквицы к цифри и от старого денежного счета – к новому, а также утверждение стандартного набора номиналов.

Владимир РЗАЕВ

Иллюстрации предоставлены автором.
Диаметры монет увеличены на 50 %.

Словарь нумизматического жаргона

«КОРОНАЦИЯ НИКОЛАЯ» (трад. «НИКОЛАЕВСКАЯ КОРОНАЦИЯ») — рублевик, отчеканенный в 1896 году к коронации Николая II. «КРОВАВЫЙ» и «ХОДЫНСКИЙ» — языковые нумизматические памятники.

«КОРЯВЫЕ» (разг.) — собирательное название, относящееся к значительному массиву серебряных монет всех достоинств, чеканившихся в Петербурге в 1832—1845 годах. Подавляющее большинство монет отчеканено штемпелями посредственного или весьма низкого качества. Распространены непрочеканы, облои, переходящие в наплыты металла, шероховатость поля, пятность монетного кружка и др.

«КОСАЯ ДВУШКА» («КОСОЙ ВЕНЗЕЛЬ») (примит., неол.) — 2-копеечник АМ с особым вензелем, чеканившийся в 1797 году.

«КОШАЧЬЯ МОРДА» (разг.) — один из рублевиков 1720 года. Некоторые физиономические особенности Петра I утрированы.

«КРАЙ МОНЕТНОЙ ПОЛОСЫ» (тех., разг.) — монета, отчеканенная на дефектном кружке: край вырубного штампа попал за пределы монетной полосы.

«КРЕСАО» (вульг.) — редкий рублевик, чеканившийся в 1912 году к открытию в Москве памятника Александру III. Автор штемпелей — А.А.Грилихес. «ТРОН», «ЦАРЬ НА ТРОНЕ» — языковые нумизматические памятники.

«КРЕСТОВИК»¹ — языковой нумизматический памятник, название рублевика 1722—1725 годов. На оборотной стороне — крестообразная композиция из четырех «П».

«КРЕСТОВИК»² — языковой нумизматический памятник, название 5-копеечника 1723—1730 годов. На оборотной стороне — крестообразная композиция с указанием номинала и даты.

КРЕСТОВИК ПЕТРА III (икон., трад. «ЮДИНСКИЙ ПЕТР») — языковой нумизматический памятник, название пробного рублевика, отчеканенного в 1762 году в Петербурге. На оборотной стороне — крестообразная композиция из четырех «П». Автор штемпелей — С.Ю.Юдин.

«КРЫЛЯ ВНИЗ» (гер., неол.) — любая монета, золотая (1817—1831 годов), серебряная (1826—1831 годов) или медная (1830—1839 годов), чеканившаяся в Петербурге либо в Екатеринбурге и Сузуне. Крылья орла опущены.

«КРЫМ» («ШАХИН-ГИРЕЙ») (разг.) — любая из медных монет Шагин-Гирея, чеканившихся в 1780—1783 годах на Монетном дворе в Ташлыке (пригороде Каффы).

«КУБАРЬ» (неол.) — клад в значении комплекса монет, а не только емкости (кубышки), в которой они спрятаны.

«КУЗНЕЦЫ» («КУЗНЕЧИКИ», «МОЛОТОВОЙЦЫ») (трад.) — полтинники, чеканившиеся в 1924—1927 годах в Ленинграде и в 1924 году — в Англии.

«КУРИЦА» («ПЧЕЛКА») (разг.) — языковой нумизматический памятник (эпизод фаунистической метонимии в нумизматике), название одного из 2-копеечников 1810 ЕМ.

«КУРЧОНOK» («ЦЫПЛАЕНОК») (разг.) — орел екатеринбургских пятаков 1768—1779 годов. (Неясна причина замены красивого орла типа Дасье весьма жалкой геральдической птицей.) Так же называют и саму монету.

«КУХЛЕР» (неол.) — обозначение любого из демонстрационных образцов, оттиснутых в серебре или меди при испытаниях монетопечатающего оборудования в Бирмингеме. Цель: продажа английского оборудования переоснащавшемуся Петербургскому двору. У монетовидных кружков на лицевой стороне — своеобразный портрет Александра I, на обратной — латинский крест либо двуглавый орел необычного рисунка.

«ЛЕВАК» («НОВОДЕЛ», «СВЕЖАК», «ТУФТА», «ФУФЕЛ», «ФУФЛО») (вульг., примит., неол.) — подделка, изготовленная мошенниками для реализации ее коллекционерам под видом подлинника.

«ЛИВОНЕЗИК» (уменьш., неол.) — серебряный 2-копеечник, массой около 1 г, чеканившийся в Москве в 1757 году для прибалтийских провинций.

«ЛИРИЧЕСКИЙ» ПОРТРЕТ (икон., трад.) — один из рублевиков Анны, чеканившихся в 1734 году. Термин ввел М.М.Максимов, затем произошел метонимический перенос значения с портрета на монету.

«ЛИСИЙ НОС» (икон.) (вульг. «ЛИСЬЯ МОРДА») — языковой нумизматический памятник, название рублевика, чеканившегося в 1729 году на Кадашевском дворе. У Петра II весьма вытянут нос и весь профиль. (Удивителен допуск в обращение монеты с гротескным портретом императора.)

«ЛОШАДИНАЯ ГОЛОВА» («ЛОШАДИНАЯ МОРДА», «ЦЫГАНКА») (икон.) — языковой нумизматический памятник, название московского рублевика 1734—1737 годов. (Исследователи полагают, что автор по крайней мере части штемпелей — И.Васильев.) Не ясно, как чиновники утверждали монеты, на которых царствующая особа столь непривлекательна, анатомически гротескна (хотя и реалистична).

«ЛЫСЫЙ ОРЕЛ» (неол.) — гербовый орел без оперения на груди (чemu были причины), обычный у рублевиков и полтин первой четверти XVIII века.

«ЛЫВИНАЯ ГОЛОВА» (икон., неол.) — один из московских рублевиков 1742—1743 годов. От портрета других ранних рублевиков отличается очень пышной прической Елизаветы.

«МАЛАЯ-БЕЛАЯ» («ПОЛНЫЙ ТИТУА») (трад.) — денга с полным титулом ЦАРЬ И ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ ВСЕЯ ВЕЛИКИЯ И МАЛЫЯ И БЕЛЫЯ РОССИИ САМОДЕРЖЦЬ, чеканившаяся лишь в 1700 году на Набережном дворе.

Владимир РЗАЕВ

ПОДПИСКА – 2006

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

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

Для оформления подписки необходимо заполнить и отправить на адрес редакции бланк-заказ.

Журнал высылается заказной бандеролью.

Периодичность выхода журнала – 10 номеров в год.

Оформление подписки:



- ◆ По безналичному расчету (для организаций). Для этого необходимо послать запрос с указанием реквизитов (факс: (095) 248-6819 или e-mail: sales@uuu.ru). Редакция вышлет вам счет.
- ◆ Через почтовое отделение или сберегательный банк (для частных лиц). Для этого нужно перевести на наш р/с требуемую сумму за те номера, которые вы хотите получить. Копию квитанции об оплате следует прислать в редакцию вместе с бланком-заказом, в котором должны быть указаны нужные вам номера журнала, ваш точный почтовый адрес и контактный телефон (для жителей России).
- ◆ Читателям, проживающим за пределами РФ, необходимо отправить в редакцию бланк-заказ или заявку в простой письменной форме по факсу (095) 248-6819 или e-mail: sales@uuu.ru, и вам будут указаны реквизиты для оплаты (в этом случае к стоимости журнала будет добавлена сумма почтовых расходов).
- ◆ За наличный расчет – в редакции, адрес: Москва, Б.Саввинский пер., д. 9 (4-й этаж, оф. 20), тел.: (095) 248-2190, 248-6819.

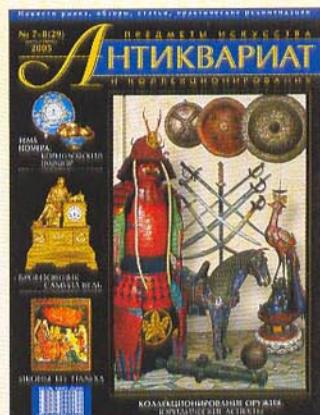
В редакции также можно заказать и приобрести уже вышедшие номера журнала.

Наши реквизиты для оплаты (для жителей РФ):

ООО «Издательский дом «Любимая книга» ИНН 7713538330
р/с 40702810700000001216, к/с 3010181010000000940 в ОАО БАНК «РОСТ»
ОКПО 74659499, ОКВЭД 22.1; 22.2, БИК 044599940, КПП 771301001

Наш почтовый адрес для корреспонденции:

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



Бланк-заказ

Фамилия, имя, отчество

Адрес:

почтовый индекс

страна регион

район населенный пункт

улица

дом корп. стр. кв.

Контактный телефон

№1-2(34) янв.-февр. 2006	№3(35) март 2006	№4(36) апрель 2006	№5(37) май 2006	№6(38) июнь 2006	№7-8(39) июль-авг. 2006	№9(40) сентябрь 2006	№10(41) октябрь 2006	№11(42) ноябрь 2006	№12(43) декабрь 2006

Отметьте любым значком необходимые вам номера журнала.

Авторы этого номера

Алексей Авчухов, архитектор, бонист-исследователь
Константин Боленко, заведующий отделом редких книг, рукописей и фондов музея-усадьбы «Архангельское»
Людмила Гаврилова, доктор исторических наук, заведующая сектором нумизматики Музеев Московского Кремля
Ирина Горбатова, старший научный сотрудник, хранитель коллекции керамики и стекла Музеев Московского Кремля
Татьяна Долгодрова, доктор исторических наук, заведующая группой Музея книги Российской Государственной библиотеки
Юлия Дьяконова, научный сотрудник ГосНИИ реставрации Минкультмассмедиа РФ
Елена Елькова, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела металла и синтетических материалов Государственного Исторического музея
Татьяна Зуйкова, заведующая сектором скульптуры 1-й половины XX века Государственной Третьяковской галереи, член Международного художественного фонда, член Ассоциации искусствоведов (АИС), член Британского общества историков ювелирного искусства
Владимир Котов, коллекционер
Елена Лушникова, исследователь
Надежда Миняйло, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник отдела изобразительных материалов Государственного Исторического музея
Александр Пивоваров, член Международного художественного фонда, член Ассоциации искусствоведов (АИС), член Британского общества историков ювелирного искусства
Николай Прохоров, заведующий отделом дерева Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства
Владимир Рзаев, нумизмат, исследователь
Михаил Селиванов, коллекционер, эксперт Минкультуры РФ
Татьяна Сизова, кандидат исторических наук, заведующая отделом драгоценных металлов Государственного Исторического музея
Марианна Чистякова, кандидат геолого-минералогических наук, старший научный сотрудник, хранитель коллекции поделочных и драгоценных камней Минералогического музея имени А.Е.Ферсмана РАН
Татьяна Шипова, старший научный сотрудник Государственного Литературного музея



Фото на обложке — интерьер антикварного салона «Первые имена»

Редакция журнала «Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования» благодарит за помощь в организации съемок и предоставленные иллюстративные материалы:

Федеральную службу по надзору за соблюдением законодательства в сфере массовых коммуникаций и охране культурного наследия
Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства и лично В.А.Гуляева
Государственную Третьяковскую галерею
Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль» и лично Е.Ю.Гагарину
Государственный Литературный музей
Государственный Исторический музей и лично А.И.Шкуро
Государственный музей-усадьбу «Архангельское» и лично А.Н.Кирюшину
Государственный научно-исследовательский институт реставрации
Российскую Государственную библиотеку

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),
Букинистический магазин «Марина» (пр-т Мира, 79),
«Юнист-Арт» (Б. Николопесковский пер., 5),
«АРТ-Эксперт» (Китайгородский пр-д, 7, к. 2),
ОАО «Институт культурного просвещительства»
(Абрикосовский пер., д. 1, стр. 1),
ТВК «Крокус Сити», Антикварный аукцион «Кростби»
(65—66 км МКАД),
Антикварный салон «Александр Арт-Галерея» (ул. Арбат, 2),
Антикварный салон «На Патриарших» (Б. Козихинский пер., 7),

Дом книги «Молодая гвардия» (ул. Б. Полянка, 28),
Центральный Дом художника (Крымский вал, 10),
Антиквар на Мясницкой (ул. Мясницкая, 13),
Московский Дом книги (ул. Н. Арбат, 8),
Салон антикварного оружия «Кирасир» (г. Химки,
Вашутинское шоссе, д. 4, «Мерседес-бенц клуб», оф. 411),
Книжный магазин «Москва» (ул. Тверская, 8),
Антикварный салон «Русский модерн» (Богословский пер., 5),
Антикварный салон «На Бронной» (Б. Бронная ул., 27/4),
Антикварная коллекция «Сибарит» (ул. Фадеева, 1)

Региональное распространение:

Санкт-Петербург 271 25 76
Екатеринбург 365 02 06
Киев 66-723 38 35
Новосибирск 271 837
Калининград 772 564



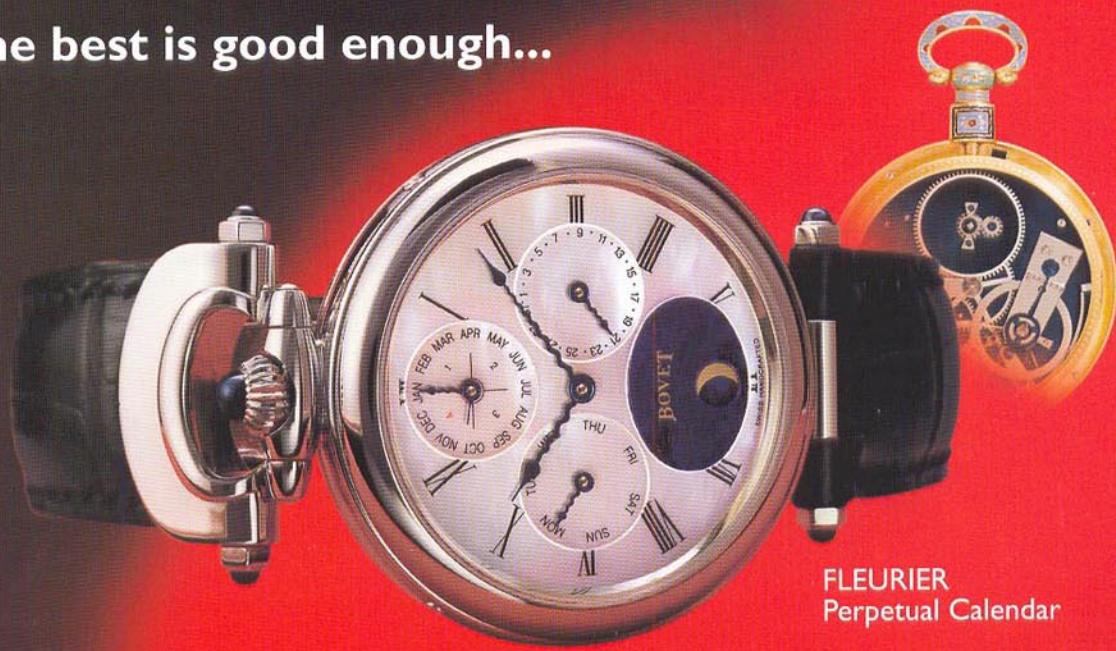
Кубок России по поиску в интернете - 2005

Начало регистрации: 5 октября

Участвуют все желающие!

Правила и тренировочные игры — на сайте kubok.yandex.ru

only the best is good enough...



FLEURIER
Perpetual Calendar

Точное исполнение каждой детали, лаконичность, стремление к совершенству — благодаря этим качествам в XIX веке карманные часы BOVET перекочевали из жилетов на запястья часовых гурманов. Модели FLEURIER и FLEURIER COMPLICATIONS стилизованы под карманные

часы BOVET. Выпускаемые ограниченными сериями, они сочетают в себе искусство гравюры и миниатюрной живописи, технику нанесения эмали и оправы драгоценных камней. Завершенные вручную, модели FLEURIER подчеркивают очарование вечности.

BOVET
1822

DA VINCI

Москва: Галерея "DA VINCI" — Петровка ул., 5, т/ц "Берлинский Дом", тел: (095) 730.4490; Салон "DA VINCI" — Смоленская пл., 3/5, т/ц "Смоленский Пассаж", тел: (095) 937.8089; Санкт-Петербург: Салон "DA VINCI" — набережная реки Мойки, 59, Талион клуб, тел: (812) 441.3262; Ювелирный Дом "Привелегия" — Кузнецкий Мост ул., 17/1 тел: (095) 234.5711; Саратов: Салон "DA VINCI" — Волжская ул., 15, тел: (8452) 23.8888

www.da-vinci.ru

BOVET FLEURIER S.A. — GENEVA — SWITZERLAND

www.bovet.com