

НОВОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (2021)

NEW ART STUDIES

HISTORY, THEORY AND PHILOSOPHY OF ART
SCIENTIFIC JOURNAL

No. 4 (2021)



Санкт-Петербург, 2021

УДК 7.061
ББК 85.03
Н 72

Редакционная коллегия:

И. А. Шик (канд. искусств., гл. редактор, редактор переводов), Н. В. Щетинина (канд. искусств., редактор переводов), А. В. Рыков (д-р филос. наук, доцент), С. М. Грачева (д-р искусств., профессор), Л. Ю. Лиманская (д-р искусств., профессор), А. А. Дмитриева (д-р искусств., доцент), А. К. Флорковская (д-р искусств., доцент), О. С. Сапанжа (д-р культурол., профессор), Г. Н. Габриэль (канд. искусств., доцент), А. В. Морозова (д-р культурол., канд. искусств., доцент), Ю. И. Арутюнян (канд. искусств., профессор), А. С. Ярмош (канд. искусств.), О. В. Субботина (канд. искусств.), Л. Б. Сукина (д-р историч. наук, канд. культурол., доцент), А. Ф. Эсоно (канд. искусств.), А. Р. Магалашвили (канд. филол. наук), М. А. Костыря (канд. искусств., доцент).

Editorial Board:

I. A. Shik (PhD in Art History, Editor-in-Chief, Translation Editor), N. V. Shchetinina (PhD in Art History, Translation Editor), A. V. Rykov (Full Doctor in Philosophy, Associate Professor), S. M. Gracheva (Full Doctor in Art History, Professor), L. Yu. Limanskaia (Full Doctor in Art History, Professor), A. A. Dmitrieva (Full Doctor in Art History, Associate Professor), A. K. Florkovskaia (Full Doctor in Art History, Associate Professor), O. S. Sapanzha (Full Doctor of Cultural Studies, Professor), G. N. Gabriel (PhD in Art History, Associate Professor), A. V. Morozova (Full Doctor in Cultural Studies, PhD in Art History, Associate Professor), J. I. Arutyunyan (PhD in Art History, Professor), A. S. Iarmosh (PhD in Art History), O. V. Subbotina (PhD in Art History), L. B. Sukina (Full Doctor in History, PhD in Cultural Studies, Associate Professor), A. F. Esono (PhD in Art History), A. R. Magalashvili (PhD in Philology), M. A. Kostyria (PhD in Art History, Associate Professor)

**Новое искусствознание. 2021. № 4. СПб: Фонд «Новое искусствознание». 103 с.
New Art Studies. 2021. No. 4. St. Petersburg: "New Art Studies" Foundation. 103 p.**

Издатель

Фонд «Новое искусствознание»
Кристина Олеговна Сасонко
Директор Фонда «Новое искусствознание»
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Контакты редакции

Ида Александровна Шик
Гл. редактор фонда «Новое искусствознание»
i.shik@newartstudies.ru

Екатерина Геннадиевна Дубровская
Координатор редакции
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Редакционная подготовка

Филипп Сунилович Бастиан, Ида Александровна Шик,
Наталия Владимировна Щетинина

Дизайн и верстка

Екатерина Дмитриевна Швайкова
metallica21.11@yandex.ru

Publisher

New Art Studies Foundation
Kristina Olegovna Sasonko
Director of the New Art Studies Foundation
<https://www.newartstudies.ru/>
office@newartstudies.ru

Editorial contacts

Ida Aleksandrovna Shik
Editor-in-Chief of the New Art Studies Foundation
i.shik@newartstudies.ru

Ekaterina Gennadieвна Dubrovskaya
Editorial coordinator
e.dubrovskaya@newartstudies.ru

Editorial preparation

Philipp Sunilovich Bastian, Ida Aleksandrovna Shik,
Nataliia Vladimirovna Shchetinina

Journal Design

Ekaterina Dmitrievna Shvaykova
metallica21.11@yandex.ru

© Авторы статей
© Фонд «Новое искусствознание»
Свидетельство о регистрации СМИ ПИ № ФС77-79594 от 07 декабря 2020 г.

В оформлении обложки использован фрагмент работы: Евдокия Ануфриева. Космос. 1963. Бумага, гуашь. Частный архив

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENT

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| Декоративно-прикладное искусство | | Decorative and Applied art | |
| Л. Н. Дони́на, С. В. Су́лова. Ювелирные украшения казанских татар: традиционные и инновационные подходы и методы исследования | 6 | L. N. Donina, S. V. Suslova. Kazan Tatars Jewelry: Traditional and Innovative Approaches and Research Methods | 6 |
| М. В. Дубровская. Первоисточники скульптуры фарфоровых заводов Российской империи 1800–1820-х годов | 16 | M. V. Dubrovskaia. Origins of Sculpture from Porcelain Factories in the Russian Empire (1800s–1820s) | 16 |
| В. М. Свистунов. Формирование модельного ряда архитектурного литья Каслинского завода (1853–1914): новые архивные данные | 26 | V. M. Svistunov. The Model Range Formation of the Kasli Plant Architectural Casting (1853–1914): New Archival Data | 26 |
| Т. Н. Лехович. Гобеленовые портреты Александра I и Елизаветы Алексеевны из Эрмитажа: возвращенная история шедевров | 36 | T. N. Lekhovich. Gobelin Portraits of Alexander I and Elizaveta Alexeevna from the Hermitage Collection: the Reconstructed History of the Masterpieces | 36 |
| Н. С. Онегин. Подносные блюда в память о визите императора Николая II в Царство Польское в 1897 году | 40 | N. S. Onegin. Tray Dishes in Memory of the Visit of Emperor Nicholas II to the Kingdom of Poland in 1897 | 40 |
| Н. И. Ковалева. О трудах Роберта Форрера в контексте изучения истории отечественных набивных тканей | 50 | N. I. Kovaleva. On the Writings of Robert Forrer in the Context of Studying the History of Printed Fabrics | 50 |
| И. А. Мирлас. Художественный путь Евдокии Ануфриевой: истоки и трансформация развития | 60 | J. A. Mirlas. The Artistic Path of Evdokia Anufrieva: the Origins and Transformation of Development | 60 |
| Д. Г. Степанова. Влияние прибалтийского искусства на художественный язык декоративного искусства Ленинграда | 74 | D. G. Stepanova. Influence of Baltic Art on the Artistic Language of the Applied Arts of Leningrad | 74 |
| С. Л. Яворская. Вырезание как искусство | 82 | S. L. Yavorskaya. The Art of Cutting | 82 |
| О. А. Лысенко. История изучения картинных рам в фокусе проблемы их экспонирования и реставрации | 90 | O. A. Lysenko. The History of Study of Picture Frames in the Context of Their Exposure and Restoration | 90 |
| Психология искусства | | Psychology of Art | |
| С. Е. Сорокина. Изучение автографов художника как способ психологического исследования его личности и творчества (аспект личностной самооценки) | 100 | S. E. Sorokina. Studying the Artist's Autographs as a Method of Psychological Research of Their Personality and Creativity (Aspect of Personal Self-Esteem) | 100 |

**Научный журнал «Новое искусствознание»
издается в рамках деятельности фонда содействия
развитию науки, образования и искусства
«Новое искусствознание»**

Тематика издания

Журнал публикует научные статьи, посвященные исследованию проблем теории и истории отечественного и зарубежного искусства, обзоры выставок и презентации частных галерей, рецензии на академические издания, переводы теоретических текстов по искусству (манифестов, статей, отрывков из книг) и работ известных иностранных специалистов. В специальных тематических конференц-выпусках возможна публикация статей из смежных областей гуманитарной науки (филология, культурология, философия).

Основной целью журнала является развитие творческого диалога отечественных и зарубежных исследователей. Особое внимание уделяется поддержке публикационной активности молодых специалистов.

Периодичность выхода журнала — 4 раза в год.

Плата за публикацию не взимается.

Редакционная этика издания

В своей работе журнал «Новое искусствознание» придерживается норм законодательства РФ в области авторского права, Кодекса поведения для издателя журнала (Code of Conduct for Journal Publishers), разработанного Комитетом по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), принципов, изложенных в Декларации Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ).

Редакция журнала «Новое искусствознание» руководствуется в своей деятельности принципами научности, объективности, профессионализма и беспристрастности. Взаимодействие редакции издания с авторами основывается на принципах справедливости, вежливости, объективности, честности и прозрачности. Все поступающие в редакцию материалы проходят проверку на предмет отсутствия некорректных заимствований.

Порядок рассмотрения и рецензирования статей

Все присылаемые в редакцию материалы подлежат научному рецензированию. Рецензирование осуществляется членами редакционной коллегии или привлекаемыми учеными, имеющими ученые степени доктора или кандидата наук (или эквивалентные им зарубежные ученые степени), которые являются специалистами в области, наиболее близкой тематике рассматриваемых материалов.

The scientific journal “New Art Studies” is published by the foundation for the promotion of science, education and art “New Art Studies”.

Subject matter of journal

The journal publishes scientific papers devoted to the questions of theory and history of Russian and world art, reviews of exhibitions and academic publications, translations of theoretical art-related texts (manifestos, articles, excerpts from books) and works by famous foreign experts. In special thematic conference-issues the articles from related areas of the humanities (philology, cultural studies, philosophy) can be published.

The main purpose of the journal is to develop a creative dialogue of Russian and foreign researchers and art historians. Special support is given to young specialists.

The frequency of publication of the journal is 4 times per year.

The publishing in journal is free of charge.

Editorial ethics of the journal

The “New Art Studies” journal adheres to the norms of the Russian copyright law, the Code of Conduct for Journal Publishers, developed by the Committee on Publication Ethics (COPE) and the principles set forth in the Declaration of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP).

In their work the editors of the “New Art Studies” journal are guided by the principles of scientific rigor, objectivity, professionalism and impartiality. The interaction of the editors with the authors is based on the principles of justice, courtesy, objectivity, honesty and clarity. All incoming authors’ materials are checked for the absence of incorrect borrowing.

The order of consideration and review of articles

The members of the editorial board or the third-party scientists review all the authors’ materials. They have academic degrees of Full Doctor (Dr. habil.) or PhD and are specialists in the field closest to the subject matter of the materials in question.

Донина Лариса Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Россия, Казань, ул. Батурина, д. 7. 420111. lis.art@mail.ru

Суслова Светлана Владимировна, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник. Институт истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Россия, Казань, ул. Батурина, д. 7. 420111. sv_suslova@mail.ru

Donina, Larisa Nikolaevna, PhD in Art History, senior researcher. Sh. Mardzhani Institute of History of the Tatarstan Academy of Sciences, ul. Baturina 7, 420111 Kazan, Russian Federation. lis.art@mail.ru

Suslova, Svetlana Vladimirovna, PhD in History, leading researcher. Sh. Mardzhani Institute of History of the Tatarstan Academy of Sciences, ul. Baturina 7 420111, Kazan, Russian Federation. sv_suslova@mail.ru

ЮВЕЛИРНЫЕ УКРАШЕНИЯ КАЗАНСКИХ ТАТАР: ТРАДИЦИОННЫЕ И ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ И МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

KAZAN TATARS JEWELRY: TRADITIONAL AND INNOVATIVE APPROACHES AND RESEARCH METHODS

Аннотация. В статье изложены основные этапы и научные подходы к изучению ювелирного искусства казанских татар. Первые историко-этнографические, искусствоведческие работы тесно связаны с деятельностью Научного общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете (1878–1930). В 1950–1960-е гг. изучение продолжили известные ученые Н. И. Воробьев, Ф. Х. Валеев. Основные исследования были осуществлены в рамках фундаментального труда «Историко-этнографический атлас татарского народа» (1970–2000). Массовый этнографический материал атласа (экспедиционный, музейный) позволил исследователям (Р. Г. Мухамедовой, С. В. Сусловой, Ю. Г. Мухаметшину) выявить основные типы ювелирных украшений, генезис и технику их изготовления, особенности распространения в локальных комплексах культуры. Особым блоком анализируется археологическая литература по ювелирному искусству средневековых тюрко-татарских этнических образований, составляющих основные пласты культурогенеза и этнической истории казанских татар, главным образом домонгольского и золотоордынского периодов Волжской Булгарии. Проанализированы результаты исследований московской школы булгароведов, возглавляемой профессором А. П. Смирновым, и казанской, у истоков которой стояли известные археологи Н. Ф. Калинин и А. Х. Халиков. Новым ракурсом, базирующимся на материалах фундаментальных историко-этнологических и археологических исследований, явилось изучение традиционных татарских украшений в технико-технологическом и функционально-семиотическом аспектах, целью которого является выход на генезис технологических традиций казанско-татарской ювелирной школы.

Ключевые слова: этнология; археология; традиции; татарские, золотоордынские, болгарские украшения; историография.

Abstract. The author described the main stages and scientific approaches to the study of Kazan Tatars' jewelry. The first historical-ethnographic and art history works are closely connected with the activities of the Scientific Society of Archeology, History, and Ethnography at the Imperial Kazan University (1878–1930). In the 1950s and 1960s, the study was continued by well-known scientists N. Vorob'ev, F. Valeev. The basic research was carried out within the framework of the fundamental work "Historical and Ethnographic Atlas of the Tatar People" (1970–2000). The vast ethnographic material of the Atlas (from expeditions, museums) allowed researchers (R. Mukhamedova, S. Suslova, and Yu. Mukhametshin) to identify the main types of jewelry, the genesis and technique of their manufacture, and the features of distribution in local cultural complexes. In a special section, the author analyzed the archaeological literature on the jewelry of medieval Turkic-Tatar ethnic formations that make up the main layers of cultural genesis and ethnic history of the Kazan Tatars, mainly the pre-Mongol and Golden Horde periods of Volga Bulgaria. The author analyzed the results of the research by the Moscow school of Bulgarologists, headed by Professor A. Smirnov, and the Kazan school, which was founded by the famous archaeologists N. Kalinin and A. Khalikov. Using the materials of fundamental historical-ethnological and archaeological studies, the researcher presented a new perspective on traditional Tatar jewelry from the technical-technological and functional-semiotic aspects. This aims to reach out to the genesis of the technological traditions of the Kazan-Tatar jewelry school.

Keywords: ethnology; archeology; traditions; Tatar, Golden Horde, Bulgar jewelry; historiography.

В известных трудах путешественников-энциклопедистов второй половины XVIII в. — И. Георги, П. Палласа, И. Лепёхина, изданных Императорской Академией наук, находим самые ранние упоминания об украшениях татарок. Краткие заметки И. Георги в «Описании всех обитающих в Российском государстве народов» (1799) иллюстрируются гравюрами с изображением татарок в традиционных одеждах с характерными наборами украшений: «Казанская татарка спереди и сзади» (Илл. 1, 1а), «Мишарка». Гравюрой женских образов

(«Мещерячки»: вид спереди, сбоку и сзади) сопровождается и книга П. Палласа «Путешествие по разным провинциям российского государства» (1773). В основном это шейно-нагрудные и накосные украшения на матерчатой основе, чешуеобразно ушитые монетами и ювелирными поделками — бляхами, подвесками. Эти сведения, являясь своего рода связующим звеном между археологическим и этнографическим материалами, представляют значительную историческую ценность.



*Татарка Казанская спереди.
Eine Kasanische Tatarin vornwärts.
Feme Tattare de Casan par devant.*



*Татарка казанская сзади.
Eine Kasanische Tatarin rückwärts.
Feme Tattare de Casan par derrière.*

Илл. 1, 1а. Татарка казанская спереди. Татарка казанская сзади. Гравюра Х.-М. Рота по рисунку И.-Г. Георги. 1776. Опубликовано в: Георги И.-Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. Ч. 2. СПб., 1799. С. 8, 12

Первым исследователем быта городских татар считается выдающийся немецкий ученый-медик К. Ф. Фукс, который опубликовал ряд статей, а в 1844 г. и книгу «Казанские татары в статистическом и этнографическом отношении», в которой впервые описал комплекс ювелирных украшений городской казанской татарки (Илл. 2).

Ряд важных публикаций связан с деятельностью научного Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете (ОАИЭКУ, 1878–1930). Прежде всего, это работы выдающегося востоковеда и этнографа Н. Ф. Катанова, занимавшегося изучением традиционной культуры поволжских тюрков. В статье «О предметах украшения татарских женщин» ученый справедливо отмечает склонность татарок к монетным украшениям [20], в другой — акцентирует внимание на религиозно-магическом аспекте декоративного оформления ювелирных изделий, в частности перстней с мусульманскими надписями, оставляя в стороне историко-этнографический ракурс исследования [19]. В этот же ряд можно поставить публикацию Н. Ф. Высоцкого [10], который рассматривает любопытную вариацию татарских миндалевидных серег с арабграфическим орнаментом в качестве мусульманского амулета.

В целом же вплоть до рубежа XIX–XX вв. историко-этнографических исследований по теме не велось. Известные географо-этнографического характера работы М. Лаптева, А. Риттиха, П. Знаменского, А. Спасского в части этнографического описания в основном компилятивны, в них лишь перечисляется один и тот же набор украшений.

В 1922 г. профессор Б. Ф. Адлер опубликовал статью «Коллекция Сиклера» [1]. Это была первая и единственная к тому времени работа, где предметом исследования являлись ювелирные украшения (Илл. 3). Позднее выходит несколько искусствоведческих работ П. М. Дульского [14], в которых



Илл. 2. Казанская татарка в праздничном костюме с нагрудным украшением изу и воротниковой застёжкой яка чылбыры. Архив отдела этнографии Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Казань, фото середины XIX в.



Илл. 3. Перевязь хаситэ из коллекции Л. О. Сиклера. Казанские татары. XIX в. Ткань, бляхи: серебро (чеканка, ажурная и бугорчатая филигрань), самоцветы, бирюза. Национальный музей Республики Татарстан, Казань, инв. № 10215-6. Архив отдела этнографии Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Казань, фото С. В. Сусловой



Илл. 4. Бляха. Казанские татары. XIX в. Серебро, бугорчатая филигрань, топаз, аметист, альмадин, бирюза. Из коллекции, собранной Н. И. Воробьевым и П. М. Дульским для Парижской международной выставки 1925 г. Национальный музей Республики Татарстан, Казань, инв. № 10301-51. Архив отдела этнографии Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Казань, фото Л. Н. Дониной

впервые приводится ряд параллелей в ювелирном искусстве казанских татар и волжско-камских булгар (Илл. 4).

Особый «утилитарный» подход к изучению украшений народов Поволжья, в том числе и татарских, осуществлен в известном труде Н. И. Гаген-Торн «Женская одежда народов Поволжья» [11, с. 76–99]. Исследователь наделяет украшения, особенно шейно-нагрудные на матерчатой основе, утилитарной функцией, рассматривая их как необходимую часть традиционной одежды определенного покроя. С точки зрения генезиса украшений такой подход является одним из самых результативных.

Важнейшими исследованиями середины XX в. явились труды основоположника татарской этнографии Н. И. Воробьева. В монографии «Казанские татары» [8] особая глава посвящена изучению одежды и украшений. Профессор Воробьев заложил основы системного изучения этой категории традиционной культуры, результатом чего явилась возможность проследить эволюцию форм отдельных предметов, наметить их истоки и аналоги им у других народов. При исследовании материалов украшений впервые были поставлены и решены некоторые вопросы истории, в частности проблемы этногенеза, при выяснении которых использованы смежные исторические дисциплины — археология, лингвистика, история письменных документов, антропология. Позднее в брошюре «Художественные промыслы Татарии в прошлом и настоящем», написанной совместно с Е. П. Бусыгиным, частично были затронуты вопросы техники изготовления и центров производства украшений [9].

В монографии Р. Г. Мухамедовой — последовательной ученицы профессора, впервые уделено внимание не только систематизации традиционных украшений, но и выявлению их вариантов в локальных комплексах одежды татар-мишарей [25]. Аналогичный подход к их изучению осуществлен в монографиях Ю. Г. Мухаметшина [26], Ф. Л. Шарифуллиной [40], посвященных традиционной культуре других локальных групп этноса (кряшен, касимовских татар).

В известных фундаментальных трудах Ф. Х. Валеева [2; 3] ювелирное искусство казанских татар наряду с другими видами декоративно-прикладного творчества рассматривается и в искусствоведческих аспектах. Большое внимание уделяется систематизации, особенностям, стилистическим признакам и анализу видов татарского орнамента конца XVIII — начала XX вв. [4]. По убеждению исследователя, в декоративном искусстве казанских татар, в том числе в формах и орнаментальных принципах ювелирных изделий, нашли выражение черты так называемого «восточного барокко» [3, с. 169]. Позднее изучение ювелирного дела и интерпретация творческого наследия Ф. Х. Валеева были продолжены дочерью ученого, искусствоведом Г. Ф. Валеевой-Сулеймановой [5]. В ряде ее работ была предпринята попытка выявления генезиса казанско-татарской филигранны [6; 7]. Однако без синхронно-диахронного анализа технико-технологических особенностей ее изготовления эта проблема вряд ли может быть решена. Этот подход вызвал критику со стороны ученых, обоснованную в специальном исследовании

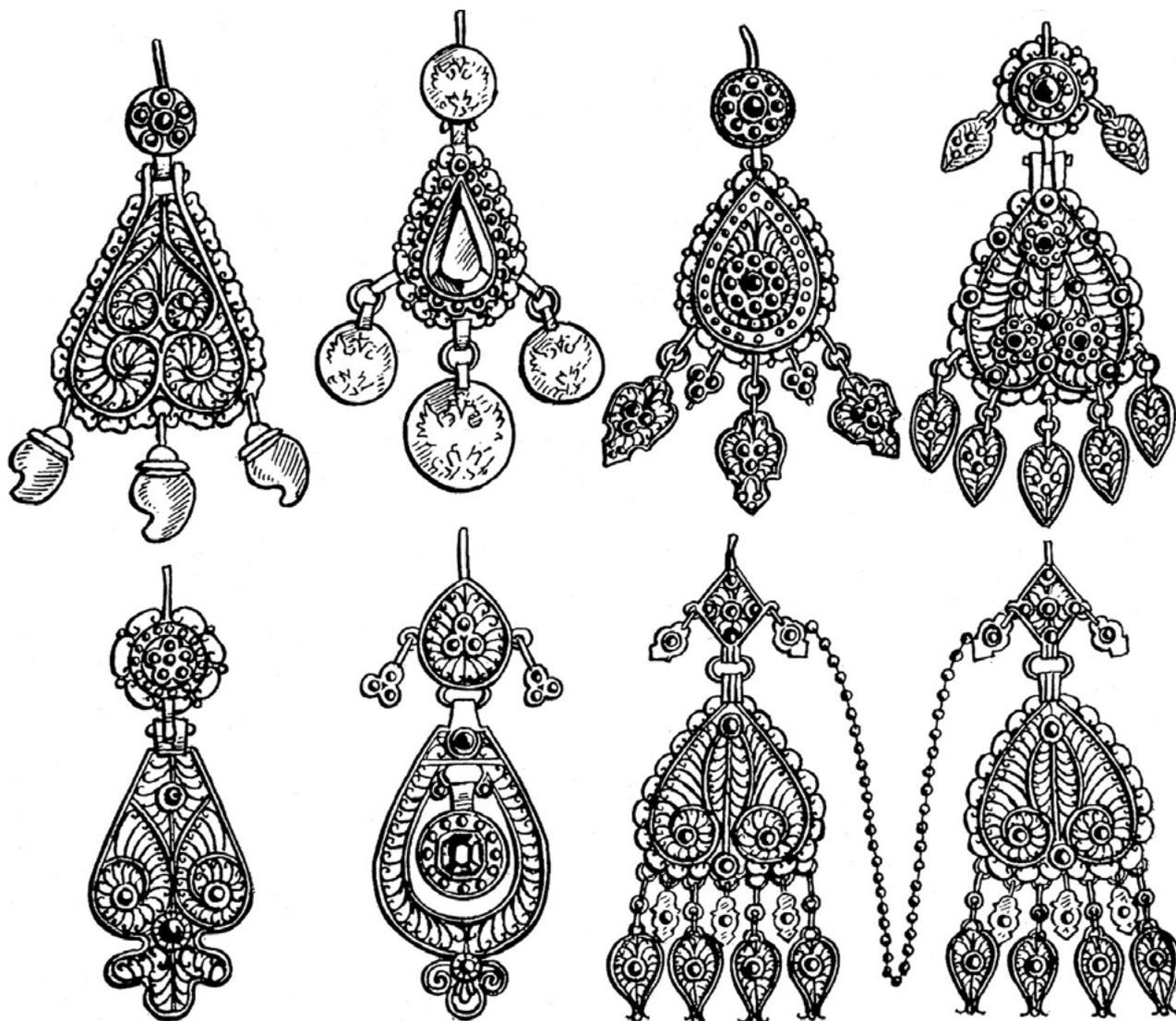
«Шапка Мономаха. Историко-культурное и технологическое исследование» [16, с. 106].

Типологический подход к изучению традиционной татарской культуры, в том числе и ювелирных украшений, был реализован в 1970–1990-е гг. в трудах ученых Института языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН СССР (ИЯЛИ КФАН СССР) в связи с подготовкой «Историко-этнографического атласа татарского народа» (руководитель Р. Г. Мухамедова). Основные задачи этого фундаментального исследования заключались в создании обширного корпуса источников по разделам традиционной культуры, в том числе и ювелирным украшениям, в разработке принципов типологической классификации (Илл. 5), картографировании выделенных типов и выявлении региональных этнокультурных комплексов (Илл. 6, 7). Первым исследованием в рамках этого проекта была книга «Женские украшения казанских татар середины XIX — начала XX вв.» [33], а позднее и серия статей С. В. Суловой. Публикацией в 2000 г. тома атласа «Народный костюм татар Поволжья и Урала» [35] завершился важный «моноэтнический» подход к изучению данной категории культуры.

Исследование ювелирного искусства в рамках исторической этнологии продолжалось в Институте истории им. Ш. Марджани АН РТ, созданном на базе ИЯЛИ КФАН СССР (1997).

Авторами велась работа по сбору и научной интерпретации материалов по украшениям (часто в комплексе народного костюма) других тюркских, а также финно-угорских и славянских этносов. Особое внимание уделялось астраханским, сибирским и крымским татарам, исторически взаимосвязанным с волго-уральскими. Таким межрегиональным этнологическим исследованием является монография «История костюма тюркских народов», опубликованная в рамках издательских проектов Международной Тюркской академии и переизданная в Казани с дополнениями [34].

Постижение традиционных художественных и технологических основ ювелирного искусства казанских татар невозможно без анализа исследований по художественному металлу средневековых тюрко-татарских государственных образований, составляющих основные пласты их культурогенеза. Это главным образом домонгольский и золотоордынский периоды Волжской Булгарии. Как известно, на основании результатов типологического, историко-культурного и технико-технологического анализа археологи выделяют три хронологические группы булгарского художественного металла (X–XI вв.; XII — первая половина XIII в.; вторая половина XIII — начало XV в.) с характерным набором изделий, несущих в себе черты определенных ремесленных и художественных традиций. Данные о материалах, орнаменте, технических приемах изготовления



Илл. 5. Варианты миндалевидных серёг. Фрагмент типологии из книги: Сулова С. В. Женские украшения казанских татар... М.: Наука, 1980. С. 107



Илл. 6. Городской комплекс украшений: перевязь хэсите, серьги, браслет. Казанские татары. Середина XIX в. Архив отдела этнографии Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Казань, фото С. В. Сусловой. 1976 г.

булгарских украшений того или иного периода позволяют более обоснованно решать проблемы преемственности в татарском ювелирном искусстве.

Достоверно атрибутированные артефакты эпохи Казанского ханства встречаются крайне редко. Некоторые исследователи не без основания полагают, что причина этого заключается в тотальном разрушении памятников художественной культуры во времена его завоевания [6]. С присоединением края к Русскому государству татарское декоративно-прикладное искусство, в том числе и ювелирное, получило новый вектор развития в рамках общероссийских художественных тенденций. Усиление московского влияния в Казанском крае в значительной мере возлагалось на Казанский архиерейский дом. В фундаментальном труде профессора Казанской духовной академии И. М. Покровского «Казанский Архиерейский дом, его средства и штаты» (1906) наряду с преобладающей информацией финансового характера епархиального управления содержатся многочисленные факты о русских серебряниках, проживавших и работавших в городе Казани. Крупный русский ювелирный центр функционировал, как известно, и в селе Рыбная Слобода под Казанью.

Первые публикации изделий булгарского художественного металла приходятся на вторую половину XIX в. — начальный этап изучения Волжской Булгарии, характеризующийся использованием методов археологических наблюдений и «сбора коллекций древностей». В 1884 г. была издана часть знаменитой археологической коллекции потомственного купца почетного гражданина города Казани В. И. Заусайлова. Ил-

люстрированный каталог этой коллекции из собрания Национального музея Финляндии (Хельсинки) был издан в 1916 г. археологом А. М. Тальгреном.

Точка зрения о наличии у волжских булгар собственно ювелирного производства впервые высказана в известной работе действительного члена Императорского археологического общества А. Ф. Лихачёва «Бытовые памятники Великой Болгарии» [24]. Статья сопровождается фототипиями ювелирных украшений из археологической коллекции ученого, признанной наиболее полной и содержательной по булгарской культуре, первым ее аналитическим исследованием и обобщением. Работой же, подтверждающей, что в Булгарии существовало собственное ювелирное производство, явилась публикация Л. В. Кафки «Перстни Камско-Волжской Болгарии» из собрания ГИМ. Автором впервые была осуществлена хронологическая классификация перстней с чернью на основе анализа орнаментации, в результате чего выделен «булгарский стиль работы по металлу XII в. ... и перстни золотоордынского времени» [21].

С 1930-х гг. в Среднем Поволжье под руководством профессора А. П. Смирнова разворачиваются масштабные археологические исследования Института истории материальной культуры АН СССР при участии Государственного исторического музея и Центрального музея ТАССР, в том числе и систематические исследования Булгарского городища. Ряд его публикаций посвящен вопросам происхождения поволжских татар, выявлению на примере археологических находок булгарской составляющей их культуругенеза [32]. В 1951 г. был опубликован фундаментальный труд А. П. Смирнова «Волжские булгары», в котором предложена развернутая концепция происхождения волжских булгар, впервые обоснован феномен



Илл. 7. Зауральский комплекс украшений: височное, нагрудное. Д. Ачликулово, Красноармейский р-н Челябинской обл. Архив отдела этнографии Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Казань, фото С. В. Сусловой. 1982 г.

булгарского ювелирного искусства, выявлена роль пришлых и местных племен в сложении городских ремесленных традиций [31]. В полевых исследованиях, кроме московских ученых, принимали участие и известные казанские археологи (Н. Ф. Калинин, А. М. Ефимова, З. А. Акчурин, О. С. Хованская, Т. А. Хлебникова), оставившие заметный след в истории изучения вопроса, особенно при научной интерпретации материалов булгарских кладов, которые в отличие от массового материала могильников содержат уникальные серебряные и золотые украшения, являющиеся маркером городского ювелирного ремесла. Проблемы хронологической связи памятников с археологическим и этнокультурным контекстом, сложные и дискуссионные вопросы формирования высокотехнологичных булгарских производств и их локализации не потеряли своей актуальности по сей день.

Наиболее известным является Спасский клад 1869 г., впервые опубликованный в иконографической серии «Русские древности в памятниках искусства» [36, с. 94–98]. Изучением состава клада занимался А. П. Смирнов. Он пришел к выводу, что на некоторых предметах очевидно влияние русского прикладного искусства [31, с. 153–164]. Согласно современным исследованиям предметы клада были изготовлены в первой половине XII в., типы входящих в клад украшений бытовали до середины XIII в. [30].

Бутаевский клад, включающий комплекс женских украшений, был датирован А. М. Ефимовой XI–XII вв. Наряду с местными средневожскими мотивами исследователь отмечает сармато-аланские элементы, отражающие влияние античного искусства греческих городов-колоний Северного Причерноморья [15]. Позднее Г. Ф. Полякова отнесла предметы этого клада к XIV в. [27, с. 235–236].

В работе Т. А. Хлебниковой впервые подробно описываются художественные и технические достоинства височных колец с тремя желудевидными бусинами и фигуркой птички из Мокрокурналинского клада [39]. Возникновение этого рода украшений на основе славянских трехбусинных колец было обосновано А. П. Смирновым [31, с. 155–157]. Всесторонним изучением филигранных височных колец с уточкой занимался К. А. Руденко (Илл. 8). Исследователь пришел к выводу, что эти украшения булгарского производства; они выполнены в художественных традициях Ближнего Востока X–XI вв., в первую очередь Ирана и Сирии, и характерны для второй–третьей четверти XI столетия [28].

Известное шейно-нагрудное украшение — серебряная витая гривна с подвесками-лунницами, найденная «вблизи городища Джукетау», — впервые было опубликовано в статье О. С. Хованской (Илл. 9). По мнению автора, характерные для финно-угорских народов региона подвески в форме замкнутых лунниц, украшенных вставками и скано-зерневым орнаментом, представляют собой своеобразный синтез местных традиций [38]. Гривны, как и браслеты, сплетенные из трех пар перекрученных между собой серебряных проволок, являются характерной продукцией булгарских ювелиров домонгольского времени. Их стали производить во второй половине XI в., окончательный вид с подвесками-лунницами они приобрели в XII в. [29, с. 256, 257, 449].



Илл. 8. Височное кольцо с фигуркой утки. Волжская Булгария, XI–XII в. Золото, медь, тиснение, скань, зернь. Найдено у с. Мокрые Курнали Алексеевского района Татарской АССР. Национальный музей Республики Татарстан, Казань, инв. № 14403. Опубликовано в: Руденко К. А. Булгарское золото... Казань, 2011. С. 199. Кат. № 20



Илл. 9. Гривна проволочная с подвесками-лунницами. Волжская Булгария, XII — первая половина XIII в. Серебро, сердолик, волочение, плетение, зернь, скань. Национальный музей Республики Татарстан, Казань, инв. № су-824. Опубликовано в: Руденко К. А. Булгарское серебро... Казань, 2015. С. 449. Кат. № 253



Илл. 10. Филактерий. Булгарский Улус Золотой Орды. Вторая половина XIV в. Серебро, чеканка, зернь, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, инв. № V3-941. Опубликовано в: Золотая Орда и Причерноморье. Уроки Чингисидской империи: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. М.: Фонд Марджани, 2019. С. 234. Кат. № 137

Параллельно с московской формировалась и казанская школа булгароведов, у истоков которой стояли известные археологи Н. Ф. Калинин и А. Х. Халиков, имя которого носит Институт археологии Академии наук Республики Татарстан. Начиная с 1960 г. в научный оборот вводится грандиозный по своему разнообразию раннебулгарский материал. Это фундаментальные труды: В. Ф. Генинг и А. Х. Халиков — «Ранние болгары на Волге. Больше-Тарханский могильник» (1964); Е. П. Казаков — «Культура ранней Волжской Болгарии: этапы этнокультурной истории» (1992); Е. П. Казаков — «Волжские болгары, угры и финны: проблемы взаимодействия» (2008); Е. А. Халикова, А. Х. Халиков — «Ранние венгры на Каме и Урале. Больше-Тиганский могильник» (2018; переводное переиздание с немецкого, 1981). В них обосновывалась теория многокомпонентности этнического состава Волжской Болгарии, в том числе и на материалах украшений костюма. Если до изучения языческих могильников в качестве основных компонентов исследователями выделялись сарматский тюркизированный (болгары) и финский, то в дальнейшем ими становятся болгаро-салтовский (тюркский) и угорский (прикамско-приуральский).

Профессионально систематизированный массовый археологический материал дает общее представление о типах, материалах, орнаменте и технологии производства булгарских украшений XI–XIV вв., что позволяет решать проблемы преемственности ювелирных традиций. Наиболее ранними в этом ряду являются работы Н. Ф. Калинина, посвященные генезису татарских блях и львиноголовых браслетов [17; 18].

Комплексное изучение художественного металла включало и применение казанскими археологами естественнонаучных методов, в том числе физико-химического анализа. Археометаллографическое исследование на основе данных

о микроструктуре изделия дает возможность сделать выводы о материале, технологии изготовления, способе и схеме исполнения отдельных операций. Химический состав изделий отражает особенности сырьевой базы и уровня развития технологии в конкретном регионе в определенное время. В статье Т. А. Хлебниковой «Анализы болгарского цветного металла» из сборника, посвященного ремеслу металлургов, кузнецов, литейщиков города Булгара [12, с. 258–280], убедительно доказывается, что булгарские мастера применяли в работе знания механических свойств сплавов на основе меди. В качестве основных технологий им были известны волочение, холоднаяковка и литье.

В статье Г. Ф. Поляковой «Изделия из цветных и драгоценных металлов», опубликованной в том же сборнике, на основе типологического анализа выделены характерные для золотоордынского времени типы украшений и ювелирные технологии их производства — литье, плоская чеканка, тиснение, филигрань [12, с. 154–257]. Новые подходы к изучению филигрانی позволили исследователю отнести к золотоордынскому периоду ряд булгарских украшений, которые ранее было принято считать домонгольскими [27].

Булгарское ремесло комплексно исследуется в работах К. А. Руденко [28, 29]. Важное значение исследователь придает датировке украшений, а также закономерностям формирования булгарских (домонгольских и золотоордынских) ювелирных традиций, в том числе и посредством торговых и культурных связей со странами Востока и Запада.

Существенными для понимания трансляции золотоордынских традиций в ювелирное искусство казанских татар являются работы М. Г. Крамаровского, выполненные в русле научных концепций Г. А. Федорова-Давыдова [37], который одним из первых отметил особый синкретический характер культуры золотоордынских городов. Крамаровским впервые был систематизирован огромный материал по золотоордынской торевтике, выделены художественные особенности ряда региональных ремесленных центров, в том числе и Средневолжского [22] (Илл. 10). Он одним из первых высказал предположение о джучидских истоках казанско-татарской филигрانی [23].



Илл. 11. Бляха. Казанские татары. XIX в. Серебро, позолота, чеканка насечкой, хрусталь. Национальный музей Республики Татарстан, Казань, коллекция Л. О. Сиклера, инв. № 10221-119. Архив отдела этнографии Института истории им. Ш. Марджани Академии наук Республики Татарстан, Казань, фото Л. Н. Дониной

Современные исследования подтверждают выводы ученого о процессе интеграции элементов и технологических приемов золотоордынской спиральной филигранны в ювелирное искусство казанских татар через посредство традиций болгарской филигранны [13].

Новым ракурсом, базирующемся на материалах фундаментальных историко-этнологических и археологических исследований, явилось изучение традиционных татарских украшений в технико-технологическом и функционально-семиотическом аспектах, целью которого является выход на генезис технологических традиций казанско-татарской ювелирной школы. Оно осуществлялось авторами статьи в рамках программы Академии наук Республики Татарстан «Идель-Алтай: истоки евразийской цивилизации» и при под-

держке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 13-06-97056). Начальные результаты исследования опубликованы в виде очерка «Казанско-татарское ювелирное искусство в контексте технологических традиций художественного металла Евразии» [41, с. 199–224] и ряда статей, где осуществлена попытка рассмотрения технологических традиций на фоне и во взаимосвязи с ювелирным искусством тюркских, славянских и других народов. Новый исследовательский подход позволил атрибутировать ряд средневековых артефактов периода Казанского ханства [13], четко проследить золотоордынскую линию генезиса особенностей региональных ювелирных технологий — ажурной филигранны и чеканки насечкой (Илл. 11), выявить элементы татаро-русской синкретичности (бугорчатая филигрань, высокорельефная чеканка).

Список литературы:

1. Адлер Б. Ф. Коллекция Сиклера // Казанский музейный вестник. 1992. № 2. Казань: Издание Государственного Издательства Т. С. С. Р. С. 35–48.
2. Валеев Ф. Х. Древнее и средневековое искусство Среднего Поволжья. Йошкар-Ола: Марийское кн. изд-во, 1975. 216 с.
3. Валеев Ф. Х. Народное декоративно прикладное искусство Татарстана. Казань: Таткнигоиздат, 1984. 172 с.
4. Валеев Ф. Х. Орнамент казанских татар. Казань: Таткнигоиздат, 1969. 204 с.
5. Валеев Ф. Х., Валеева-Сулейманова Г. Ф. Древнее искусство Татари. Казань: Татарское книжное издательство, 1987. 204 с.
6. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Искусство татарских ханств // История татар с древнейших времён: в 7 томах. Т. IV: Татарские государства XV–XVIII вв. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2014. С. 627–638.
7. Валеева-Сулейманова Г. Ф. Искусство татарской филигранны: традиции мастерства и историко-художественная специфика развития // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2015. Т. 2. № 2. С. 60–64.
8. Воробьёв Н. И. Казанские татары: Этнографическое исследование материальной культуры дооктябрьского периода. Казань: Татгосиздат, редакция научно-технической литературы, 1953. 383 с.
9. Воробьёв Н. И., Бусыгин Е. П. Художественные промыслы Татари в прошлом и настоящем: Доклад, заслушанный на расширенном заседании Учёного Совета ГМТР. Казань, 1957. 42 с.
10. Высоцкий Н. Ф. О некоторых новых типах русских оберегов и об одном татарском амулете. Казань: Типо-литография Императорского Университета, 1909. 10 с.
11. Гаген-Торн Н. И. Женская одежда народов Поволжья (материалы к этногенезу). Чебоксары: Чувашское государственное издательство, 1960. 229 с.
12. Город Болгар: Ремесло металлургов, кузнецов, литейщиков / Отв. ред. Г. А. Фёдоров-Давыдов. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН Татарстана, 1996. 300 с.
13. Донина Л. Н., Сулова С. В. О золотоордынских традициях в ювелирном искусстве казанских татар: на примере филигранных мидалевидных серёг // Золотоордынское обозрение. 2019. Т. 7. № 3. С. 461–484.
14. Дульский П. М. Искусство в Татарстане за годы революции // Известия Общества археологии, истории и этнографии. 1929. Т. 34. Вып. 3–4. С. 209–218.
15. Ефимова А. М. Бутаевский клад ювелирных изделий волжских болгар // Советская археология. 1960. № 3. С. 195–202.
16. Жилина Н. В. Шапка Мономаха: Историко-культурное и технологическое исследование. М.: Наука, 2001. 246 с.
17. Калинин Н. Ф. Болгарское искусство в металле. К вопросу о происхождении татарского народного искусства. Казань: Изд. центр. краевед. муз. ТАССР, 1945. 12 с.
18. Калинин Н. Ф. К вопросу о происхождении казанских татар // Происхождение казанских татар. Казань: Татгосиздат, 1948. С. 96–108.
19. Катанов Н. Ф. Несколько слов по поводу русских и татарских перстней, принадлежащих А. А. Сухареву и А. Т. Соловьёву // Известия Общества археологии, истории и этнографии. 1904. Т. XX. Вып. 1–3. С. 29–46.
20. Катанов Н. Ф. О предметах украшений татарских женщин // Известия Общества археологии, истории и этнографии. 1908. Т. XXIII. Вып. 5. С. 385–387.
21. Кафка Л. В. Перстни Камско-Волжской Болгарии // Известия Общества археологии, истории и этнографии. 1928. Т. XXXIV. Вып. 1–2. С. 117–125.
22. Крамаровский М. Г. Золото Чингизидов: культурное наследие Золотой Орды. СПб.: Славия, 2001. 363 с.
23. Крамаровский М. Г. К истокам казанской скани // Средневековая Казань: возникновение и развитие / Отв. ред. Ф. Ш. Хузин. Казань: Мастер-Лайн, 2000. С. 272–278.
24. Лихачёв А. Ф. Бытовые памятники Великой Болгарии // Труды II Археологического съезда. СПб., 1876. С. 1–50.
25. Мухамедова Р. Г. Татары-мишари: Историко-этнографическое исследование. М.: Наука, 1972. 246 с.
26. Мухаметшин Ю. Г. Татары-кряшены: Историко-этнографическое исследование материальной культуры. М.: Наука, 1977. 184 с.
27. Полякова Г. Ф. О датировке некоторых типов ювелирных изделий из Волжской Болгарии // Труды Государственного исторического музея. 2000. № 122. С. 232–237.
28. Руденко К. А. Болгарское золото. Филигранные височные подвески. Казань: Заман, 2011. 256 с.
29. Руденко К. А. Болгарское серебро. Древности Биляра. Казань: Заман, 2015. 528 с.
30. Руденко К. А. Клады эпохи Волжской Болгарии на Старо-Куйбышевском археологическом комплексе в Татарстане: состав, датировка, интерпретация // Народы и религии Евразии. 2020. № 4 (25). С. 7–33.
31. Смирнов А. П. Волжские болгары. М.: Издание государственного исторического музея, 1951. 273 с.
32. Смирнов А. П. К вопросу о происхождении татар Поволжья // Советская этнография. 1946. № 3. С. 37–50.
33. Сулова С. В. Женские украшения казанских татар середины XIX — начала XX вв.: Историко-этнографическое исследование. М.: Наука, 1980. 120 с.
34. Сулова С. В. Татарский костюм: Историко-этнографическое исследование. Казань: Таткнигоиздат, 2018. 238 с.
35. Сулова С. В., Мухамедова Р. Г. Народный костюм татар Поволжья и Урала (середина XIX — начало XX вв.): Историко-этнографический атлас татарского народа. Казань: Фэн, 2000. 311 с.

36. Толстой И. И., Кондаков Н. П. Русские древности в памятниках искусства. Вып. V: Курганные древности и клады домонгольского периода с 225-ю рисунками в тексте. СПб.: Тип. А. Банка, 1897. 168 с.
37. Фёдоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды: Очерки культуры народов Евразийских степей и золотоордынских городов. М.: Искусство, 1976. 223 с.
38. Хованская О. С. Нагрудное украшение из болгарского города Джукетау // Советская археология. 1958. № 1. С. 239–243.
39. Хлебникова Т. А. Еще одна находка болгарских ювелирных изделий // Советская археология. 1963. № 1. С. 305–309.
40. Шарифуллина Ф. Л. Касимовские татары. Казань: Татарское книжное изд-во, 1991. 127 с.
41. Ювелирные украшения тюркских народов Евразии: Историко-этнографические очерки / Отв. ред. С. В. Суслова. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ, 2018. 256 с.

References:

- Adler B. F. The Sickler Collection. *Kazanskii muzeinyi vestnik (Kazan Museum Bulletin)*, 1922, no. 2, pp. 35–48. (in Russian)
- Donina L. N.; Suslova S. V. About the Golden Horde Traditions in the Jewelry Art of the Kazan Tatars: on the Example of Filigree Almond-shaped Earrings. *Zolotoordynskoe obozrenie (The Golden Horde Review)*, 2019, vol. 7, no. 3, pp. 461–484. (in Russian)
- Dul'skii P. M. Art in Tatarspublika during the Years of the Revolution. *Izvestiia Obchshhestva arheologii, istorii i etnografii (Proceedings of the Society of Archeology, History and Ethnography)*. Kazan', 1929, vol. 34, no. 3–4, pp. 209–218. (in Russian)
- Efimova A. M. Butaevsky Treasure of Jewelry of the Volga Bulgars. *Sovetskaia etnografiia (Soviet Ethnography)*, 1960, no. 3, pp. 195–202. (in Russian)
- Fedorov-Davydov G. A. (ed.). *Gorod Bolgar: Remeslo metallurgov, kuznetsov, liteichshnikov (The City of Bulgarians: The Craft of Metallurgists, Blacksmiths, Foundry Workers)*. Kazan', Institut iazyka, literatury i iskusstva im. G. Ibragimova Akademii nauk Tatarstana Publ., 1996. 300 p. (in Russian)
- Fedorov-Davydov G. A. *Iskusstvo kochevnikov i Zolotoi Ordy: Ocherki kul'tury narodov Evraziiskikh stepei i zolotoordynskikh gorodov (The Art of Nomads and the Golden Horde: Essays on the Culture of the Eurasian Steppes Peoples and Golden Horde Cities)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1976. 223 p. (in Russian)
- Gagen-Torn N. I. *Zhenskaia odezhda narodov Povolzh'ia. Materialy k etnogenezu (Women's Clothing of the Peoples from the Volga Region. Materials for Ethnogenesis)*. Cheboksary, Chuvashskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1960. 229 p. (in Russian)
- Kafka L. V. Rings of the Kama-Volga Bulgaria. *Izvestiia Obchshhestva arheologii, istorii i etnografii (Proceedings of the Society of Archeology, History and Ethnography)*, 1928, vol. 34, no. 1–2, pp. 117–125. (in Russian)
- Kalinin N. F. *Bulgarskoe iskusstvo v metalle. K voprosu o proiskhozhdenii tatarskogo narodnogo iskusstva (Bulgar Art in Metal. On the Question of the Origin of Tatar Folk Art)*. Kazan', Izdatel'stvo tsentral'nogo kraevedcheskogo muzeia Publ., 1945. 12 p. (in Russian)
- Kalinin N. F. On the Question of the Origin of the Kazan Tatars. *Proiskhozhdenie kazanskikh tatar (Origin of the Kazan Tatars)*. Kazan', Tatgosizdat Publ., 1948, pp. 96–108. (in Russian)
- Katanov N. F. A Few Words about Russian and Tatar Rings. *Izvestiia Obchshhestva arheologii, istorii i etnografii (Proceedings of the Society of Archeology, History and Ethnography)*, 1904, vol. 20, no. 1–3, pp. 29–46. (in Russian)
- Katanov N. F. About the Objects of Jewelry of Tatar Women. *Izvestiia Obchshhestva arheologii, istorii i etnografii (Proceedings of the Society of Archeology, History and Ethnography)*, 1908, vol. 23, no. 5, pp. 385–387. (in Russian)
- Khlebnikova T. A. Another Bulgarian Jewelry Finding. *Sovetskaia etnografiia (Soviet Ethnography)*, 1963, no. 1, pp. 305–309. (in Russian)
- Khovanskaia O. S. Breast Decoration from the Bulgarian City of Juketau. *Sovetskaia etnografiia (Soviet Ethnography)*, 1958, no. 1, pp. 239–243. (in Russian)
- Kramarovskii M. G. *To the Origins of the Kazan Skani. Srednevekovaia Kazan': vzniknovenie i razvitie (Medieval Kazan: The Origin and Development)*. Kazan', Master-Lain Publ., 2000, pp. 272–278. (in Russian)
- Kramarovskii M. G. *Zoloto Chingizidov: kul'turnoe nasledie Zolotoi Ordy (The Gold of the Genghisids: The Cultural Heritage of the Golden Horde)*. Saint Petersburg, Slaviia Publ., 2001. 363 p. (in Russian)
- Likhachev A. F. Household Monuments of Great Bulgaria. *Trudy Vtorogo Arheologicheskogo s'ezda (Proceedings of the Second Archaeological Congress)*. Vol. 1. Saint Petersburg, 1876, pp. 1–50. (in Russian)
- Mukhamedova R. G. *Tatary-mishari: Istoriko-etnograficheskoe issledovanie (Mishar Tatars: A Historical and Ethnographic Study)*. Moscow, Nauka Publ., 1972. 246 p. (in Russian)
- Mukhametshin Iu. G. *Tatary-kriasheny: Istoriko-etnograficheskoe issledovanie material'noi kul'tury (The Kryashen Tatars: A Historical and Ethnographic Study of Material Culture)*. Moscow, Nauka Publ., 1977. 184 p. (in Russian)
- Poliakova G. F. On the Dating of Some Types of Jewelry from Volga Bulgaria. *Trudy Gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia (Proceedings of the State Historical Museum)*, vol. 122. Moscow, 2000, pp. 232–237. (in Russian)
- Rudenko K. A. *Bulgarskoe srebro. Drevnosti Biliara (Bulgarian Silver. Bilyar Antiquities)*. Kazan', Zaman Publ., 2015. 528 p. (in Russian)
- Rudenko K. A. *Bulgarskoe zoloto. Filigrannye visochnye podveski (The Bulgar Gold. Filigree Temporal Pendants)*. Kazan', Zaman Publ., 2011. 256 p. (in Russian)
- Rudenko K. A. Treasures of the Epoch of Volga Bulgaria on Starokyivska Archaeological Complex in Tatarstan: Composition, Dating, Interpretation. *Narody i religii Evrazii (Peoples and Religions in Eurasia)*, 2020, no. 4 (25), pp. 7–33. (in Russian)
- Sharifullina F. L. *Kasimovskie tatary (Kasimov Tatars)*. Kazan', Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1991. 127 p. (in Russian)
- Smirnov A. P. On the Question of the Origin of the Tatars of the Volga region. *Sovetskaia etnografiia (Soviet Ethnography)*, 1946, no. 3, pp. 37–50. (in Russian)
- Smirnov A. P. *Volzhskie bulgary (The Volga Bulgars)*. Moscow, Izdanie gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia Publ., 1951. 273 p. (in Russian)
- Suslova S. V. (ed.). *Iuvelirnye ukrasheniia tiurkskikh narodov Evrazii: Istoriko-etnograficheskie ocherki (Jewelry of the Turkic Peoples in Eurasia: Historical and Ethnographic Essays)*. Kazan', Institut istorii imeni Sh. Marzhani Akademii nauk Respubliki Tatarstan Publ., 2018. 256 p. (in Russian)
- Suslova S. V. *Tatarskii kostium: Istoriko-etnologicheskoe issledovanie (Tatar Costume: A Historical and Ethnological Study)*. Kazan', Tatknigoizdat Publ., 2018. 238 p. (in Russian)
- Suslova S. V. *Zhenskie ukrasheniia kazanskikh tatar serediny 19 – nachala 20 vv.: Istoriko-etnograficheskoe issledovanie (Women's Jewelry of the Kazan Tatars from the Mid 19th – the Early 20th Centuries: Historical and Ethnographic Research)*. Moscow, Nauka Publ., 1980. 120 p. (in Russian)
- Suslova S. V.; Mukhamedova R. G. *Narodnyi kostium tatar Povolzh'ia i Urala (seredina 19 – nachala 20 vv.): Istoriko-etnograficheskii atlas tatarskogo naroda (Folk Costume of the Tatars from the Volga Region and the Urals (Mid 19th – Early 20th Centuries): Historical and*

Ethnographic Atlas of the Tatar People). Kazan', Fen Publ., 2000. 311 p. (in Russian)

Tolstoi I. I.; Kondakov N. P. *Russkie drevnosti v pamiatnikakh iskusstva (Russian Antiquities in Monuments of Art)*, vol. 5. Saint Petersburg, Tipografiia A. Banka Publ., 1897. 168 p. (in Russian)

Valeev F. H. *Drevnee i srednevekovoe iskusstvo Srednego Povolzh'ia (Ancient and Medieval Art of the Middle Volga Region)*. Ioshkar-Ola, Mariiskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1975. 216 p. (in Russian)

Valeev F. H. *Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo Tatarstana (Folk Decorative Applied Art of the Republic of Tatarstan)*. Kazan': Tatknigoizdat Publ., 1984. 172 p. (in Russian)

Valeev F. H. *Ornament kazanskikh tatar (Ornament of the Kazan Tatars)*. Kazan': Tatknigoizdat Publ., 1969. 204 p. (in Russian)

Valeev F. H.; Valeeva-Suleimanova G. F. *Drevnee iskusstvo Tatarii (The Ancient Art of Tatarstan)*. Kazan', Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1987. 204 p. (in Russian)

Valeeva-Suleimanova G. F. Art of the Tatar Khanates. *Istoriia tatar s drevneishikh vremen (History of the Tatars since Ancient Times)*, vol. 4. Kazan', Institut istorii imeni Sh. Mardzhani Akademii nauk Respubliki Tatarstan Publ., 2014, pp. 627–638. (in Russian)

Valeeva-Suleimanova G. F. The Art of Tatar Filigree: Traditions of Craftsmanship and Historical and Artistic Specifics of Development. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv (Bulletin of the Kazan State University of Culture and Arts)*, 2015, vol. 2, no. 2, pp. 60–64. (in Russian)

Vorob'ev N. I. *Kazanskie tatars: Etnograficheskoe issledovanie material'noi kul'tury dooktiabr'skogo perioda (Kazan Tatars: Ethnographic Study of the Material Culture of the Pre-October Period)*. Kazan', Tatgosizdat Publ., 1953. 383 p. (in Russian)

Vorob'ev N. I.; Busygin E. P. *Khudozhestvennye promysly Tatarii v proshlom i nastoiashchem (Tatar Art Crafts in the Past and Present)*. Kazan', 1957. 42 p. (in Russian)

Vysotskii N. F. *O nekotorykh novykh tipakh russkikh oberegov i ob odnom tatarskom amulete (About Some New Types of Russian Amulets and about One Tatar Amulet)*. Kazan', Tipo-litografiia Imperatorskogo Universiteta Publ., 1909. 10 p. (in Russian)

Zhilina N. V. *Shapka Monomakha: Istoriko-kul'turnoe i tekhnologicheskoe issledovanie (Monomakh's Cap: Historical, Cultural, and Technological Research)*. Moscow, Nauka Publ., 2001. 246 p. (in Russian)

Дубровская Марина Владимировна, искусствовед, независимый исследователь, Россия, Москва. gard22ner@mail.ru

Dubrovskaja, Marina Vladimirovna, art critic, independent researcher. Moscow, Russian Federation. gard22ner@mail.ru

ПЕРВОИСТОЧНИКИ СКУЛЬПТУРЫ ФАРФОРОВЫХ ЗАВОДОВ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ 1800–1820-Х ГОДОВ¹

ORIGINS OF SCULPTURE FROM PORCELAIN FACTORIES IN THE RUSSIAN EMPIRE (1800S–1820S)

Аннотация. В статье рассматривается поиск изобразительных источников малой пластики фарфоровых заводов Российской империи (Императорского фарфорового завода, частных фарфоровых фабрик Гарднера, Попова, братьев Козловых и братьев Новых). Выявление источника модели позволяет установить исторически точное название, определить нижнюю границу создания и уточнить принадлежность к той или иной серии, что важно в целях раскрытия научного, информационного, культурного и исторического аспекта изучаемого предмета. В процессе работы при описании предметов для каталога многотомного издания «Антология русского фарфора XVIII–XIX века. Фарфоровая скульптура Гарднера», благодаря найденным изобразительным источникам автором было переатрибутировано большое количество фарфоровых скульптур коллекции музея-усадьбы «Кусково». Например, фигура, которая в печатных каталогах именовалась «Китаец», «Скульптурное изображение императора Канси», благодаря найденной гравюре оказалась «Японцем». Статуэтка, записанная в описи музея как «Русская барыня в шубе», также нашла свое исконное название — это портрет реального исторического лица, Салихи Себкати-султан, выполненный по гравюре с оригинала Ж.-Б. ван Мура. В данной работе приводятся также новые открытия по определению изначального названия некоторых скульптур русских заводов первой четверти XIX в., предположения, версии, ход поиска первоисточников. Прделанная научная работа позволила точно атрибутировать предметы по хронологии создания модели и восстановить их первоначальное название, установить производство целой серии фигур с условным названием «Народы Греции» на Императорском фарфоровом заводе и копирование некоторых моделей данной серии на частном фарфоровом заводе А. Г. Попова. Нашли свои исконные названия две скульптуры завода братьев Козловых, иллюстрирующие персонажей трагедий драматурга В. Озерова, и две скульптуры завода Гарднера, составляющие пару. Благодаря найденному верному источнику изображения, а именно листу французской карикатуры, получилось составить занимательный рассказ об этих двух персонажах — учителе музыки и ученике. При исследовании использованы образцы фарфоровой пластики из музейных собраний, частных коллекций и аукционных домов.

Ключевые слова: скульптура; фарфор; изобразительный источник; Гарднер; Козловы; Попов; Императорский фарфоровый завод; атрибуция.

Abstract. The article is about the research of the pictorial sources of small statuary of the porcelain factories of the Russian Empire (the Imperial Porcelain Factory, private porcelain factories of Gardner, Popov, the Kozlov and the Novy brothers). Defining the source of creation of the model helps to establish the historically accurate name of the object, determine the date of its creation, and clarify the belonging of porcelain figures to one or another series. This is important in order to reveal the scientific, informational, cultural, and historical aspects of the object under study. In the process of work, when describing the objects for the catalog of the multi-volume edition “Anthology of Russian Porcelain of the 18th–19th centuries. Gardner’s Porcelain Sculpture”, thanks to the pictorial sources found, the author has reattributed a large number of porcelain sculptures from the collection of the Kuskovo Estate Museum. For example, thanks to the found engraving, the figure, which in printed catalogs was called “Chinaman”, “Sculptural image of Emperor Kangxi”, turned out to be “Japanese”. The statuette, recorded in the museum’s inventory as “Russian lady in a fur coat” also found its original name — it is a real historical character, Saliha Sebkatı Sultan, made from an engraving after the original by J.-B. van Moore. The article also includes new findings on the determination of the original name of some sculptures of Russian factories in the first quarter of the 19th century, assumptions, versions, and the search for primary sources. The scientific work done has made it possible to accurately attribute objects according to the chronology of the creation of the model, and restore their original name, establish the production of a whole series of figures with the conventional name “Peoples of Greece” at the Imperial Porcelain Factory and copying some models of this series at the private porcelain factory of A. G. Popov. Two sculptures of the Kozlov brothers’ factory found their original names. They illustrate the characters of the tragedies by the playwright V. Ozerov and two sculptures of the Gardner factory, making a pair. The author discovered the correct source of the image, namely a sheet of French caricature, which makes it possible to compose an entertaining story about these two characters of a music teacher and a student. The author used porcelain figurines from museum collections, private collections, and auction houses.

Keywords: sculpture; porcelain; pictorial source; Gardner; Kozlov; Popov; Russian Imperial Porcelain Factory; attribution.

Выявление изобразительных источников фарфоровой скульптуры малых форм является одной из актуальных проблем современного искусствоведения. Обнаружение источника создания модели позволяет установить исторически точное название предмета и определить границу его создания, что важно в целях раскрытия научного, информа-

ционного, культурного и исторического аспекта изучаемого предмета, а также для выполнения просветительской функции.

Ныне мы часто утрачиваем ту связь с современностью, которую раньше несла фарфоровая скульптура, всегда шедшая в ногу со временем.



Илл. 1. Скульптуры из серии «Народы России». Опубликовано в: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спильоти, А. Н. Бенуа. СПб.: Издание управления императорскими заводами, 1906 (чёрно-белая вклейка)



Илл. 2. Скульптуры с условными названиями «Грузинка», «Кавказец», «Турок». Императорский фарфоровый завод. Фарфор. Музей «Кусково», Москва; Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург; Нижегородский государственный историко-архитектурный музей-заповедник, Нижний Новгород

Существуют стереотипы мышления, заставляющие принимать на веру исторически признанные и устоявшиеся мнения. Одним из самых авторитетных для исследователей фарфора является фундаментальный труд «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904», выпущенный под редакцией управляющего Императорскими заводами барона Н. Б. фон-Вольфа к 160-летию юбилею предприятия. В книге опубликована гелиография [11, с. 58–59], которую стоит рассмотреть поподробнее. В таблице III представлены скульптуры серии «Народы России», исполненные на Императорском фарфоровом заводе в конце XVIII в. французским скульптором Ж.-Д. Рашеттом.

Из 22 скульптур, изображенных на гелиоgravюре, 20 выполнены по иллюстрациям, опубликованным в труде академика И. Г. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей». Барон фон-Вольф отмечает, что модельмейстер «воспользовался имеющимися образцами-рисунками... с такой осторожностью, что без особых затруднений для любителей фарфоровой куклы можно подыскать в упомянутой книге Георги соответствующий рисунок».

Если рассматривать гелиоgravюру, то из представленного модельного ряда выбиваются две скульптуры. Это «Грузинка» (нижний ряд, вторая слева) и «Монголец» (в центре) (Илл. 1).

В 2014 г. на научной конференции в Государственном Эрмитаже «Атрибуция, история и судьба предметов из императорских коллекций» был представлен доклад старшего научного сотрудника Государственного Эрмитажа М. Л. Меньшиковой «Новая атрибуция “Монголец” из коллекции музея Императорского фарфорового завода». Скульптура была реатрибутирована как «Император Китая» и отнесена к Севрской фарфоровой мануфактуре 1776–1782 гг.

Обратимся к скульптуре «Грузинка» с целью установления ее исконного названия и нижней границы датировки. Аналогичные скульптуры есть в музейных и частных собраниях. В коллекции музея-усадьбы «Кусково» подобная фигура атрибутируется как «Грузинка» (серия «Народы России»), модель 1790-х гг., выпуск 1800-х гг. [12, с. 42–43]. В собрании знаменитой парижской коллекции А. Попова скульптура названа «Une caucasienne» («Кавказская женщина»), она изображена на фотографии фигур в ящике, упакованных для отправки в Лондон в 1935 г. [21, с. 20]. В этом же собрании опубликована скульптура «Kaukazian» («Кавказец») [21, с. 20, 297], аналогичная по стилю исполнения, размерам и форме сплошь золоченого круглого подножия. В 2010 г. эта фигура была приобретена Государственным Эрмитажем (инв. № ЭРФ-9740)². При поиске других фигур данного модельного ряда в Госкаталоге удалось найти еще один предмет, вписывающийся в данную серию и хранящийся в Нижегородском государственном историко-архитектурном музее-заповеднике. Скульптура имеет условное название «Турок»³ (ошибочно приписана к производству фарфорового завода Гарднера). При стилистическом анализе этих трех произведений, сопоставлении всех известных фактов и меток на дне постаментов мы можем прийти к выводу, что скульптуры созданы на Императорском фарфоровом заводе, принадлежат к одной серии фигур (Илл. 2), очевидно являющихся частью единого изобразительного ряда.

При изучении многочисленных изобразительных источников народов Кавказа, опубликованных в 1800–1820-е гг., найти общие черты в деталях одежды не удавалось. Но стоило только расширить географию поисков, изучить соответствующий исторический контекст России и Европы, обратившись к революционным событиям 1821 г. в Греции, — и у наших трех персонажей были найдены греческие корни. Первой свое историческое название обрела скульптура под условным названием



Илл. 3. Штакельберг О.-М. Женщина окрестностей Фив. Крестьянин из Афин в праздничной одежде. Янычар из Янины. Листы из издания "Costumes et usages des peuples de la Grèce moderne gravée d'après les dessins exécutés sur les lieux en 1811". Рим, 1825. Литография

«Грузинка». Образцом для создания данной модели послужила гравюра "Femme des environs de Thèbes" (Женщина из окрестностей Фив, изображенная бароном Штакельбергом)⁵. Гравюра входила в альбом "Costumes & usages des peuples de la Grèce moderne gravée d'après les dessins exécutés sur les lieux en 1811" («Костюмы и обычаи народов современной Греции, выгравированные по рисункам, сделанным на месте в 1811 году»). Первое издание, выпущенное в Риме в 1825 г., неоднократно переиздавалось до конца 1830-х. В этом альбоме нашлись гравюры, по которым выполнены модели с условными названиями «Кавказец» и «Турок». Скульптуры вернулись к своим истинным первоначальным названиям "Paysan des environs d'Athènes en habit de fête" («Крестьянин из Афин в праздничной одежде») и "Janissaire de Janina" («Янычар из Янины») (Илл. 3).

Таким образом, удалось установить не только истинные названия фигур, но и место предметов в художественной культуре того времени. «Взоры вселенной обрушились на Грецию, и вселенная увидела необычайное действие» [10, с. 8]. Знаменитый поэт лорд Байрон⁷ принимал участие в освободительной борьбе греческого народа от турецкого ига. Современники писали: «Мы желаем, чтобы имя лорда Байрона, который, истомясь душою в пределах туманной Англии, летел на берега Греции увидеть зарю свободы греков... <...> ...чтобы имя его переносилось из уст в уста» [10, с. 11].

Греция, находившаяся почти 400 лет под игом Турции, наконец-то в 1826 г. обрела независимость. И Россия принимала в этом непосредственное участие: 23 марта (4 апреля) 1826 г. между правительствами России и Великобритании в Санкт-Петербурге был подписан британо-российский протокол о совместных действиях в урегулировании греческого вопроса — вооруженной



Илл. 4. Примеры ручной вышивки по листам из издания Штакельберга О. М. «Костюмы и обычаи народов современной Греции, выгравированные по рисункам, сделанным на месте в 1811 году». Гобелен. Кинешемский художественно-исторический музей, Кинешма. Сумочка в латунной оправе. Частое собрание, Москва. Сумка. Государственный исторический музей, Москва



Илл. 5. Скульптуры «Крестьянин» и «Крестьянка из окрестностей Афин». Завод А. Г. Попова. Фарфор. 1825–1830-е. Музей «Кусково», Москва. Фото М. Н. Кораблёва



Илл. 7. Скульптуры «Тезей, царь Афин», «Кассандра». Завод братьев Козловых. Фарфор. 1828–1830-е. Частное собрание, Москва. Фото М. В. Дубровской



Илл. 6. Крестьянка из окрестностей Афин, изображенная бароном О. М. Штакельбергом. Рим, 1828. Литография

борьбы греческого народа за независимость от Османской империи. Положения Петербургского протокола стали основой для Конвенции, заключенной в Лондоне в 1827 г. представителями правительств России, Великобритании и Франции, по вопросу о будущем устройстве Греции и о прекращении борьбы Греции с Турцией. «Никогда то, что мы называем *политикою*, не знаменовалось такою славою» [10, с. 8].

Конечно же, в России общество бурно реагировало на исторические и культурные события в Европе, а изобразительное и декоративно-прикладное искусство всегда шло в ногу со временем. По гравюрам Штакельберга дамы вышивали сумочки, наволочки для подушек, кошельки и прочие безделушки (Илл. 4). На фарфоровом заводе братьев Корниловых в Санкт-Петербурге по гравюрам была выпущена серия тарелок. В частной коллекции в Москве находится тарелка, изображение на зеркале которой соответствует гравюре «Abitan de la Maina» («Житель Майны»), это же изображение можно увидеть на дамской сумочке, вышитой бисером.

В процессе работы с предметами удалось переатрибутировать еще две фигуры фабрики А. Г. Попова (Илл. 5). Одна из них выпущена по образцу модели Императорского фарфорового завода по гравюре из вышеназванного труда О.-М. фон Штакельберга «Крестьянин из окрестностей Афин в праздничной одежде», в научной литературе фигуры опубликованы как «Мужчина в национальном костюме» [3, с. 60–61] и «Кавказец» [4, с. 164–165]. Вторая фигура в описи музея-усадьбы «Кусково» записана как «Татарка» [3, с. 62–65]. Согласно найденному графическому источнику правильное историческое название скульптуры «Paysanne des environs d'Athènes en habit de fête» («Крестьянка из Афин в праздничной одежде») (Илл. 6). В результате стилистического анализа двух скульптур завода А. Г. Попова и по идентичному названию в вышеназванном труде Штакельберга «Крестьянин и крестьянка из окрестностей Афин» можно прийти к выводу о парном исполнении фигур.

Таким образом, удалось не только найти графические источники и установить правильные исторические названия скульптур, но и сузить рамки датировки предметов этой серии, а именно: выпуск данных предметов — не ранее 1825 г. (по первой публикации альбома О.-М. фон Штакельберга в Риме⁸).

Рассмотрим еще один пример атрибуции двух фигур частной фарфоровой фабрики братьев Козловых (Илл. 7), которые выпускались также на заводе братьев Новых. В музейных



Илл. 8. Иванов И. А., Иванов М.А., Оленин А. Н. Иллюстрация к трагедии В. А. Озерова «Поликсена». Последнее явление 5-го действия. Санкт-Петербург, 1828. Гравюра. Литературно-художественный музей-усадьба «Приютино», Всеволожск

экспозициях они имеют условные названия «Князь» (музей-усадьба «Кусково»), «Мужчина с посохом» [1, с. 230–231], «Княгиня (Ярославна)»⁹ (Государственный исторический музей), «Девушка» [1, с. 274–277], «Женщина и мужчина в театральном костюме»¹⁰ (Государственный Эрмитаж).

При поиске источников выдвигались версии, отсеивающиеся одна за другой. В итоге был сформулирован новый путь исследования и осуществлен поиск среди героев древнегреческих трагедий. В музейных экспозициях скульптуры датировались как 1820–1830-е гг. Расширим границы исследования до начала 1800-х годов и обратимся к поставленным на русской сцене трагедиям на древнегреческие сюжеты, в частности к пьесам трагика В. А. Озерова¹¹, пользовавшегося кратковременной, но громкой славой. В издании 1828 г.¹² была найдена гравюра М. Иванова с рисунка И. Иванова (по эскизу В. А. Оленина) (Илл. 8), с которой мастер фарфорового завода братьев Козловых создал модель скульптуры. Историческое название фигуры — «Кассандра», одна из героинь пьесы В. А. Озерова «Поликсена».

Переводить графику в фарфор порой трудно, поскольку графика одномерна, а скульптура многомерна. Часто модель-мейстер видоизменял предмет, это было связано с процессом обжига, например, во избежание брака, чтобы фигуру не повело. Скульптор завода, возможно, крепостной русский мужик, не читавший пьесы Озерова, изменил пластику фигуры — указывающая «перстом судьбы» на будущее рука Кассандры, обладающей даром предсказания, преобразовалась в «руку просящую», обращенную ладонью вверх.

Воплощение в фарфоре действующих лиц театральных пьес — это своего рода «театр в театре». Можно лишь предпола-

гать, какие фразы произносит тот или иной персонаж, но, лишь прочитав произведение, сопоставив иллюстрацию, которая указывает на определенное действие, можно точно процитировать текст данного персонажа. Кассандра изображена в момент предсказания полководцу Агамемнону о его гибели от руки Ореста — любовника его вероломной жены, предостережения не ходить по сотканному его супругой Клитемнестрой пурпурному ковру, цвет которого символизирует богов, и тем самым не совершать кощунство. Кассандра также пророчит о своей гибели вместе с ним:

Почто, несчастный царь, меня ты вопрошаешь?
О, горе и тебе! Не будешь средь пиршеств
Внимать веселья песнь в хвалу твоих торжеств,
<...>
И в день, и в час один прибывшая с тобой,
Погибну я сама подобною судьбой.

В предположении, что скульптура с условным названием «Мужчина в театральном костюме» является парой к «Кассандре», поиск изобразительного источника продолжился. Приоритетом в поисках были меч за поясом персонажа и характерный жест правой руки фигуры, как бы предостерегающий, останавливающий собеседника. В пьесе В. А. Озерова «Эдип в Афинах»¹³ издания 1828 г. подходящая гравюра нашлась, она была выполнена по рисунку И. Иванова гравером М. Ивановым (Илл. 9). Историческое название фигуры — «Тезей, царь Афин». Скульптура изображает Тезея в финале трагедии, спасающего от гибели главных героев пьесы:

Нет, не умрете вы: ни ты, ни муж почтенный,
Ни нежна дочь твоя, ни сын, тобой прощенный.



Илл. 9. Иванов И. А., Иванов М. А., Оленин А. Н. Иллюстрация к трагедии В. А. Озерова «Эдип в Афинах». 4-е явление 5-го действия. Санкт-Петербург, 1828. Гравюра. Литературно-художественный музей-усадьба «Приютино», Всеволожск



Илл. 10. Скульптуры «Учитель музыки», «Ученик». Завод Ф. Я. Гарднера. После 1804. Фарфор. Музей «Кусково», Москва. Фото М. Н. Кораблёва

При сравнении скульптуры с графическим прототипом можно отметить исполнение модели в зеркальном отражении. Это частая практика. На рисунке левая рука Тезея застыла в останавливающем жесте, а правая как бы хочет коснуться меча, но при изменении позы рук в зеркальном отражении левая рука царя Афин касаться меча уже не может, и скульптор добавляет в руку посох, возможно, для того, чтобы в процессе обжига ее не повело.

Важным для нижней границы датировки скульптуры является тот факт, что в более ранних изданиях 1806 и 1816 гг. гравюра исполнена в иной интерпретации. Тезей изображался без меча за поясом и характерного останавливающего жеста рукой, которые в поисках изобразительного источника были в приоритете. Таким образом, благодаря найденному источнику можно уточнить датировку фигуры и историческое название.

При стилистическом анализе скульптур «Кассандра» и «Тезей, царь Афин» можно с уверенностью предположить, что фигуры выполнялись в паре. Поэтому нижняя граница выпуска может датироваться не ранее 1828 г.

«Атрибуционная работа по существу сводится к изучению происхождения или составлению «родословной» изображённого персонажа» [6, с. 63]. Приступим к следующему сюжету исследования происхождения двух предметов из коллекции музея-усадьбы «Кусково» (Илл. 10) с условными названиями «Скрипач» и «Мужчина с цилиндром». Скульптуры опублико-

Илл. 11. Мартин А. Курс полного образования 19 века. Учитель и ученик. Раскрашенная гравюра. Париж, 1804



*Cours complet d'Education
ou le Maître et l'Élève
du 19^e Siècle*

Pages de la Gazette de France de la fondé. an VIII

À Paris chez Marinet.

ваны в «Антологии русского фарфора» [2, с. 120–123]. В ходе проводившейся в 2016–2019 гг. работы по описанию каталожных данных для этого издания автору не удалось найти для этих скульптур истинных «родителей» в виде изобразительных источников. Но была установлена нижняя граница датировки, что очень важно, так как предметы первоначально датировались несколько расплывчато рубежом XVIII–XIX вв. В “Costume parisien” найдены две гравюры, изображающие парижских франтов, одетых практически идентично персонажам исследования. Даже редингот цвета вигонь¹⁴ на гравюре соответствует колористической гамме редингота на фигуре «Мужчины с цилиндром». Журналы мод “Costume parisien” изданы в 1803 и 1806 гг. — таким образом, скульптуры могли датироваться 1800-ми годами.

Помимо публикации в «Антологии русского фарфора», на интернет-сайте Британского музея среди работ, опубликованных у французского издателя Аарона Мартине¹⁵, удалось найти «родословную» наших героев — раскрашенную вручную гравюру неизвестного автора (Илл. 11), изображающую диалог учителя музыки (наш «Мужчина с цилиндром») и ученика (наш «Скрипач»). Таким образом, год рождения скульптур может датироваться «не ранее 1804 г.», персонажи обрели профессию, характеры, которые раскрываются в диалогах. Название гравюры “Cours complet d’Éducation du 19-e Siècle” («Курс полного образования XIX века. Учитель и ученик») (Илл. 11). Если посмотреть на рисунок, то возникает ощущение «говорящей картинке». По надписи “Voyez la Gazette de France du 4 Vendé. An XIII” («Посмотрите на французскую газету от 26 сентября 1804 года») мы определяем дату создания гравюры, слышим смешной диалог между персонажами мини-спектакля.

Ученик жалуется учителю музыки: “Je sue” («Я потею»), на что учитель отвечает: “Fort bien aller vous coucher et lever vous demain le plus tard possible pour trouver la journée moins longue” («Хорошо, ложись спать и вставай завтра как можно позже, чтобы день стал короче»). Учитель в отчаянии, поскольку молодой человек решает посвятить себя удовольствиям, а не образованию, ленится учиться играть на скрипке, на стене его комнаты висит карта модной области Парижа с пояснением: “Carte des lieux d’un jeune homme bien élevé doit fréquenter tous jours excepte les Dimanches” («Карта мест, которые хорошо воспитанный молодой человек должен посещать каждый день, кроме воскресенья»).

Но можно заметить, что для ученика не все потеряно в этой жизни — на стене плакат-предостережение, изображающий молодого мужчину с пистолетом у виска с колодой игральных карт в руке. Все разъясняет надпись: “Fin d’un jeune Homme bien né qui a perdu tout son argent au jeu” («Конец молодого человека из знатного рода, проигравшего все свои деньги в азартные игры»). Наш герой не потерян для общества, он изучает, помимо музыки, историю и мифологию — на стене висит еще один плакат — “Nomenclature des grands Homme anciens” («Имена великих древних людей»), но список кажется нескончаемым... «Когда же юноше оттачивать свои музыкальные навыки?» — спрашиваем мы себя и улыбаемся в ответ на сатиру прошлого.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что благодаря найденным изобразительным источникам стали известны все «прародители» наших персонажей, скульптуры вернулись к своим исконным названиям, данным им при рождении, и определена четкая нижняя граница появления на свет наших героев.

Примечания:

¹ Статья написана на основе доклада, прочитанного в рамках международной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства – IX», состоявшейся в октябре 2020 г. в Санкт-Петербургском государственном университете.

² Скульптура горца («Кавказец») из серии «Торговцы и ремесленники» 1800–1810-е гг. Госкаталог РФ: № 16174660, инв. № ЭРФ-9740. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16302205> (дата обращения: 16.02.2020).

³ Госкаталог РФ: № 9240912, инв. № Ф-898. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9356507> (дата обращения: 13.09.2020).

⁴ Thebes — это латинское название города Фивы в Греции.

⁵ Литография. Femme des environs de Thebes. Государственный литературно-мемориальный музей Н. А. Добролюбова. Госкаталог: 21849904. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=21981657> (дата обращения: 16.02.2020).

⁶ Барон Отто Магнус фон Штакельберг (1786–1837) был археологом и художником. Родом из Ревеля, учился в России и Германии. Жил несколько лет в Греции и Италии, участвовал в раскопках в Афинах. При изображении людей на гравюрах альбома “Costumes et usages des peuples de la Grèce moderne” Штакельберг стремился передать яркое впечатление от действительности в ее историческом контексте. Он писал: «Крестьяне подошли ко мне, мои эскизы произвели сильное впечатление на них. Они смотрели на линии и спрашивали меня с детской непосредственностью, помогут ли эти рисунки освобождению Греции от турок». URL: <http://eng.travelogues.gr/collection.php?view=41> (дата обращения: 16.02.2020).

⁷ Лорд Байрон (1788–1824) — английский поэт-романтик, национальный герой Греции, прибыл в Месолонгион, в район боевых действий, но вскоре заболел и умер.

⁸ Stackelberg O. M. von. Costumes et usages des peuples de la Grèce moderne, gravée d’après les dessinés exécutés sur les lieux en 1811. Rome, 1825.

⁹ Госкаталог РФ: № 20426169, инв. № 9090 фф. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=20558659> (дата обращения: 16.02.2020).

¹⁰ Коллекция музея Императорского фарфорового завода, инв. № Мз-Ч-2589, Мз-Ч-2590. URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7475633> (дата обращения: 16.02.2020); URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=7475645> (дата обращения: 16.02.2020).

¹¹ Владислав Александрович Озеров (1769–1816) — русский драматург и поэт. Князь Вяземский называл его преобразователем русской трагедии и заслуги его сравнивал с заслугами Карамзина как преобразователя русского прозаического языка [8].

¹² Озеров В. А. Сочинения Владислава Александровича Озерова: в 3 ч. 5-е изд., доп. и сверенное по рукописи автора. СПб.: В тип. Ивана Глазунова и его иждивением, 1828.

¹³ В. Озеров посвятил свою трагедию Г. Р. Державину: «Я приношу Эдипа стихотворному гению, единственному сопернику бессмертного Ломоносова. Вам, любимцу муз, коего смелое и животворное перо представило природу... подобно кисти Рафаэлевой... <...> Может быть, сияние славы Вашей защитит мою трагедию от мрака забвения» [15]. Получилось так, что обретение истинного исторического источника модели вырвало из забвения веков память о драматурге и его творениях.

¹⁴ Вигонь — цвет шерсти вигони, животного семейства верблюдовых.

¹⁵ Aaron Martinet (1762–1841) — французский издатель и гравёр, в 1796 г. основал фирму, прославившуюся своими карикатурами, которые менялись в витрине каждые две недели. URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1885-0314-183 (дата обращения: 20.02.2020).

Список литературы:

1. Антология русского фарфора XVIII — начала XX века. Фарфоровая пластика Российской империи. Т. 6. Кн. 7 / Сост. М. Н. Кораблёв. М.: Известия, 2013. 316 с.
2. Антология русского фарфора XVIII — начала XX века. Фарфоровая скульптура завода Гарднера. Т. 6. Кн. 17 / Сост. М. Н. Кораблёв, М. В. Соколенко. М.: Известия, 2013. 200 с.
3. Антология русского фарфора XVIII — начала XX века. Фарфоровая скульптура завода А. Г. Попова. Т. 6. Кн. 8 / Сост. М. Н. Кораблёв, М. В. Соколенко. М.: Известия, 2013. 200 с.
4. Антология русского фарфора XVIII — начала XX века. Фарфоровая пластика Императорского фарфорового завода. Т. 6. Кн. 3 / Сост. М. Н. Кораблёв. М.: Известия, 2014. 252 с.
5. Багдасарова И. Р., Петрова Т. В., Хмельницкая Е. С. и др. «Под царским вензелем»: Произведения Императорского фарфорового завода из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки. СПб.: Профилай, 2007. 276 с.
6. Бубчикова М. А. Атрибуция и описание памятников русской фарфоровой пластики XVIII — начала XX века // Архангельское. Материалы и исследования. Часть II. К 190-летию фарфорового завода в Архангельском. М.: ГМУ «Архангельское», 2011. С. 50–65.
7. Вербилки. История фарфорового завода Ф. Я. Гарднера / ред. совет Ю. Н. Кравцова и др. М.: Авангард. 2005. 528 с.
8. Вяземский П. А. Сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2: Литературно-критические статьи. 384 с.
9. Георги И. Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей. СПб.: Императорская Академия наук, 1799. 76 с.
10. Илиади И. Х., Кайшев В. Г., Беликов Г. А. Самый блистательный губернатор. М.: Илекса, 2002. 384 с.
11. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилюти, А. Н. Бенуа. СПб.: Издание управления императорскими заводами. 1906. 422 с.
12. Картина историческая и политическая новой Греции, изданная Сергеем Глинкою. М.: Тип. Августа Семена, при Медико-хирургической академии, 1829. 127 с.
13. Куликова К. Ф. Алексей Яковлев. Л.: Искусство, 1977. 224 с.
14. Культура и искусство России XIX века. Новые материалы и исследования. Государственный Эрмитаж: сб. статей. Л.: Искусство. 1985. 174 с.
15. Максимович А. Я. Озеров // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. 5: Литература первой половины XIX века. Ч. 1. 1941. С. 156–180.
16. Попов В. А. Русский фарфор. Частные заводы. Л.: Художник РСФСР. 1980. 315 с.
17. Русский фарфор XIX века. Частное собрание. Скульптура. / Авт.-сост. М. Бубчикова. М.: August Borg. 2011. 400 с.
18. Собрание фарфора А. В. Морозова // Столица и Усадьба. 1916. № 64–65.
19. Соснина О. А. Гарднер. XVIII–XIX вв. Фарфоровая пластика: Из частных коллекций и музейных собраний Москвы. М.: Говоров и сыновья, 2002. 320 с.
20. Хмельницкая Е. С. Фарфоровая скульптура императорской России. Т. 2. М.: Типография НП-Принт, 2020. 704 с.
21. Шедевры русского фарфора XVIII века из собрания галереи «Попов и Ко». М.: Пинакотекa, 2009. 352 с.
22. Эмме Б. Н. Русский художественный фарфор. М.; Л.: Искусство, 1950. 163 с.
23. Stackelberg O. M. von. Costumes & Usages des Peuples de la Grèce Moderne dessinés sur les lieux... Paris : Senefelder & Formentin pour Marino, [ca. 1828]. URL: <http://eng.travelogues.gr/collection.php?view=41/> (дата обращения: 16.02.2020).
24. Trentensky J. Volkertrachten. Vienna, 1825. 57 p.

References:

- A. V. Morozov's Collection of Porcelain. *Stolitsa i Usad'ba (Capital and Estate)*, 1916, no. 64–65. (in Russian)
- Bagdasarova I. R. et al. *Pod tsarskim venzelem: Proizvedeniia Imperatorskogo farforovogo zavoda iz sobraniia Gosudarstvennogo Ermitazha: katalog vystavki (Under the Tsar's Monogram: Works of the Imperial Porcelain Factory from the Collection of the State Hermitage: Exhibition catalog)*. Saint Petersburg, Propilei Publ., 2007. 276 p. (in Russian)
- Baruch M. *Shedevry russkogo farfora 18 veka iz sobraniia Galerei Popov i Ko (Masterpieces of Russian 18th-Century Porcelain from the Collection of the Popov & Co. Gallery)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2009, 352 p. (in Russian)
- Bubchikova M. A. Attribution and Description of Monuments of Russian Porcelain Sculpture of the 18th – Early 20th Century. *Arkhangel'skoe. Materialy i issledovaniia. Chast' 2. K 190 letiiu farforovogo zavoda v Arkhangel'skom (Arkhangel'skoe. Materials and Research. Part 2. To the 190th Anniversary of the Porcelain Factory in Arkhangel'skoye)*. Moscow, Arkhangel'skoye Estate Museum Publ., 2011, pp. 50–65. (in Russian)
- Bubchikova M. *Russkii farfor 19 veka. Chastnoe sobranie. Skulptura (Russian 19th-Century Porcelain. Private Collection. Sculpture)*. Moscow, August Borg Publ., 2011. 400 p. (in Russian)
- Emme B. N. *Russkii khudozhestvennyi farfor (Russian Art Porcelain)*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1950. 163 p. (in Russian)
- Georgi I. G. *Opisanie vsekh v Rossiiskom gosudarstve obitaiushchikh narodov, takzhe ikh zhiteiskikh obriadov, ver, obyknovenii, zhilishch, odezhd i prochikh dostopamiatnostei (Description of All Peoples Inhabiting the Russian State, as Well as Their Everyday Rituals, Beliefs, Customs, Dwellings, Clothes, and Other Monuments)*. Saint Petersburg, Imperatorskaia Akademiia nauk Publ., 1799. 76 p. (in Russian)
- Iliadi I. Kh.; Kaishev V. G.; Belikov G. A. *Samyi blistatel'nyi gubernator (The Most Brilliant Governor)*. Moscow, Ieksa Publ., 2002. 384 p. (in Russian)
- Kartina istoricheskaiia i politicheskaiia novoi Gretsii, izdannaiia Sergeem Glinkoiu (Historical and Political Painting of New Greece, Published by Sergei Glinka)*. Moscow, Tipografiia Avgusta Semena, pri Mediko-khirurgicheskoi akademii Publ., 1829. 127 p. (in Russian)
- Khmel'nitskaia E. S. *Farforovaia skulptura imperatorskoi Rossii (Porcelain Sculpture of Imperial Russia)*. Vol. 2. Moscow, Tipografiia NP-Print Publ., 2020. 704 p. (in Russian)
- Korablev M. N. (comp.). *Antologiia russkogo farfora 18 – nachala 20 veka. Farforovaia plastika Rossiiskoi imperii (Anthology of Russian Porcelain of the 18th – Early 20th Centuries. Porcelain Sculpture of the Russian Empire)*. Vol. 6, book 7. Moscow, Izvestiia Publ., 2013. 316 p. (in Russian)
- Korablev M. N. (comp.). *Antologiia russkogo farfora 18 – nachala 20 veka. Farforovaia plastika Imperatorskogo farforovogo zavoda (Anthology of Russian Porcelain of the 18th – Early 20th Century. Porcelain Sculpture of the Imperial Porcelain Factory)*. Vol. 6, book 3. Moscow, Izvestiia Publ., 2014. 252 p. (in Russian)
- Korablev M. N.; Sokolenko M. V. (comp.). *Antologiia russkogo farfora 18 – nachala 20 veka. Farforovaia skulptura zavoda Gardnera (Anthology of Russian Porcelain of the 18th – Early 20th Centuries. Porcelain Sculpture of the Gardner Factory)*. Vol. 6, book 17. Moscow, Izvestiia Publ., 2013. 200 p. (in Russian)
- Korablev M. N.; Sokolenko M. V. (comp.). *Antologiia russkogo farfora 18 – nachala 20 veka. Farforovaia skulptura zavoda A. G. Popova*

- (*Anthology of Russian Porcelain of the 18th – Early 20th Century. Porcelain Sculpture of A.G. Popov's Factory*). Vol. 6, book 8. Moscow, Izvestiia Publ., 2013. 200 p. (in Russian)
- Kravtsova Iu. N. et al. (ed.). *Verbilki. Istoriia farforovogo zavoda F. Ia. Gardnera (Verbilki. History of F. Ya. Gardner's Porcelain Factory)*. Moscow, Avangard Publ., 2005. 528 p. (in Russian)
- Kulikova K. F. *Aleksei Iakovlev*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977. 224 p. (in Russian)
- Kul'tura i iskusstvo Rossii 19 veka. Novye materialy i issledovaniia. Gosudarstvennyi Ermitazh. Sbornik statei (Culture and Art of Russia in the 19th Century. New Materials and Research. State Hermitage. Collection of Articles)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985. 174 p. (in Russian)
- Maksimovich A. Ia. Ozerov. *Istoriia russkoi literatury: in 10 vols*. Vol. 5. Part 1. Moscow; Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1941, pp. 156–180. (in Russian)
- Popov V. A. *Russkii farfor. Chastnye zavody (Russian Porcelain. Private Factories)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1980. 315 p. (in Russian)
- Sosnina O. A. *Gardner. 18–19 vv. Farforovaia plastika: Iz chastnykh kollektzii i muzeinykh sobranii Moskvy (Gardner. 18th – 19th-Century Porcelain Sculpture: From Private Collections and Museum Collections in Moscow)*. Moscow, Govorov i synov'ia Publ., 2002. 320 p. (in Russian)
- Stackelberg O. M. von. *Costumes & Usages des Peuples de la Grèce Moderne dessinés sur les lieux...* Paris, Senefelder & Formentin pour Marino Publ., [ca. 1828]. Available at: <http://eng.travelogues.gr/collection.php?view=41> (accessed: 16 February 2020).
- Trentsensky J. *Volkertrachten*. Vienna, 1825. 57 p. (in German)
- Viazemskii P. A. *Sochineniia (Works)*. In 2 vols. Vol. 2: *Literaturno-kriticheskie stat'i (Literary Critical Articles)*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1982. 384 p. (in Russian)
- Wolff N. B.; Rozanov S. A.; Spilioti N. M.; Benois A. N. (ed.). *Imperatorskii farforovyi zavod. 1744–1904 (Imperial Porcelain Factory. 1744–1904)*. Saint Petersburg, Izdanie upravleniia imperatorskimi zavodami Publ., 1906. 422 p. (in Russian)

Свистунов Вячеслав Михайлович, кандидат исторических наук, научный сотрудник. Южно-Уральский государственный университет, Россия, Челябинск, пр. Ленина, д. 76. 454080. wms_castl@mail.ru

Svistunov, Viacheslav Mikhailovich, PhD in History, researcher. South Ural State University, Lenina pr., 76, 454080 Chelyabinsk, Russian Federation. wms_castl@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ МОДЕЛЬНОГО РЯДА АРХИТЕКТУРНОГО ЛИТЬЯ КАСЛИНСКОГО ЗАВОДА (1853–1914): НОВЫЕ АРХИВНЫЕ ДАННЫЕ

THE MODEL RANGE FORMATION OF THE KASLI PLANT ARCHITECTURAL CASTING (1853–1914): NEW ARCHIVAL DATA

Аннотация. В статье изложены промежуточные результаты историко-архивного исследования, целью которого является поиск владельцев, авторов моделей архитектурного литья, тиражируемых Каслинским заводом в дореволюционный период. К настоящему времени установлено, что в Каслях создавались по моделям и готовым изделиям завода Сан-Галли три типа намогильных крестов, столб для электрического фонаря, сетчатая ограда двух типов, парко-садовая мебель. С большой долей уверенности можно сказать, что по готовым изделиям формовали в Каслях два типа диванов, отлитые на заводе Сан-Галли по моделям К. Ф. Шинкеля. Модели же намогильных крестов и фонарного столба, разработанные Ф. К. Сан-Галли, дорабатывали на Каслинском заводе, добиваясь большей простоты в их формовке. Много сходства с решеткой ограды Юсуповского садика по улице Декабристов в Петербурге имеет решетка № 26 Каслинского завода. Когда эта решетка использовалась при строительстве чугунных оград в Кыштыме и Екатеринбурге, то вид самих оград оказался иным, чем у Юсуповского садика. Этот эффект был достигнут за счет замены плоских столбов, слившихся с полотном чугунной решетки, на колонны Тосканского ордера. Иными словами, процесс формирования модельного ряда архитектуры малых форм Каслинского завода, как и кабинетной скульптуры, зависел от его совладельцев Дружининых. В данном случае, важно подчеркнуть, что именно Дружинины (Григорий, Василий), а не мифические «каслинские мастера-художники» подбирали модели для литейной Каслинского завода. Причем Петербург, с его растущим рынком архитектурно-художественного литья в пореформенный период, являлся главным поставщиком моделей для Каслей, где завод Сан-Галли играл не последнюю роль.

Ключевые слова: Дружинины; Сан-Галли; Каслинский завод; чугунолитейный завод Сан-Галли; архитектура малых форм.

Abstract. The article presents the intermediate results of the archival research, with the purpose to find the owners and/or authors of architectural casting models, replicated by the Kasli plant in the pre-revolutionary period. It has been established that three types of gravestone crosses, a lantern pole, a mesh fence, and park-garden furniture were replicated in Kasli from the products of the San Galli plant. We can say that two types of sofas were molded in Kasli upon the finished products, cast at the San Galli foundry by the models of K. F. Schinkel. The models of gravestone crosses and a lamp post, developed by San Galli, were completed on the spot, achieving greater simplicity in formation. There are many similarities between the lattice of the Yusupov's Garden fence in St. Petersburg and lattice No. 26 of the Kasli plant. However, when it was used in the construction of the fence in Yekaterinburg, its appearance was different. This effect was achieved by replacing the flat pillars with the columns of the Tuscan order. So, the process of forming a model range of small-scale architecture of the Kasli plant and cabinet sculpture depended on the Druzhinins, co-owners of the Kasli plant. It is important to emphasize that the Druzhinins, and not the mythical "Kasli master-artists", selected models for the foundry of the Kasli plant. St. Petersburg, with its growing market for architectural casting during the post-reform period, was the main supplier of models for Kasli, where the San Galli foundry played an important role.

Keywords: Druzhinin; San Galli; the Kasli Plant of Art Casting; the San Galli Iron Foundry; small architectural forms.

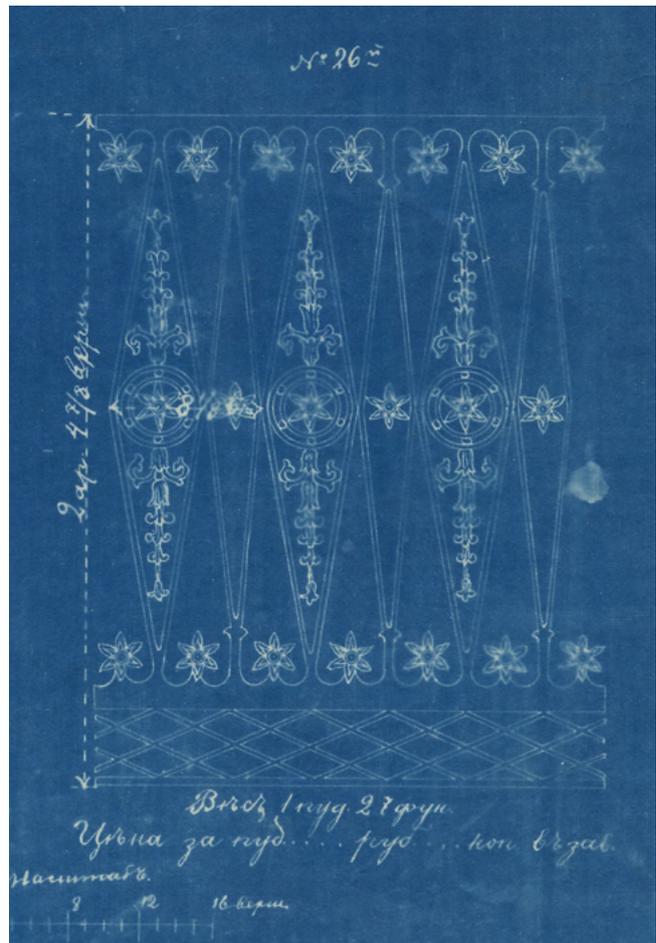
Профессиональная деятельность каслинских мастеров-литейщиков, как в пореформенный период 1861–1900 гг., так и в советское время заслуженно находилась в поле зрения писателей, журналистов, искусствоведов. О самих же заводладельцах повествовали лишь дореволюционные авторы. В советских изданиях о Дружининых и Зотовых можно было прочитать только в сказах П. П. Бажова. И это понятно, так как они были выдержаны в строго идеологических рамках. И, самое главное, книги Репина, Павловского, Елфимова, Пешковой и Моисеева о Каслях при всех их достоинствах — это изначально не научные издания. Тем не менее Н. В. Багапова в статье, посвященной Кусинскому художественному литью, предпринимает попытку ввести их в научный оборот [1, с. 78]. Возникает вполне резонный вопрос. Зачем? Каслинское худо-

жественное литье, изначально развиваясь как отрасль художественной промышленности, оставалось в дореволюционный период частью частного чугунолитейного производства Каслинского завода. Чтобы ни писали о Каслинском литье, как бы ни старались приравнять его к народным промыслам, оно было и остается отраслью художественной промышленности¹. А идейным вдохновителем выпуска «кабинетного» литья из чугуна в Каслях был Григорий Васильевич Дружинин [7].

Б. В. Павловский в книге «Касли» заслугу становления кабинетного литья на Каслинском заводе приписывает М. Д. Канаеву и Н. Р. Баху. Этой точки зрения в советский период придерживалось большинство авторов, которые что-либо писали о Каслинском литье. Повторяет ее и профессор М. В. Соколов из НГПУ (Новосибирск) [10, с. 49–50]. В дейст-

вительности по заведенной традиции скульптор Канаев в штате Каслинского завода не состоял. Как и все приглашенные художники, он работал по вольному найму, жалованье получал по договору и какого-либо влияния на производственную сторону дела оказать не мог. Пребывание Н. Р. Баха в Каслях было очень незначительным (с июня 1884 по январь 1885 г). Иными словами, об организационной деятельности М. Д. Канаева и Н. Р. Баха на Каслинском заводе говорить не приходится [7, с. 72].

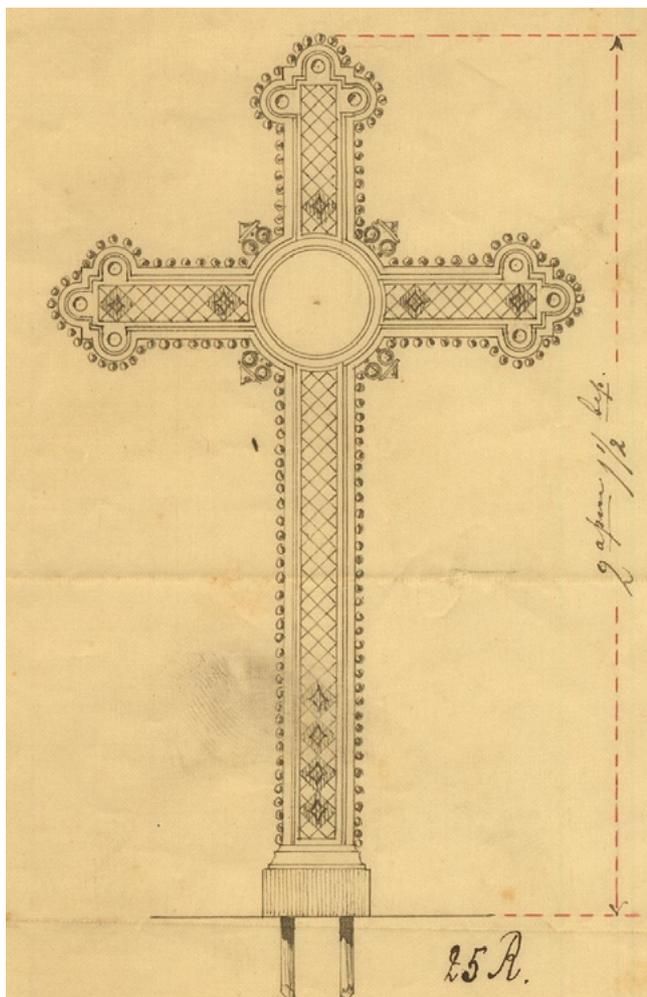
При Дружининых помимо «кабинетного» определились и другие направления литейного производства Каслинского завода: мемориальное, бытовое. Дальнейшее развитие получило архитектурное литье. Его сортамент составляли чугунные плиты с орнаментом, колонны, столбы, торшеры, решетки для садово-парковых оград, мостов, балконных и лестничных ограждений, садовая мебель, каминь. Как отмечено в историческом очерке, размещенном на сайте Каслинского завода архитектурно-художественного литья, по настоящее время выпускаются 17 видов каминь. По поводу производства печного литья в очерке особо подчеркнуто, что «каслинские мастера, помимо своих моделей часто брали за основу модели из столичных городов², перерабатывая их в соответствии со своим художественным вкусом и пониманием формы» [5]. В историческом очерке завода также отмечено, что по рисункам и моделям неизвестных авторов, присланным из Петербурга, производилась отливка садовых столиков в трех вариантах. Наиболее популярный у покупателей «Стол со знаками Зодиака» был выполнен в псевдобарочном стиле [5]. Говоря иными словами, на Каслинском заводе до сих пор продолжают тиражировать дореволюционные модели архитектурного литья, присланные в свое время из Петербурга, но кто именно сделал их в столице, остается тайной за семью печатями. Исключением здесь могут быть лишь несколько образцов парко-садовой мебели, отливаемых в Каслях по моделям берлинского художника и архитектора К. Ф. Шинкеля (1781–1841) [5]. В связи с чем и возникает вопрос — где и у кого именно Григорий Дружинин, а позднее его сыновья Василий и Михаил покупали, заказывали ту или иную модель для литья из чугуна в Каслях?



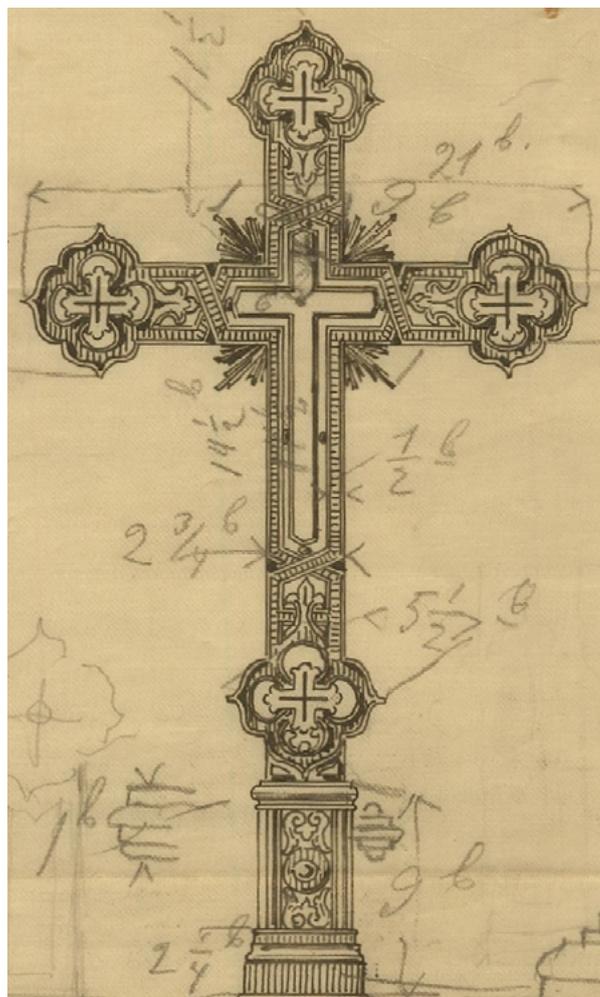
Илл. 1. Чертеж решетки № 26 Каслинского завода. ОГАЧО. Ф. Р-181. Оп. 1. Д. 2



Илл. 2. Решетка со столбом Юсуповского садика по улице Декабристов в Петербурге. Фото: В. Михеева



Илл. 3. Католический крест. Чертеж 25А завода Сан-Галли. ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4675. Л. 5



Илл. 4. Стилизованный православный крест. Чертеж завода Сан-Галли (фрагмент с указанием размера креста в верхках). ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4675. Л. 14

Так как это была исключительно их прерогатива, а не каких-то там мифических «каслинских мастеров-художников». Хотя идея о том, что «каслинские мастера-художники, соревнуясь между собой на чистоту, четкость и легкость отливки, самостоятельно, без какой-либо помощи извне, выработали замысловатые методы формовки, делали... конструкции моделей...», настойчиво внедрялась в сознание советских граждан³.

Живя в Петербурге и имея на Урале Каслинский чугунолитейный завод с его качественными природными формовочными песками, Г. В. Дружинин не мог не обратить внимания на то, что выпускал, к примеру, чугунолитейный завод Сан-Галли. Тем более что большинство его архитектурных изделий из чугуна отливались для Петербурга, пригородных дворцов и парков. В то же время успехи Г. В. Дружинина в тиражировании «кабинетных» вещей не могли остаться незамеченными для Ф. К. Сан-Галли. Причем оба начинали и трудились каждый на своем поприще в один период времени. Горные заводы наследниц Расторгуева были переданы Г. В. Дружинину в «безотчетное заведывание и управление» со стороны М. Харитоновой в 1853 г. [7, с. 66]. В этом же году Ф. К. Сан-Галли открыл на Лиговке слесарную мастерскую, ставшую вскоре полноценным чугунолитейным заводом. Реклама выпускаемой им продукции была поставлена, что называется, на широкую ногу. Помимо постоянно действующей экспозиции готовых изделий, открытой при заводе, на каждый вид архитектурного литья выпускались альбомы-каталоги [9]. С выявлением в музейной коллекции ЕМИИ (г. Екатеринбург) садового дивана, отлитого по модели К. Ф. Шинкеля на чугунолитейном заводе

Сан-Галли⁴, стало очевидно, что искать похожие изделия надо в модельном ряду этого завода.

В результате архивного исследования, проведенного в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга, найдены чертежи двух моделей намогильных крестов⁵, которые были выполнены в чертежной мастерской завода Ф. К. Сан-Галли. При сплошном обследовании православных кладбищ Петербурга удалось найти их многочисленные отливки, сделанные по этим моделям. Причем по модели католического креста 25А на заводе Сан-Галли были сделаны как минимум две ее модификации. Отливки по ним также найдены на петербургских кладбищах. Три подобного вида намогильных креста выявлены на Каслинском городском кладбище, отлитые уже на Каслинском заводе. В ходе исследования удалось установить, что помимо намогильных крестов из заводского сортамента Сан-Галли в модельный ряд архитектуры малых форм Каслинского завода были включены столб для электрического фонаря⁶ и сетчатая ограда⁷.

Особого внимания заслуживает модель решетки Каслинского завода № 26⁸ (Илл. 1). Она имеет значительное сходство с решеткой Юсуповского садика по улице Декабристов в Петербурге (Илл. 2). А та, в свою очередь, похожа на решетку чугунной ограды Юсуповского сада на Садовой улице также в Петербурге, работы Кольмана и Трофимовича. В то же время модель решетки № 26 Каслинского завода не является точной копией решеток Юсуповского садика и Кольмана—Трофимовича и пока не найдена в модельном ряду Сан-Галли.



Илл. 5. Католический крест по чертежу 25А завода Сан-Галли на Волковском кладбище в Петербурге. Фото: В. Свиштунов

Чертежи с надгробными памятниками и каминами⁹ Каслинского завода также пока выявить не удалось. В его прейскуранте 1887 г. они имеют лишь номера без каких-либо дополнительных пояснений. С выявлением новых чертежей, фотографий архитектурно-художественного литья Каслинского завода и каталогов завода Сан-Галли, других чугуно-бронзолитейных заведений Петербурга и Риги сравнительный анализ архитектуры малых форм указанных заводов будет продолжен.

Намогильные кресты по моделям Сан-Галли. В результате исследования установлено, что на основе выявленных в ЦГИА Санкт-Петербурга чертежей двух надгробных крестов, выполненных в чертежной мастерской Сан-Галли (Илл. 3, 4) в Петербурге (Илл. 5, 6) и Каслях (Илл. 7, 8) было отлито несколько их модификаций.

Восьмиконечный крест, модифицированный по модели Сан-Галли 25А, в Каслях стоит на могиле Алферовых. Его высота — 170 см, ширина — 82 см. Он смонтирован на чугунной плите длиной — 147 см, шириной — 70 см, причем имеет дополнительное крепление в виде четырех прутьев, идущих от уголки к плите. Модифицированный восьмиконечный крест

меньшего размера (Илл. 7, оборотная сторона) первоначально находился на могиле К. Л. Шарапова. В настоящее время его перенесли вместе с плитой на новое захоронение, но эпитафия на чугунной плите и способ крепления к ней креста остались прежними. Высота православного креста меньшего размера в Каслях — 117 см, ширина — 58 см. Чугунная плита, на которой он смонтирован, имеет длину — 120 см, ширину — 60 см.

В Каслях стилизованный православный крест, отлитый по модели Сан-Галли, стоит на могиле фельдшера В. М. Гуськова (Илл. 8). Его высота — 136 см, ширина — 68 см. Крест смонтирован в середине чугунной плиты, имеющей размер 60 × 120 см. Для сравнения, модель креста на архивном чертеже Сан-Галли имеет большую высоту и ширину, причем крест планировали установить на мраморном памятнике.

Сетчатая ограда по модели Сан-Галли¹⁰. В ЦГИА Санкт-Петербурга среди широкого выбора чертежей чугунных решеток, выполненных в чертежной мастерской Сан-Галли, обнаружен чертеж сетчатой ограды, имеющий сходство с подобной оградой на Каслинском городском кладбище. При детальном сравнении ее элементов, в частности, чугунных столбиков и способа крепления к ним железного каркаса с сеткой, выяснилось, что сетчатая ограда Сан-Галли, изображенная на архивном чертеже, предназначалась для городских садово-парковых ограды. Несколько ее готовых образцов удалось обнаружить на фотографиях архитектуры малых форм Петербурга. Тем не менее, была предпринята попытка отыскать кладбищенский вариант этой сетчатой ограды. В ходе обследования петербургских кладбищ удалось найти на Волковском кладбище три ее варианта. Один из них показан на иллюстрации (Илл. 9). На Каслинском городском кладбище выявлено два типа сетчатой ограды, идентичные петербургским оградкам. Причем в Каслях затейливо изогнутая железная полоса-кронштейн, с помощью которой крепятся столбики к фундаменту, помещена не снаружи оградки, а внутри ее (Илл. 10, 10а).

Садовый диван по модели К. Ф. Шинкеля (отливка завода Сан-Галли). Моделями для архитектуры малых форм Каслинского завода в ряде случаев служили и готовые изделия



Илл. 6. Православные кресты, модифицированные по модели креста 25А завода Сан-Галли на Волковском кладбище в Петербурге. Фото: В. Свиштунов

сторонних заводов, отлитые в бронзе или чугуна по моделям берлинского архитектора и художника К. Ф. Шинкеля. Как отмечалось ранее, к настоящему времени установлено, что по его моделям в Каслях отливали помимо ажурных тарелок два вида диванов, стул и кресло в стиле классицизма [5]. Причем если история попадания в Касли дивана в готическом стиле, кресла в стиле классицизма и «стула с решеткой под камыш» до сих пор неизвестны, то диван в стиле рококо получил в начале XXI в. свою легенду. Авторы статьи «Новые имена...» отмечают, что диван в стиле рококо с виноградной лозой, отлитый по модели К. Ф. Шинкеля на заводе Сан-Галли в Петербурге и хранящийся в ЕМИИ (инв. № 133, г. Екатеринбург), в свое время был прислан в Касли В. Г. Дружининым¹¹ в качестве модели для литья [3, с. 89, 97]. Подтверждением того, что модели как минимум двух диванов Карла Шинкеля тиражировались и в Каслях, и Петербурге, являются как иллюстрации, опубликованные на сайте Каслинского завода, так и результаты обследования петербургских кладбищ. На Смоленском православном кладбище выявлен двухместный диван в готическом стиле¹², а на Лазаревском — двухместный диван в стиле рококо.



Илл. 7. Православный крест с могилы К. Л. Шарапова на Каслинском городском кладбище. Модификация по модели креста 25А завода Сан-Галли (оборотная сторона). Фото: В. Свиштунов



Илл. 8. Православный крест на могиле В. М. Гуськова по модели завода Сан-Галли на Каслинском городском кладбище. Фото: В. Свиштунов

Модель решетки № 26 Каслинского завода. Она использована в конце XIX в. при строительстве двух чугунных оград в Кыштымском заводе¹³ и Екатеринбурге. В Кыштыме ограда поставлена в форме овала¹⁴ на берегу пруда (Илл. 11). В Екатеринбурге ограда имеет прямоугольную форму (Илл. 12), но также находится на берегу заводского пруда. Чугунные решетки и в Кыштыме, и в Екатеринбурге имеют клейма Каслинского завода. Их главной отличительной особенностью от ограды Юсуповского садика по улице Декабристов в Петербурге является тот факт, что вместо плоских столбов, почти сливающихся с полотном чугунной решетки, поставлены колонны Тосканского ордера. Они-то и придают этим двум уральским оградам определенное своеобразие.

Модель столба для электрического фонаря (№ 0505 1903 г.) завода Сан-Галли¹⁵ (Илл. 13). По этой модели были отлиты фонарные столбы для электрического освещения на набережной заводского пруда в Екатеринбурге. Причем в единстве с чугунной оградой, той самой, где использована решетка № 26 Каслинского завода и колонны Тосканского ордера (Илл. 14).



Илл. 9. Кладбищенский вариант сетчатой ограды. Волковское кладбище, Санкт-Петербург.
Фото: В. Свистунов



Илл. 10, 10а. Касли, городское кладбище. Сетчатая ограда на могиле Ощепковой. Ограда смонтирована на хорошо уложенных и прочно подогнанных друг к другу каменных блоках. Кованые столбики крепятся к блокам с помощью изящно изогнутых кованых полос с внутренней стороны ограды, тогда как в Петербурге аналогично изогнутые полосы, стоят с внешней стороны (Илл. 9). Фото: В. Свистунов



Илл. 11. Овальная чугунная ограда госпиталя Кыштымского завода. Современный вид. Несмотря на то, что у ограды отломаны практически все пики, а с колонн Тосканского ордера сбиты абак с шарами, ограда не утратила свой нарядный первоначальный вид Фото: В. Свиштунов



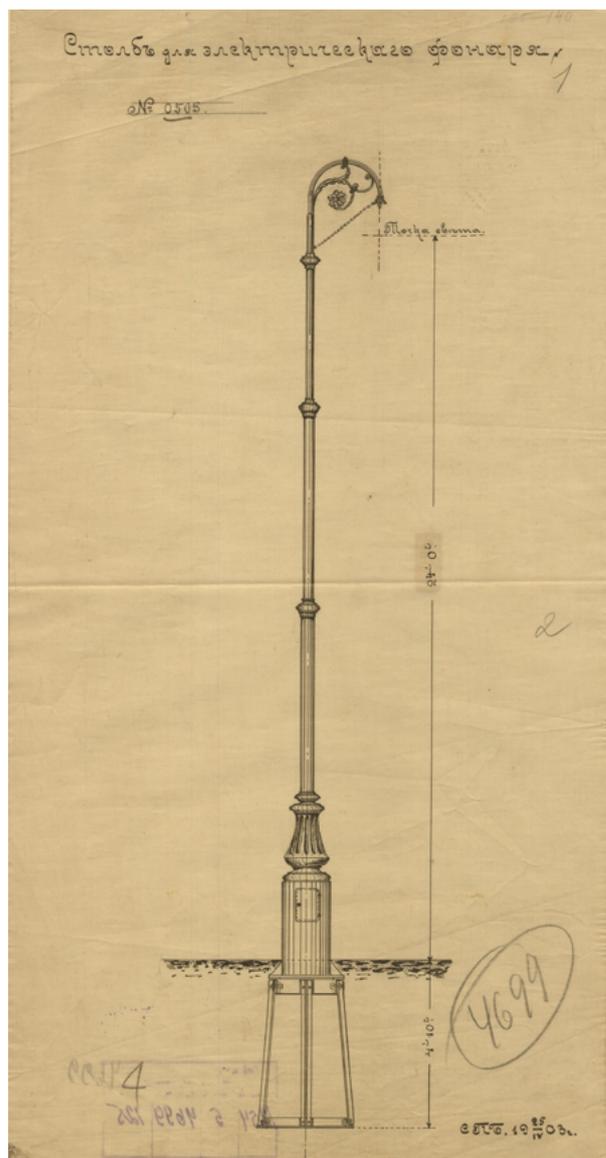
Илл. 12. Чугунная ограда прямоугольной формы в Екатеринбурге. Современный вид. Фото: В. Свиштунов



Илл. 13. Чертеж столба для электрического фонаря, выполненный на заводе Сан-Галли ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4699. Л. 1, 2

Илл. 14. Фонарный столб по модели Сан-Галли у чугунной ограды с решеткой № 26 Каслинского завода в Екатеринбурге. Фото: В. Свистунов

Подводя общий итог, можно сказать следующее. К настоящему времени установлено, что в Каслях тиражировались по моделям завода Сан-Галли три типа намогильных крестов, столб для электрического фонаря, сетчатая ограда двух типов, парко-садовая мебель. Причем по готовым изделиям формовали в Каслях садовые диваны, отлитые на заводе Сан-Галли по модели К. Ф. Шинкеля. Эти изделия отличаются особой технологичностью. Модели же крестов, столба освещения, разработанные Сан-Галли, дорабатывали на месте, добиваясь большей простоты в их формовке. Иными словами, процесс формирования модельного ряда архитектуры малых форм Каслинского завода, как и кабинетной скульптуры, носил управляемый характер и зависел от его совладельцев Дружининых. Именно Григорий Васильевич Дружинин и его наследники, а не мифические «каслинские мастера-художники» подбирали модели для литейной Каслинского завода. Причем Петербург с его растущим рынком архитектурно-художественного литья в пореформенный период являлся значительным, если не главным поставщиком моделей для Каслей, где завод Сан-Галли играл не последнюю роль. В то же время этот процесс не являлся прямым подражанием-копированием чужого таланта. Как видно из вышеприведенных образцов петербургских моделей и Каслинского архитектурного литья, это был осмысленный и самостоятельный процесс подбора моделей для архитектуры малых форм из чугуна Каслинского завода.



Примечания:

- ¹ Более подробно о художественной промышленности Южного Урала сказано в монографии Н. М. Шабалиной [12].
- ² К примеру, в преискуранте 1887 г. Каслинского завода есть запись, что «заслонки петербургского образца» [7, с. 182].
- ³ *Зотов Б. Н.* Художественное литье. Челябинск: Издание областного управления трудовых резервов, 1944. С. 8–10 (Предисловие, введение). В то же время само учебное пособие было написано, точнее переписано, с переводного издания Карла Гейгера «Литейное дело» [2]. Причем, без ссылок на него в первых трех изданиях этого пособия. И только в четвертом издании за 1988 г. в список используемой литературы издание К. Гейгера было включено. При сопоставлении разделов учебного пособия с аналогичными разделами «Литейного дела» стало понятно, что «Художественное литье» — это плагиат. Этот факт установлен после того, как статья «К вопросу истории художественного литья из чугуна XIX–XX вв.» уже была опубликована в сборнике конференции «Художественный металл Урала XVIII–XX вв. [6, с. 54–63].
- ⁴ Диван садовый «С виноградной лозой». Отливка по модели Прусского королевского литейного завода в Берлине. Автор К. Ф. Шинкель. Клеймо: «Ф. Сань-Галли С. П. Б.» [11, с. 302].
- ⁵ ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4675. Л. 5; Там же. Л. 14.
- ⁶ ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4699. Л. 1, 2. Фактически в ЦГИА выявлены модели шести фонарных столбов и двух кронштейнов для фонаря из сортамента завода Ф. К. Сан-Галли, которые могли быть и моделями для Каслинского завода, но с большей долей уверенности пока можно говорить только об одной модели столба.
- ⁷ ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4712. Л. 18 г.
- ⁸ ОГАЧО. Ф. Р-181. Оп. 1. Д. 2.
- ⁹ В ГАСО выявлено лишь несколько фотографий и негативов на стекле с изображением намогильных памятников и каминов, отлитых на Каслинском заводе в дореволюционный период. Фотографии намогильных памятников опубликованы в путеводителе «Каслинское городское кладбище» [8].
- ¹⁰ ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4712. Л. 18 г.
- ¹¹ Возможно, что диван прислал в Касли не Василий, а его отец Григорий Васильевич Дружинин. Диван с виноградной лозой, хранящийся в ЕМИИ (г. Екатеринбург) не имеет года отливки. По крайней мере, он не указан в каталоге ЕМИИ.
- ¹² Иллюстрация отсутствует из-за низкого качества цифрового снимка.
- ¹³ В настоящее время город Кыштым Челябинской области.
- ¹⁴ В традиции конца XVIII — начала XIX вв., заложенной еще Демидовыми. Судя по топографическому плану начала XIX в., они стремились придать набережной около каменного господского дома в Кыштыме форму Невской стрелки. Причем в описании к плану 1815 г. дан поуличный перечень жителей. В нем указана одна улица на Васильевском острове. См.: ГАСО. Ф. 59. Оп. 7. Д. 946а (план 1815 г.). При смене владельцев Кыштымского завода в 1809 г. эта задумка так и осталась на бумаге! При Дружининых набережную около господского дома благоустроили, придав ей вид правильного многоугольника.
- ¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 1254. Оп. 5. Д. 4699. Л. 1, 2.

Список литературы:

1. *Багапова Н. В.* Кусинское художественное чугунное литье (1860–1917 гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 27. С. 78–86.
2. *Гейгер К.* Литейное дело. М.; Л.: Глав. ред. лит-ры по черной металлургии. 1934–1939. Т. 1.: Основы, 1934. 320 с.; Т. 2.: Формовка и заливка, 1935. 346 с.; Т. 3.: Плавка, очистка, модельное дело, 1936. 499 с.
3. *Губкин О. П., Шайдурова Г. П.* Новые имена в Каслинском художественном литье // Каслинский чугунный павильон (Материалы научной конференции, посвященной 100-летию Каслинского чугунного павильона, 27 апреля 2000 г.). Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2001. С. 59–97.
4. *Дружинин А. В.* Повести. Дневник. М.: Наука, 1986. 512 с.
5. Прошлое и настоящее Каслинского художественного литья. URL: <http://kaz3.ru/history/> (дата обращения: 25. 12. 2020).
6. *Свистунов В. М.* К вопросу истории художественного литья из чугуна XIX–XX вв. / Материалы конференции «Художественный металл Урала XVIII–XX вв.» Свердловск. Октябрь 1990. Екатеринбург: Внешторгиздат, 1993. С. 54–63.
7. *Свистунов В. М.* История Каслинского завода 1745–1900 гг. Челябинск: Рифей, 1997. 205 с.
8. *Свистунов В. М.* Каслинское городское кладбище. Путеводитель. Касли: Типография АО «Радий», [б. г.]. 68 с.
9. *Смышляев В.* Сан-Галли. Человек и завод. СПб.: Нестор, 2007. 334 с.
10. *Соколов М. В.* Становление школы художественного литья XIX–XX веков на Каслинском заводе // Современные тенденции изобразительного, декоративно-прикладного искусств и дизайна. 2017. № 2. С. 47–55.
11. Художественное литье XIX–XX веков в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Каталог / Авт.-сост. *О. П. Губкин, Г. П. Шайдурова.* Екатеринбург: Издательский дом «Автограф», 2005. 320 с.
12. *Шабалина Н. М.* Художественная промышленность Южного Урала в контексте индустриальной культуры XX века. Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2019. 244 с.

References:

- Bagapova N. V. Kusinsky Art Iron Casting (1860–1917). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie (Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History)*, 2017, no. 27, pp. 78–86. (in Russian)
- Druzhinin A. V. *Povesti. Dnevnik (Stories. A Diary)*. Moscow, Nauka Publ., 1986. 512 p. (in Russian)
- Geiger K. *Liteinoe delo (Foundry)*. Vol. 1–4. Moscow; Leningrad, Glavnaia redaktsiia literatury po chernoii metallurgii Publ., 1934–1939. (in Russian)
- Gubkin O. P.; Shaidurova G. P. (ed.). *Khudozhestvennoe lit'e 19–20 vekov v sobranii Ekaterinburgskogo muzeia izobrazitel'nykh iskusstv. Katalog (Art Casting of the 19th – 20th Centuries from the collection of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts. Catalog)*. Yekaterinburg, Avtograf Publ., 2005. 320 p. (in Russian)
- Gubkin O. P.; Shaidurova G. P. *New Names in the Kasli Art Casting. Kaslinskii chugunnyi pavil'on (Kasli Cast-Iron Pavilion)*. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 2001, pp. 59–97. (in Russian)
- Shabalina N. M. *Khudozhestvennaia promyshlennost' Iuzhnogo Urala v kontekste industrial'noi kul'tury 20 veka (The Art Industry of the South Urals in the Context of the Industrial Culture of the 20th Century)*. Chelyabinsk, South Ural State University Publ., 2019. 244 p. (in Russian)
- Smyshliaev V. *San Galli. Chelovek i zavod (San Galli. Man and Foundry)*. Saint Petersburg, Nestor Publ., 2007. 334 p. (in Russian)

Sokolov M. V. Formation of the School of Art Casting of the 19th – 20th Centuries at the Kasli Plant. *Sovremennye tendentsii izobrazitel'nogo, dekorativno-prikladnogo iskusstva i dizaina (Modern Trends in Fine, Decorative Applied Arts, and Design)*, 2017, no. 2, pp. 47–55. (in Russian)

Svistunov V. M. *Istoriia Kaslinskogo zavoda 1745–1900 gg. (History of the Kasli Plant 1745–1900)*. Chelyabinsk, Rifei Publ., 1997. 205 p. (in Russian)

Svistunov V. M. *Kaslinskoe gorodskoe kladbishche. Putevoditel' (Kasli Town Cemetery. Guidebook)*. Kasli, Tipografia Aktsionernoe obshchestvo "Radii" Publ. 68 p. (in Russian)

Svistunov V. M. *On the History of Art Casting of Iron in the 19th – 20th Centuries. Khudozhestvennyi metall Urala 18–20 vv. (Art Metal of the Urals in the 18th – 20th Centuries)*. Yekaterinburg, Vneshtorgizdat Publ., 1993, pp. 54–63. (in Russian)

The Past and Present of the Kasli Art Casting. Available at: <http://kac3.ru/history/> (accessed: 25 December 2020). (in Russian)

Лехович Татьяна Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая наб., 34. 190000. lekhovich@hermitage.ru; tanialexs@gmail.com

Lekhovich, Tatiana Nikolaevna, PhD in Art History, senior researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 190000 Saint Petersburg, Russian Federation. lekhovich@hermitage.ru; tanialexs@gmail.com

ГОБЕЛЕНОВЫЕ ПОРТРЕТЫ АЛЕКСАНДРА I И ЕЛИЗАВЕТЫ АЛЕКСЕЕВНЫ ИЗ ЭРМИТАЖА: ВОЗВРАЩЕННАЯ ИСТОРИЯ ШЕДЕВРОВ

GOBELIN PORTRAITS OF ALEXANDER I AND ELIZAVETA ALEXEEVNA FROM THE HERMITAGE COLLECTION: THE RECONSTRUCTED HISTORY OF THE MASTERPIECES

Аннотация. В коллекции Эрмитажа хранятся парные тканые портреты Александра I и Елизаветы Алексеевны, необычная история создания которых тесно связана с бурными событиями Наполеоновских войн. Вытканые как портреты Наполеона I с бюста Кановы и Марии-Луизы с бюста Бозио, они были «скорректированы» на Мануфактуре Гобеленов в Париже в 1815 г. Согласно изменившейся во Франции политической ситуации, вместо бюстов французской императорской четы ткачи вставили портреты их победителей. Статья посвящена истории создания портретов от Наполеона I до Александра I. В работе над ними принимали участие не только сотрудники Мануфактуры Гобеленов, но также скульпторы начала XIX в., живописцы, реставраторы, краснодеревщики. По окончанию работ для портретов были изготовлены специальные рамы с российским гербом и символикой Александра I. В 1817 г. портреты прибыли в Россию и были поднесены русскому императору в Петергофе. На протяжении более чем двухсотлетней жизни гобеленовых портретов Александра I и Елизаветы Алексеевны история их создания была частично утрачена, а целый комплекс произведений искусства, которые составляют с ними единый ансамбль, был рассеян. В статье восстановлена полная картина создания этих редких шедевров портретного и прикладного искусства в контексте принадлежащих к ним памятников из коллекции Эрмитажа и других музеев. Благодаря атрибуциям и архивным документам удалось определить скульптурные бюсты и внешний вид оригинальных рам. В работе были использованы архивные материалы Мануфактуры Гобеленов в Париже и российские архивные документы, атрибуции произведений искусства, сделанные сотрудниками Эрмитажа и Русского музея.

Ключевые слова: гобелены; скульптура; Рютксель; Канова; текстиль; Александр I; Елизавета Алексеевна; Наполеон I; Мария-Луиза; Эрмитаж; ампир.

Abstract. Paired Gobelin portraits of Alexander I and Elizabeth Alekseevna from the Hermitage collection are closely connected with the turbulent events of the Napoleonic Wars. Being woven as portraits of Napoleon I and Marie-Louise, they were “adjusted” at the Tapestry Manufactory in Paris in 1815. According to the changing political situation in France, instead of the images of the French imperial couple weavers inserted portraits of their winners. The article is devoted to the history of the transformation of portraits. Many years of working on them were attended not only by employees of the Gobelins manufactory but also by sculptors, painters, restorers, and cabinet makers. When the weaving ended, special frames with the Russian coat of arms and symbols of Alexander I were made for portraits. In 1817, portraits arrived in Russia and were solemnly presented to Alexander in the Peterhof. Over the course of more than two hundred years, the history of the creation of Alexander I and Elizabeth Alekseevna tapestry portraits was partially lost, and the whole complex of works of art that make up a single ensemble with them was scattered. Thus, the result of the curatorial research of the Hermitage and the Russian Museum was the restoration of the original appearance and history of the creation of tapestry portraits of Alexander I and his wife. In the research, the author used archive materials of the Gobelins Manufactory in Paris, as well as Russian archive documents, attribution of sculptures by the curators of the Hermitage and the Russian Museum.

Keywords: The State Hermitage Museum; Alexander I; Elizaveta Alekseevna; Napoleon I; Marie-Louise; Gobelins; tapestry; textiles; Rutxhiel; Canova; Empire.

На протяжении всего XIX столетия шпалеры в российских императорских резиденциях появлялись нечасто. Судя по описям кладовых Зимнего и других дворцов, стеновых ковров в них было относительно немного, в том числе того времени. Фактически стеновые ковры, за редким исключением, в начале XIX в. из распространенного предмета для украшения дворцовых помещений превратились в разновидность редкого и особенного дипломатического подарка. Огромная часть европейского шпалерного производства была ориентирована на выпуск купонов для обивки мебели, часто необыкновенно сложной и тонкой работы, портьер и занавесей, напольных ковров.

Эрмитажная коллекция европейских шпалер XIX в. хронологически начинается с парных портретов императорской четы — Александра I¹ и Елизаветы Алексеевны², вытканых на

Мануфактуре Гобеленов в Париже в 1812–1816 гг. [6, с. 19]. История создания этих портретов совершенно необычна. Кроме собственно двух гобеленов в круг этих памятников входили другие произведения искусства, которые на протяжении их двухсотлетней истории рассеивались по различным хранилищам и были забыты. Сегодня мы можем представить восстановленную историю появления необычных парных портретов императорской четы в контексте группы современных им памятников.

История создания тканых портретов Александра и Елизаветы Алексеевны начинается... с гобеленовых портретов Наполеона I и Марии-Луизы.

В 1806 г., по желанию Наполеона I, было принято решение об изготовлении на Мануфактуре Гобеленов портрета императора в паре с портретом императрицы, которые должны



Илл. 1. Шпалера «Портрет Александра I». Франция, Париж, Мануфактура Гобеленов. По картону Ван Пооля. 1812–1816 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы К. В. Сиявский, В. С. Теребинин

были служить официальными подарками. В 1810 г. в Парижском Салоне с большим успехом экспонировались скульптурные бюсты Наполеона I и Марии-Луизы работы Бозио (Bosio). Бюст Марии-Луизы был признан официальным изображением императрицы, в то время как в качестве официального бюста Наполеона I был избран портрет работы скульптора Кановы (Canova). Эти портретные бюсты использовались на Мануфактуре Гобеленов как прототипы для тканых портретов императорской четы. С них изготовили картоны³ с бюстами в стиле античных камей — *en camaïeu*, бюсты помещались в декоративные обрамления с символами императорской власти, войны и мира. Портрет Наполеона I в овале окружали образы священной власти: орел с оливковой ветвью клюве, скипетр и *la main de justice*, лавровые ветви. Портрет Марии-Луизы обрамляли венок цветов и целующиеся голубки на шлеме Венеры.

В 1812 г. на Мануфактуре Гобеленов началась работа над портретами Наполеона I и Марии-Луизы, работа была крайне кропотливой и заняла несколько лет, закончившись только в 1815 г. За год до этого войска Александра I вошли в Париж. Французская история развернулась совершенно в другую сторону... [5, кат. № 5].

В результате сменившейся политической ситуации — свержения императора французов и реставрации династии Бурбонов — было принято решение взамен портретов Наполеона I и Марии-Луизы вставить в обрамления тканые в шпалерной технике медальоны с бюстами Александра I и его супруги Елизаветы Алексеевны.

По приказу Министра Французского Двора 15 июля 1815 г. уже вытканые портретные изображения императора и императрицы были вырезаны из декоративного обрамления. Овал с бюстом Наполеона I был уничтожен, а овальный портрет Марии-Луизы оставался на складах Мануфактуры Гобеленов до 1830 г., далее его следы теряются.

Портрет русской императрицы был выткан на отдельном станке и затем шит специальным реставрационным швом на место портрета Марии-Луизы. Для портрета Александра I

потребовались более существенные изменения — помимо бюста, регалии Наполеона I были заменены на русские символы имперской власти. Для этого был создан новый картон (находившийся на мануфактуре до 1832 г., но затем исчезнувший), по которому и был выполнен портрет Александра I.

В качестве скульптурных прототипов для портретов Наполеона I и Марии-Луизы, как уже было сказано выше, художники-картонеры использовали их скульптурные бюсты работы Кановы и Бозио. Во время переделки портретов на изображения русской императорской четы перед руководителями Мануфактуры Гобеленов встала необходимость срочно найти скульптурные бюсты Александра I и Елизаветы Алексеевны.

В качестве прототипа портрета Александра I в технике камеи у скульптора Анри-Жозефа Рютксьеля приобрели гипсовую модель [7, р. 392], которую он изготовил для создания мраморного бюста русского императора⁴ в 1814 г. Не так давно хранитель европейской скульптуры Эрмитажа И. Г. Егоева [4] сумела определить этот бюст в коллекции Эрмитажа. Таким образом, теперь мы можем убедиться не только на основании материалов из архивов Гобеленов, что картон для гобеленового портрета Александра I был действительно создан с бюста работы Рютксьеля.

Какой скульптурный бюст был использован для картона портрета Елизаветы Алексеевны, сегодня достоверно неизвестно. Архивы Гобеленов сообщают нам только, что директор должен был съездить за ним в Англию [7, р. 392–393], в архивах самой мануфактуры не сохранилось имя его автора.

В коллекции Эрмитажа и Русского музея имеется несколько скульптурных бюстов Елизаветы Алексеевны, выполненных в разных материалах, которые можно считать прототипом ее гобеленового портрета⁵. Зеркальное отображение разворота скульптурного бюста в самом гобелене типично для шпалерной техники ткачества на горизонтальном станке, когда работа шла с изнаночной стороны и готовая шпалера получалась как бы отражением картона. Однако, возможно, решение о зеркальном развороте бюста было принято сразу и таким образом сохранено в готовом гобелене, материалы Мануфактуры Гобеленов ничего не сообщают об этом решении.



Илл. 2. Шпалера «Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны». Франция, Париж, Мануфактура Гобеленов. По картону Ван Пооля. 1812–1816 © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы К. В. Сиявский, В. С. Теребинин



**Илл. 3. Анри-Жозеф Рютксель. Портрет Александра I. 1814
© Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021.
Фотографы К. В. Синявский, В. С. Теренин**

Работа над портретом Александра и его декоративным обрамлением продолжалась с августа 1815 по июль 1816 г. Через несколько месяцев, в ноябре 1816 г., вышел официальный королевский указ о том, что парные портреты предназначены для подарка к русскому двору. Но поскольку, ввиду грядущей зимы, водные пути в Россию оказались уже недоступны, было решено отложить отправку портретов в Россию до весны 1817 г. В декабре 1816 г. портреты Александра I и Елизаветы Алексеевны экспонировались в галерее Аполлона в Лувре, на первой королевской выставке продукции Мануфактуры Гобеленов [7, р. 393]. Затем портреты в обрамлении золоченых рам с пальметтами и русскими гербами были переданы русскому послу во Франции Поццо ди Борго (Pozzo di Borgo).

Их торжественно поднесли Александру I в Английском дворце в Петергофе в 1818 г. [3, кат. 158–159].

Русский император был чрезвычайно доволен гобеленами и портретным сходством. Мастерство исполнения шпалер, тонкость ткацкой работы действительно поражают воображение. Помимо собственно виртуозной работы, мастерам и художникам Мануфактуры Гобеленов удалось создать одухотворенные образы русской императорской четы — спокойный, полный достоинства портрет императора-миротворца и его преданной супруги, истинного воплощения любви и мира. Параллели с образами классической античности в рамках европейского стиля ампир были очевидны для всех зрителей. Мастерам мануфактуры от имени русского царя в качестве особой благодарности был отправлен «подарок» — значительное денежное вознаграждение в размере 2000 франков.

Гобеленовые портреты были поднесены Александру I в Петергофе, там же они и оставались на протяжении следующего столетия [2, кат. № 43, 44]. Каждый портрет находился в спальне своего хозяина в Английском дворце, что можно видеть на

сохранившихся фотографиях парадных спален Елизаветы Алексеевны и Александра I.

Готовые гобелены перед отправкой в Россию, еще в Париже, были помещены в специально изготовленные для них резные золоченые рамы с военными трофеями, сфинксами и русскими гербами, расположенными в верхней части. В этих рамках гобелены вошли в коллекцию Эрмитажа и были записаны в инвентарь коллекции Европейских шпалер и тканей. Однако во время эвакуации в 1941 г. портреты вынули из рам. Они получили другие инвентарные номера и после войны не использовались, находясь вне поля зрения нескольких поколений хранителей шпалер. По окончании войны гобелены вернулись в Эрмитаж, но их рамы не были возвращены на место, долгое время они считались утраченными.

Однако благодаря совместным усилиям хранителей Эрмитажа и Русского музея и фотографии парадной спальни Елизаветы Алексеевны второй половины XIX в. удалось опознать французские рамы с орлами в хранилище художественных рам Эрмитажа.

Таким образом, теперь мы можем видеть, как гобеленовые портреты русской императорской четы выглядели в 1818 г. В данном случае очевидно, что рамы — это не просто декоративное обрамление, но часть как композиции портретов, так и их символической программы⁶.

Сегодня в Эрмитаже собралась вся группа памятников, имеющая отношение к появлению тканых гобеленовых портретов Александра I и Елизаветы Алексеевны. Несмотря на бурную историю их перемещения, она оказалась в одной коллекции и были атрибутированы благодаря работе нескольких хранителей.

В начале XX в., после Октябрьской революции, гобеленовые портреты Александра I и Елизаветы Алексеевны поступили из Петергофа в коллекцию Эрмитажа. Необычная история их создания отражает, как в капле воды, кипучую историю и политику начала XIX в., когда мгновенно создавались и распадались альянсы, а бывшие друзья становились злейшими врагами, уничтожая друг друга не только на поле боя, но и средствами искусства и пропаганды.



Илл. 4. Тканый портрет Елизаветы Алексеевны в ее спальне в Английском дворце в Петергофе. Фото второй половины XIX в. (деталь)

Вытканые из шерсти и шелка на шпалерном станке портреты Александра I и Елизаветы Алексеевны поражают тонкостью и виртуозностью работы как живописцев-картоньеров, так и ткачей и красильщиков. Сотни оттенков тонких нитей позволили выткать полотно, издавек напоминающее картину, написанную красками. К началу XIX в. шпалерное ткачество превратилось фактически в живопись нитями. Королевская Шпалерная Мануфактура Гобеленов после долгого кризиса эпо-

хи Великой французской революции оживилась в период правления Наполеона, когда она выпускала виртуозные, тончайшей работы шпалеры с сотнями оттенков цвета, почти все картоны для которых были выполнены с живописных прототипов.

Достижения нескольких веков европейского шпалерного ткачества получили в портретах Александра I и Елизаветы Алексеевны, подлинных шедеврах Мануфактуры Гобеленов, свое наивысшее воплощение.

Примечания:

¹ Шпалера «Портрет Александра I». Франция, Париж, Мануфактура Гобеленов. По картонам Ван Пооля (Van Pool). Ткачи: портрет и изменения в портрете и обрамлении — мастерская Лафоре-отца (Laforest-père), обрамление — мастерская Дюрюи-сына, с участием Denis Dugu и Демюра (Desmur). 1812–1816. Шерсть, шелк, 10–12 нитей основы на 1 см. 103 × 90 см. Государственный Эрмитаж, инв. № Т 15952.

² Шпалера «Портрет императрицы Елизаветы Алексеевны». Франция, Париж, Мануфактура Гобеленов.

По картонам Ван Пооля (Van Pool). Ткачи: портрет — мастерская Дейроля-сына (Deurolle fils), обрамление — мастерская Абеля Солье (Sollier Abel Nicolas). 1812–1816. Шерсть, шелк, 10–12 нитей основы на 1 см. 108 × 93,5 см. Государственный Эрмитаж, инв. № Т 15953.

³ Портрет Наполеона I и портрет Марии-Луизы. Картоны для шпалеры Ван Пооля (Van Pool) по эскизам Анисе-Шарля Лемунье. Императорская Мануфактура Гобеленов, Париж. Мобилье Националь, инв. № GOB-171-000 и GOB-172-000.

⁴ Анри-Жозеф Рютксель. Портрет Александра I. Мрамор. Государственный Эрмитаж, инв. № Н Ск 1798.

⁵ Например, Неизвестный автор. Елизавета Алексеевна. Мрамор. Государственный Русский музей, инв. № Ск 1001. Или: Неизвестный автор. Елизавета Алексеевна. Мрамор. Государственный Эрмитаж, инв. № РСк 23.

⁶ В настоящее время рамы нуждаются в реставрации, а затем они будут возвращены в постоянную экспозицию Эрмитажа вместе с гобеленовыми портретами.

Список литературы:

1. Александр I: «Сфинкс, не разгаданный до гроба...»: каталог выставки / Науч. ред. А. И. Барковец, Г. В. Вилинбахов, С. В. Мироненко, В. М. Файбисович и др. СПб.: Славия, 2005. 351 с.
2. Бирюкова Н. Ю. Французские шпалеры конца XV — XX века в собрании Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974. 169 с.
3. Дары Востока и Запада Императорскому двору за 300 лет: каталог выставки / Авт. концепции, куратор выст. Т. В. Раппе. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2014. 420 с.
4. Етоева И. Г. Утраченное имя: Анри-Жозеф Рютксель // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] XCV: Эрмитажные чтения памяти В. Ф. Левинсона-Лессинга. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2018. С. 187–197.
5. Париж — Санкт-Петербург. 1800–1830: Когда Россия говорила по-французски: каталог выставки / Авт. ст. Г. В. Вилинбахов, Н. Золотова, М. Б. Пиотровский и др. М.: Интеррос, 2003. 335 с.
6. Под знаком орла: искусство ампира / Сост. Т. В. Раппе, Л. С. Булкина, В. М. Файбисович. СПб.: Славия, 1999. 103 с.
7. Fenaille M. Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900. Périod du dix-neuvième siècle 1794–1900. Tome V. Paris: Hachette, 1912. 466 p.
8. France in Russia: Empress Josephine' Malmaison Collection / A. Gerstein, A. Babin, T. Rappe, B. Chevallier. London: Fontanka, 2007. 133 p.
9. Staging power: Napoleon, Charles John, Alexander / M. Olausson, G. Vilinbachov et al. Stockholm: Nationalmuseum; Saint Petersburg: The State Hermitage Museum, 2010. 424 p.

References:

Biriukova N. Iu. *Frantsuzskie shpalery kontza 15-20 veka v sobranii Ermitaga (French Tapestry of the 15th – 20th Century in the Collection of the Hermitage)*. Leningrad, Avrora Publ., 1974. 169 p. (in Russian and French)

Etoeva I. G. Lost Name: Rutchiel, Henri-Joseph. *Trudy Gosudarstvennogo Ermitaga (Transactions of the State Hermitage Museum)*. Vol. 95. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2018, pp. 187–197. (in Russian)

Faibisovich V. M.; Mironenko S. V. (ed.). *Alexander I "Sfinks ne razgadannyi do groba". Katalog vystavki (Alexander I, "The Sphinx who Remained an Enigma to the Grave". Exhibition Catalogue)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 2005. 351 p. (in Russian)

Fenaille M. *Etat général des tapisseries de la manufacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours, 1600–1900. Périod du dix-neuvième siècle 1794–1900*. Vol. 5. Paris, Hachette Publ., 1912. 466 p. (in French)

Rappe T. V. (ed.). *Dary Vostoka i Zapada Imperatorskomu Dvoru za 300 let. Katalog vystavki (Gifts from East and West to the Imperial Court over 300 Years. Exhibition Catalogue)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2014. 420 p. (in Russian)

Rappe T. V. (ed.). *France in Russia: Empress Josephine' Malmaison Collection. Catalogue. The Hermitage Rooms at Somerset House, London*. London, Fontanka Publ., 2007. 133 p.

Rappe T. V. (ed.). *Pod znakom orla: iskusstvo ampira (Realms of the Eagle. The Art of Empire. Catalogue)*. Saint Petersburg, Slavia Publ., 1999. 103 p. (in Russian)

Vilinbakhov G. V. (ed.). *Paris-Saint-Petersburg 1800–1830. Quand la Russie parlait français... Catalogue. Musée de l'Armée – Hôtel national des Invalides*. Moscou, Interros Publ, 2003. 80 p. (in French)

Vilinbakhov G. V.; Olausson M. et al. *Staging Power: Napoleon, Charles John, Alexander. Catalogue*. Stockholm, Nationalmuseum Publ., Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2010. 424 p.

Онегин Николай Сергеевич, кандидат культурологии, научный сотрудник. Государственный Эрмитаж, Россия, Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, 34. 191181. NicholasOnegin@gmail.com

Onegin, Nikolai Sergeevich, PhD in Cultural Studies, researcher. The State Hermitage Museum, Dvortsovaia nab., 34, 191181 Saint Petersburg, Russian Federation. NicholasOnegin@gmail.com

ПОДНОСНЫЕ БЛЮДА В ПАМЯТЬ О ВИЗИТЕ ИМПЕРАТОРА НИКОЛАЯ II В ЦАРСТВО ПОЛЬСКОЕ В 1897 ГОДУ (ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА)

TRAY DISHES IN MEMORY OF THE VISIT OF EMPEROR NICHOLAS II TO THE KINGDOM OF POLAND IN 1897 (FROM THE STATE HERMITAGE MUSEUM)

Аннотация. В коллекции Государственного Эрмитажа особое место занимает комплекс подносных блюд из кладовых Зимнего дворца, на которых членам императорской семьи подавали хлеб-соль представители различных местностей, сословий и профессиональных сообществ. Среди них нами была выявлена группа из четырех исторических артефактов, связанных с первым посещением Николаем II Царства Польского в 1897 г. Ряд современных историков считает эту поездку первым его визитом в Варшаву и другие крупные города, однако более детальное изучение данного вопроса привело нас к выводу, что Николай посещал польские земли и ранее, но путешествие 1897 г. было связано уже с его новым статусом и сопровождалось особыми, «высочайшими» церемониями. Нами было определено, что в ходе подготовки к «августейшему визиту» изначальный текст на ряде подарков был заменен на другой, менее политизированный, что нашло отражение в дарственных надписях на подносных блюдах. В фондах Эрмитажа представлены четыре блюда из разных польских регионов — Варшавы, Белостока, Томашова и Нешавского уезда. В ходе проведенного исследования удалось прояснить некоторые обстоятельства подношения этих даров, расшифровать их символику и обозначить стилистические особенности, уточнить датировку, а также определить имя автора двух произведений — мастера В. Богачика. Сравнение памятных подарков обозначило различия в художественном решении блюд: два из них представляют собой традиционные круглые формы, а два созданы в виде овальных картушей в стиле рококо. Изучение этих образцов высокохудожественной обработки дерева способствует уточнению сведений и расширению представлений о разнообразии подносных блюд на рубеже XIX–XX столетий. Атрибуция и введение в научный оборот этих экспонатов — материальных свидетельств поездки Николая II в западные губернии в 1897 г. — позволяет обратиться к малоизвестным аспектам «высочайших визитов» российских монархов на польские земли.

Ключевые слова: подносное блюдо; Государственный Эрмитаж; Зимний дворец; Николай II; Царство Польское; Польша; Варшава; Лазенки; последние Романовы.

Abstract. In the collection of the State Hermitage Museum, a special place is occupied by a collection of tray dishes from the pantries of the Winter Palace, where members of the Imperial family were served bread and salt from representatives of various regions, classes, and professional communities. Among them, we identified a group of four historical artifacts associated with the first visit of Nicholas II to the Kingdom of Poland in 1897. A number of modern historians consider this trip to be his first visit to Warsaw and other large cities. However, more detailed research of this issue led us to the conclusion that Nicholas had visited Polish lands earlier, but the journey of 1897 was already associated with his new status and was accompanied by special “highest” ceremonies. We detected that during the preparation for the Emperor’s visit, the original text on some gifts was replaced by another, less politicized one, which was reflected in the donation inscriptions on the trays. The Hermitage Museum storages include four dishes from different Polish regions – Warsaw, Białystok, Tomaszów, and Nieszawa district. In the course of the research, we clarified some of the circumstances of presenting these gifts, deciphered their symbolism, and designated stylistic features, clarified the dating, and determined the name of the author of two works – craftsman V. Bogaczyk. Comparison of memorable gifts indicated differences in the artistic solution of the dishes: two of them are in traditional round shapes, and two are made in the shape of oval Rococo style cartouches. The study of these samples of highly artistic woodworking contributed to the clarification of information and the expansion of ideas about the variety of tray dishes at the turn of the 19th – 20th centuries. Attribution and the introduction into scientific circulation of these exhibits – material evidence of the trip of Nicholas II to the western provinces in 1897 – allows us to study little-known aspects of the “Highest visits” of Russian monarchs to Polish lands.

Keywords: tray dish; the State Hermitage Museum; Winter Palace; Nicholas II; Kingdom of Poland; Poland; Warsaw; Łazienki; the last Romanovs.

В истории периода, когда некоторые польские земли после разделов Речи Посполитой входили в состав Российской империи, малоизученными страницами остаются официальные визиты императоров в западные губернии, вызванные разными причинами и имевшие различные последствия для внутренней и внешней политики государства [2].

В этой связи нам представляется актуальным введение в научный оборот группы памятников из собрания Государственного Эрмитажа — подносных блюд, связанных с первым

посещением императора Николая II Царства Польского в августе-сентябре 1897 г. Изучение этих исторических материальных свидетельств позволяет уточнить некоторые обстоятельства визита и по-новому взглянуть на приводимые в научной литературе факты.

Следует отметить, что в фондах Отдела истории русской культуры Эрмитажа хранится достаточно большая коллекция подносных блюд, на которых монарх принимал хлеб-соль от своих подданных: от различных социальных, профессиональ-



Илл. 1. Общий вид города Варшавы со стороны реки Вислы. 1890–1900-е. Фотография. ЦГАКФФД СПб. П. 345. Сн. 19

ных, этнических и религиозных групп, а также от городов, что подчеркивало широту просторов государства, национальное и профессиональное многообразие населения [9]. Выполненные как ведущими ювелирными фирмами, так и провинциальными кустарями, эти изделия имеют традиционную круглую форму, продиктованную функциональной необходимостью — поместить в центр выпеченный хлеб и солонку [1, с. 52].

В этой коллекции обращает на себя внимание деревянное блюдо (инв. № ЭРД-1042), которое больше походит на декоративное настенное панно, поскольку выполнено не в традиционной круглой форме, а в виде овального картуша в стиле рококо. Его навершие венчают изображение короны Российской империи и монограмма «Н II», а ниже приведена дата 1897 и надпись позолоченными металлическими буквами «ОТ ГОРОДА ВАРШАВЫ». Исследование этого художественного изделия приводит нас к изучению обстоятельств визита императора Николая II в Царство Польское.

В научной литературе принято считать, что именно в 1897 г. Николай Александрович впервые увидел эти земли и их столицу — Варшаву [15, с. 128]. Однако это не так. Во-первых, традиционные для мужчин дома Романовых занятия охотой проходили непосредственно в местах Царства Польского — в Спале, Беловеже и Сверницах. Во-вторых, во время путешествий из Санкт-Петербурга в Европу на поезде пассажиры, в том числе и «высочайшие», всегда проезжали Варшаву. Наконец, точно установленным визитом Николая в Царство Польское можно считать поездку в Варшаву в октябре 1884 г., когда в городе проходила встреча трех императоров — Вильгельма I, Франца-Иосифа и Александра III. Российский монарх приехал на переговоры с членами своей семьи, включая наследника престола.

Таким образом, приезд в августе 1897 г. не был для Николая II первым знакомством с городом на Висле, однако этот визит он совершил уже в качестве правителя Российской империи, а это предполагало особые, «высочайшие» церемонии (Илл. 1).

Поездка Николая Александровича в западные губернии была вызвана несколькими причинами, в первую очередь проведением больших военных маневров под Белостоком [3, с. 358].

Неслучайно на обложке альбома с фотографиями этого визита, поднесенного императору, начертана надпись «В воспоминание Высочайшего посещения крепостей Варшавского военного округа» (ЦГАКФФД, альбом П 329).

Кроме того, посещение польских городов было органично влетено в путешествие августейшей фамилии из Санкт-Петербурга в Дармштадт — родные места императрицы Александры Фёдоровны. Нельзя не упомянуть и тот факт, что визит был дополнен занятиями охотой, которую любил государь и другие члены семьи Романовых.

Здесь уместно указать, что в поездке, помимо Николая II и его супруги Александры Фёдоровны, принимали участие их маленькие дочери Ольга и Татьяна. Это обстоятельство расценивалось польскими властями как знак доверия со стороны императора и было отмечено в приветственных речах [7, с. 858].

Семью императора в ходе визита сопровождали также великие князья дома Романовых Владимир Александрович, Павел Александрович и Николай Николаевич-младший, военный министр Пётр Семёнович Ванновский, министр императорского двора граф Владимир Борисович Фредерикс, генерал-адъютанты Отто Борисович Рихтер и Пётр Павлович Гессе, а также многочисленная свита, «служители Высочайшего Двора» и персонал по обслуживанию поезда [13, с. 1].

Подготовкой к приезду монарха и его приближенных на территорию Царства Польского руководил командующий войсками Варшавского военного округа Александр Константинович Баграцион-Имеретинский (иногда просто Имеретинский, 1837–1900), ставший накануне, 1 января 1897 г., генерал-губернатором Варшавы [8, с. 90]. Под его началом был создан специальный временный комитет, который занимался всеми вопросами, касавшимися «высочайшего визита» [10, с. 459].

Важную роль в этом процессе сыграл министр внутренних дел Российской империи Иван Логгинович Горемыкин (1839–1917). Так, по его инициативе на официальных документах надписи «от Королевства Польского» и «от Царства Польского» были заменены на более нейтральные [14, с. 38]. Изменение фразы позволяло сместить акцент и вместо подчеркивания некоторой автономии в составе империи напомнить местным



Илл. 2. Санкт-Петербургский вокзал в Варшаве. 1900-е. Открытка. Собрание автора

властям и подданным, что, например, Варшава — лишь один из многочисленных губернских городов. Именно по этой причине на подносном блюде из собрания Эрмитажа помещена надпись «ОТ ГОРОДА ВАРШАВЫ».

Как следует из сохранившихся фотографий и описаний в прессе, дома в крупных городах были украшены российскими флагами, резными панно с инициалами «Н» и «А» и электрическими гирляндами, а на улицах были возведены временные обелиски и триумфальные ворота [14, с. 36].

В поездку на польские земли Романовы отправились воскресным вечером 17 августа 1897 г. (по старому стилю), но не из Санкт-Петербурга, а из Петергофа — императорской резиденции, в которой они проводили весенние и летние месяцы. Для путешествия использовался недавно сконструированный специальный состав — новая версия «царского поезда». Пребывание в нем оказалось весьма комфортным, что отметил и сам император: «Аликс и я и обе дочки в совершенно новых вагонах, удивительно уютно отделанных — есть даже ванна» [3, с. 358].

Весь следующий день, 18 августа, государь провел за чтением газетных статей, посвященных недавнему пребыванию президента Французской Республики Феликса Фора в России, а другие члены семьи — за беседами, рукоделием и чтением вслух исторических романов.

Во вторник 19 августа, как писала польская пресса, «Их Императорские Величества с Августейшими Детьми осчастливили Варшаву Своим прибытием» [5, с. 3]. В 16.55 состав подошел к дебаркадеру Петербургского вокзала в варшавском районе Прага (Илл. 2). Первым из него вышел А. К. Имеретинский и стал на фланге почетного караула. На перроне гостей встречали министр внутренних дел И. Л. Горемыкин, помощник командующего войсками генерал Яков Степанович Крживоблоцкий (1832–1900), помощник генерал-губернатора князь Александр Николаевич Оболенский (1872–1924) и другие ответственные за этот визит лица.

На улице стояла летняя погода, и, по словам Николая II, все «умирали от жары» [3, с. 358]. Однако правила этикета требовали от всех участников торжественной встречи надеть парад-



Илл. 3. Блюдо подносное «от города Варшавы». Мастер В. Богачик. 1897. Варшава. Дерево, металл, резьба, литье, полировка. 41,0 x 56,0 x 8,0 см © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы С. В. Бутыгин, А. Я. Лаврентьев



Илл. 4. Вид на королевский дворец Лазенки. Конец XIX в. Фотографическое ателье "Kloch & Dutkiewicz", Варшава. Фотография © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы С. В. Бутыгин, А. Я. Лаврентьев

ные мундиры (для военных) или фраки (для гражданских лиц всех сословий). Сам император вышел в форме лейб-гвардии Волынского полка.

Сначала он выслушал почетный рапорт от коменданта Варшавской крепости генерал-лейтенанта Константина Виссарионовича Комарова (1832–1912), а затем поприветствовал почетный караул, в состав которого входили рота от 170-го пехотного Остроленского полка и представители 65-го пехотного Московского Его Величества полка, прибывшие из города Холма.

В это время супруга генерал-губернатора княгиня Имеретинская вручила Александре Фёдоровне букет из желтых роз и орхидей, перевязанный старинной желто-коричневой лентой с золотой вышивкой, некогда созданной слупскими мастерицами.

Николай II со свитой подошел к группе из 21 человека — депутации от города. Ее возглавлял президент Варшавы генерал-майор Николай Валерианович Бибииков (1842–1923), который, согласно традиции, поднес императору хлеб-соль на деревянном блюде. Монарх выразил свою благодарность следующими ответными словами: «Я очень рад, что мне пришлось в первый раз, вместе с Государыней императрицей, приехать на пребывание в Варшаву. С особенным удовольствием принимаю ваше подношение» [5, с. 4].

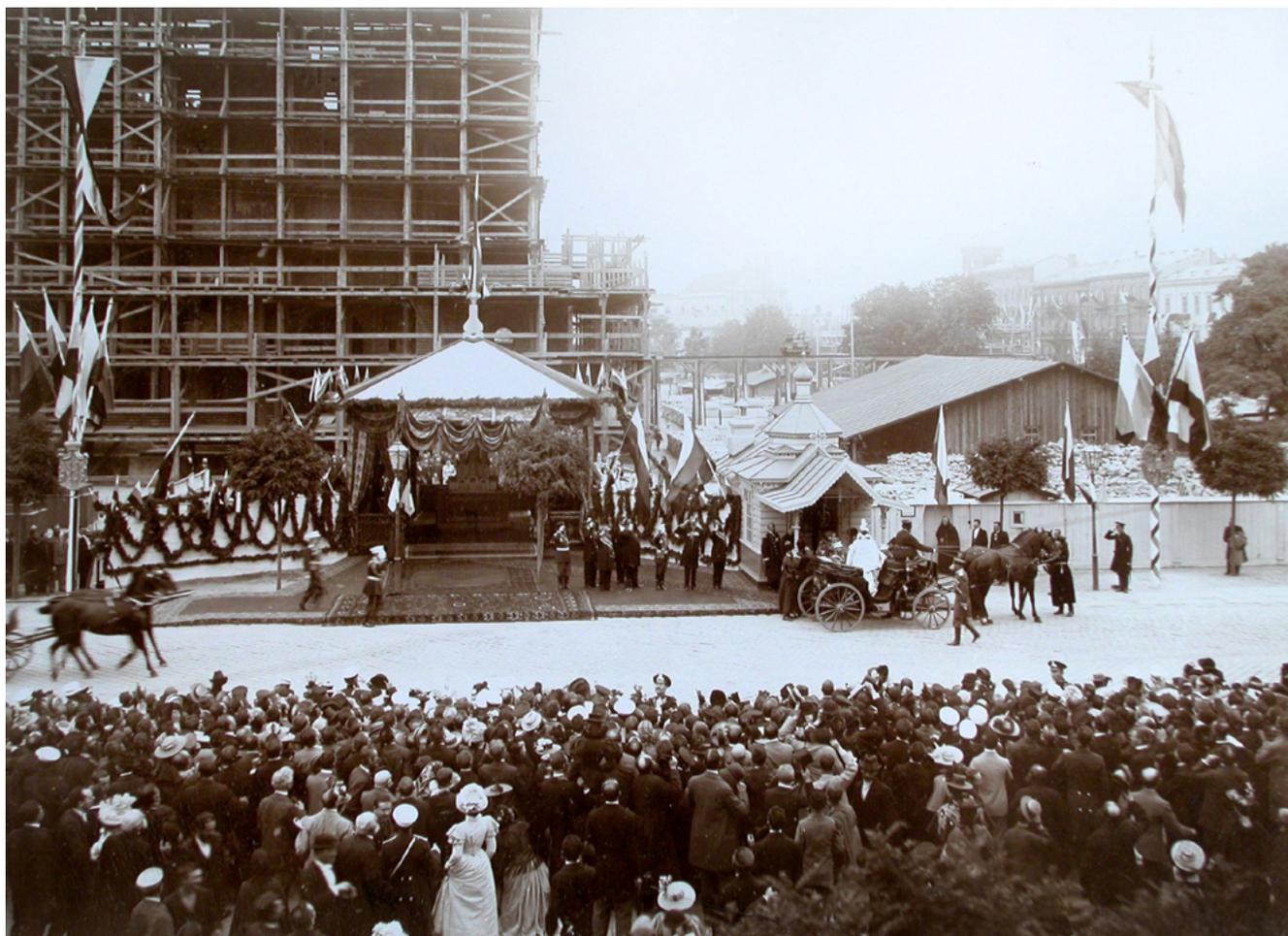
Поскольку это был первый прием хлеба-соли, и поднесли их городские представители, то можно предположить, что именно в этой церемонии участвовало блюдо из собрания Эр-

митажа, в декоре которого помещена надпись «от города Варшавы» (Илл. 3).

В процессе изучения польских материалов нам удалось обнаружить текст, подтверждающий эту гипотезу. В адрес-календаре города на 1898 г. был помещен очерк «Незабвенные дни», посвященный визиту Николая II в город. В нем указывается момент поднесения монарху хлеба-соли на перроне и отдельно упоминается «деревянное резное блюдо, изящно сделанное из красного дерева, с надписью “от города Варшавы”» [5, с. 4]. Значит, поднесенное блюдо современники сочли настолько необычным, выразительным и высокохудожественным, что посчитали нужным дать его описание в официальном адрес-календаре.

Однако окончательное подтверждение того, что именно резное панно было поднесено императору при торжественном приеме хлеба-соли, нам удалось найти в отечественном журнале «Нива», где был помещен очерк «Пребывание Их Императорских Величеств в Варшаве». В этом тексте не только упоминаются основные моменты приезда Романовых на польские земли, но отдельное внимание уделено как раз тому деревянному изделию, на котором находились хлеб и солонка. Его описание полностью совпадает с экспонатом из музейного собрания.

Более того, в том же номере журнала «Нива» был помещен снимок фотографа И. И. Глыбовского, запечатлевший это блюдо и к нему солонку, на навершии которой была сделана резная фигурка варшавской сирены. Размещение изображения



Илл. 5. Осмотр Высочайшими гостями места строительства кафедрального православного собора в Варшаве. 1897. Фотография. ЦГАКФФД СПб. П. 329. Сн. 5

этого подарка императору свидетельствует о высокой оценке художественных достоинств деревянного изделия: «Блюдо это — верх резного искусства», — отмечают авторы очерка [7, с. 859].

Таким образом, мы можем утверждать, что в Государственном Эрмитаже хранится именно то блюдо, на котором представители Варшавы поднесли хлеб-соль Николаю II 19 августа 1897 г.

Сведения об авторе этого удивительного образца резьбы по дереву обнаружены на оборотной стороне блюда, где вручную вырезано имя на русском языке: «В. Богачикъ». Изучение адрес-календарей Варшавы за 1896, 1897 и 1898 гг., в которых перечислены все частные столярные мастерские, не выявило такого имени. С другой стороны, власти города и депутации вряд ли бы доверили создание специального подарка для императора неизвестному кустарному мастеру. Можно предположить, что Богачик работал на одну из мастерских или фабрик, которые производили резные изделия высокого уровня.

Обращаясь непосредственно к художественному решению блюда, отметим, что оно создано в необычной для этого вида изделий форме картуша в стиле рококо с рельефным изображением по центру и может восприниматься как многофункциональный предмет. После принятия хлеба-соли и снятия церемониального рушника, оно становится изящным резным панно, которое можно поместить на стене в качестве декоративного сувенира. В пользу этого говорят как решение лицевой стороны, так и выровненная задняя стенка изделия.

Овальной формы композицию венчает вырезанная, уменьшенная копия большой короны Российской империи, опирающейся на лавровые листья, скипетр и державу. Это свидетельствует о том, что блюдо создавалось как специальный «высочайший» подарок императору непосредственно к его приезду на польские земли.

Под короной помещен небольшой асимметричный рокайльный картуш с вензелем государя «Н II», собранный из двух металлических элементов.

Чуть ниже, в левой части композиции, изображены фигура женщины с веслом в ладье (возможно, образ реки Вислы) и рельеф в виде русалки с мечом в правой руке. Этот символ, названный «варшавская сирена» или «варшавская русалка», связан с легендами о возникновении города и этимологией его названия. Согласно одному из сказаний, наименование «Варшава» образовано из двух имен — рыбака Варса (Wars) и русалки Савы (Sawa) [6]. Сложившееся из этой легенды изображение сирены, которая готова с мечом в руке защищать город от неприятеля, было оформлено в качестве герба Варшавы в 1622 г. и вошло в арсенал местных скульпторов и резчиков по дереву.

В качестве примера художественного воплощения этого мифического персонажа и отдаленного прототипа для рельефного изображения русалки на подносном блюде можно назвать цинковый памятник Варшавской сирене, созданный по проекту скульптора Константина Хегеля и отлитый на фабрике металлических изделий Кароля Минтера. Установленный в 1855 г. на центральной Рыночной площади, этот монумент отныне включался во все путеводители. Впрочем, при сравнении этих двух фигур становятся очевидными различия как в деталях, так и в общем решении: русалочка Богачика изящнее, ее тело запечатлено в сложном изгибе, а длинные волосы придают образу большей романтичности и динамики.

В левой руке русалка на подносном блюде держит щит с датой 1897 (текст выделен позолотой), что дает еще одно основание утверждать, что этот предмет создавался непосредственно к визиту Николая II.

Общую композицию этого художественного произведения внизу замыкает позолоченное изображение символических ключей, а также надпись «ОТ ГОРОДА ВАРШАВЫ». Вероятно, изначально предполагалось поместить здесь текст «от Королевства Польского» или «от Царства Польского», однако, по воле министра внутренних дел, надпись была изменена [14, с. 38].

Примечательно, что все золотистые детали на блюде — лавровый венок, вензель императора, ключи от города, тексты и даты — не вырезаны в массиве, а собраны из позолоченных металлических отдельных деталей и прикреплены к деревянной основе. Это решение придает подарку еще большую торжественность и свидетельствует о том, что в работе принимал участие не только резчик, но и мастера по металлу.

В правой части блюда помещена фигурка сидящего на фоне архитектурного карниза амура с крыльями — типичный элемент стиля рококо, который вновь стал популярным в декоративно-прикладном искусстве на рубеже XIX–XX вв.левой рукой он приподнимает занавес, чтобы зритель мог увидеть центральное изображение — южный фасад дворца Лазенки в одноименном парке в Варшаве (Илл. 4).

История возникновения этого дворцового комплекса связана с именем великого коронного гетмана Станислава Любомирского, по желанию которого голландский архитектор Тильман ван Гамерен (Tulman van Gameren) в конце XVII в. оформил регулярный парк с купальным павильоном. Польское слово для купален — *lazienki* — и стало наименованием парка, а также речки и озера. В 1764 г. вся территория была приобретена королем Речи Посполитой Станиславом Августом II Понятовским, по воле которого в 1780–1790-е гг. велись работы по переформлению парка и созданию новых павильонов.

Главной доминантой комплекса стал Дворец на острове (Дворец на воде, Лазенковский дворец) — двухэтажная летняя резиденция на искусственном острове, которая, по существу, была выстроена вокруг созданного ранее павильона. Архитектор Доменико Мерлини и декоратор Ян Кристиан Камсетзер сумели гармонично включить имевшиеся залы, решенные в стиле барокко, в пространство нового дворца в стиле классицизм. Во дворец вели два мостика, решенных в формах построек зодчего XVII в. Андреа Палладио, аллюзии на которые можно было видеть как в Европе, так и в России (например, созданный в 1773–1774 гг. Мраморный, он же Палладиев, мост в Царском Селе) [15].

На первом этаже Дворца на острове располагались парадные залы со скульптурными портретами королей Речи Посполитой, столовая, королевские ванны, а также картинная галерея с полотнами Рубенса и Рембрандта [4]. На втором этаже были помещены верхняя картинная галерея, балконная комната и личные апартаменты, в которых проживали те, кто гостил в Варшаве.

После разделов и ликвидации Речи Посполитой наследники Понятовского в 1817 г. продали Лазенки Александру I. С этого момента парк и дворец стали летней резиденцией Российского императорского дома. Неслучайно в 1846 г. к дворцу была пристроена придворная православная часовня во имя святого князя Александра Невского.

В Лазенковском дворце останавливался, например, император Александр II во время своего приезда на польские земли в 1867 г. Историческим свидетельством этого визита является поднесенное монарху подносное блюдо, которое хранилось во дворце, а ныне находится в фондах Национального музея в Варшаве. А в 1884 г. этот парк посещали его сын Александр III и внук Николай Александрович — тоже будущий монарх, о чем упоминалось ранее.



Илл. 6. Высочайшие гости во время завтрака в лесу после смотра войск. 1897. Фотография. ЦГАКФД СПб. П. 329. Сн. 36



Илл. 7. Вид Королевского замка в Варшаве. 1890-е. Фотография. ЦГАКФФД СПб. А. 8876

Поэтому неудивительно, что для размещения семьи Николая II на время их пребывания в Варшаве в 1897 г. был выбран именно комплекс в Лазенках.

В польской литературе нам удалось найти сведения о том, что парковые постройки и их интерьеры обновлялись к «высочайшему визиту»: залы реставрировались под руководством художника Яна Стрзалецкого (Jan Strzalecki), а сам павильон был впервые полностью электрифицирован и получил новую систему канализации [14, с. 36].

Император и его супруга с дочерьми разместились в комнатах верхнего этажа Лазенковского дворца, а великие князья остановились в апартаментах дворца Бельведер, построенного в 1822 г. по велению брата Александра I Константина Павловича. «Служители Высочайшего Двора» и часть свиты были размещены в различных постройках Лазенковского парка; под временное жилье был приспособлен даже небольшой павильон Эрмитаж.

На время проживания гостей вся территория дворцового комплекса была оцеплена войсками местных гарнизонов и закрыта для посещения горожанами [14, с. 37].

По пути от вокзала до парка Лазенки «высочайшие гости» в сопровождении представителей местных властей рассматривали город, полный ликующих жителей. «Приём и встреча блестящие, — отметил Николай в своем дневнике, — порядок на улицах удивительный» [3, с. 358]. Свое «особое удовольствие» от встречи государь попросил А. К. Имеретинского передать через прессу всем жителям Варшавы [7, с. 859].

Во дворце гостей встречал почетный караул от 171-го пехотного резервного Гроховского полка и начальник дворцового управления, который тоже поднес хлеб-соль, но уже на другом блюде. Николай II позднее записал в дневнике: «В Лазенках принял, кроме почетного караула, массу военного начальства округа. 13 лет, что я не был тут, признаюсь, что многое позабыл

в доме! К счастью, к вечеру стало менее парить. Обедали с д. Владимиром, д. Павлом и Николашей. С балкона слушали серенаду на пруде, исполненную обществом пения — Лютня. Легли спать ранее 12 ч.» [3, с. 358].

Таким образом, изображение на подносном блюде от представителей города Варшавы именно Лазенковского дворца было неслучайным. Во-первых, дворец принадлежал дому Романовых и был их резиденцией. Во-вторых, эти стены помнили первый приезд Николая Александровича в статусе цесаревича в 1884 г. И, наконец, именно здесь царская чета и их родственники проводили летние дни 1897 г., так что блюдо должно было стать своего рода сувениром на память об этом визите.

Во второй день своего пребывания в Варшаве, 20 августа, Романовы осматривали кафедральный собор святой Троицы, Саксонскую площадь со строящимся новым православным собором и временной часовней во имя святого князя Александра Невского (Илл. 5). Затем гости поехали на Мокотовское поле на смотр трех резервных бригад Варшавского укрепленного района, крепостной пехоты и артиллерии (Илл. 6).

В 16.00 того же дня в Лазенковском дворце императорской чете представлялись высшие духовные, придворные и гражданские лица, генеральные консулы, а также председатели польских благотворительных организаций.

Вечером прошел торжественный прием, организованный варшавским генерал-губернатором А. К. Имеретинским в здании Королевского замка (Илл. 7). Как отметил император, «народу там была тьма тьмущая»: действительно, на мероприятии присутствовало около 2000 человек. В ходе этого вечера Николаю II был поднесен альбом в обложке из зеленого сафьяна с помещенными 25 фотографиями с видами достопримечательностей Варшавы [5, с. 16].

21 августа мужская половина гостей осматривала укрепление Новогеоргиевска и Зегржа, в то время как императрица

посещала благотворительные учреждения: вдовый дом, детский приют, отделение для престарелых сестер милосердия, дом трудолюбия, дешевую столовую, детскую больницу и институт глухонемых и слепых [7, с. 862]. Вечером Романовы и их свита наслаждались представлением в летнем открытом амфитеатре (Римский театр), на небольшом острове в парке Лазенки.

В пятницу 22 августа государь осмотрел форты Варшавы, а в местечке Служев встретался с польскими подданными — местными помещиками и крестьянами, принимая от них дары и букеты полевых цветов [11]. Завершился день посещением Большого театра, где были представлены увертюра и два акта из оперы «Лоэнгрин».

Последним днем пребывания «высочайших гостей» в Варшаве стала суббота 23 августа. Рано утром Романовы со свитой выехали из дворца в Лазенках и, проезжая по наполненным горожанами улицам, прибыли на Петербургский вокзал. Здесь собрались высшие военные и гражданские чины, придворные, делегации от землевладельцев, а также представители высшего общества. Александра Фёдоровна получила, по словам супруга, «невообразимое количество цветов» от дам и мужчин города.

Николай II, одетый в форму 65-го пехотного Московского Его Величества полка, принял от членов временного комитета по подготовке визита собранную горожанами сумму в 962 486 рублей. По воле монарха эти деньги были пожертвованы на строительство политехнического института, известного ныне как Варшавский политехнический университет [11].

В очерке «Незабвенные дни» была зафиксирована торжественно произнесенная речь монарха, обращенная к представителям города: «От имени императрицы и моего выражаю вам, господа, нашу искреннюю благодарность за тот щедрый прием, участие в котором приняли все слои польского населения, и за чувства преданности. Я верю вполне искренности их. Мы оба глубоко тронуты горячим приёмом, оказанным нам. Встреча

Варшавы оставит в нас самое отрадное воспоминание о нашем первом посещении её. Еще раз сердечно благодарю вас, господа!» [5, с. 7–8].

Вскоре «высочайшие гости» заняли свои вагоны и покинули Варшаву, в память о посещении которой до наших дней сохранилось резное подносное блюдо, выполненное В. Богачиком в качестве подарка от жителей города.

Изучение фондов Государственного Эрмитажа позволило установить, что сохранились еще три блюда, ставших историческими свидетельствами визита Николая II и его семьи на польские земли в 1897 г.

Одно из них (инв. № ЭРД-1043, илл. 8) было вручено императору, как свидетельствует резная надпись на русском языке, «ОТ ЖИТЕЛЕЙ ГОРОДА ТОМАШОВА ПЕТР.», то есть города Tomaszów, входившего в Петроковскую губернию (Брезинский уезд). Оно исполнено в художественной манере, близкой к варшавскому изделию: решено в виде барочного картуша овальной формы, в центре которого помещено рельефное изображение одной из фабрик города, а всю композицию венчает такая же резная корона Российской империи. В правой части помещен открытый занавес (без амура), что придает декору некоторую асимметрию — признак влияния стиля модерн. Внизу картуш замыкают две лавровые ветви, характерные для стиля ампир. Их наличие напоминает нам о том, что это эклектичное произведение создавалось в эпоху, когда атрибуты различных художественных направлений могли гармонично сочетаться в одном предмете.

Сходство этого блюда с поднесенным в Варшаве панно наводит на мысль об одном авторе-исполнителе, и это подтверждается самим предметом: на задней стороне вырезана подпись на польском языке «W. Bogaczyk w Warszawie 1897».

Таким образом, в собрании Эрмитажа сохранились два подносных блюда мастера В. Богачика: одно от города Варшавы,



Илл. 8. Блюдо подносное «от жителей города Томашова». Мастер В. Богачик. 1897. Варшава. Дерево, резьба, полировка. 52,0 x 42,0 x 6,0 см © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы С. В. Бутыгин, А. Я. Лаврентьев



Илл. 9. Блюдо подносное «от ремесленников города Белостока». Неизвестный мастер. 1897. Дерево, резьба, полировка, тонировка. 50,5 x 50,5 x 4,5 см © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы С. В. Бутыгин, А. Я. Лаврентьев

другое от жителей города Томашова, что обозначено резными буквами на бортике.

Сравнение этих произведений позволяет выявить не только схожие черты (форма картуша вместо круглого блюда, обилие резьбы, одинаковые фигурки короны), но и некоторые различия:

- блюдо от Варшавы выполнено из темной породы дерева, в то время как подарок от города Томашова — из светлой породы;

- под короной на варшавском блюде витиеватым шрифтом написано «Н II», а на томашовском вензель «Н II А» решен в стиле русской вязи;

- помимо короны, на варшавском блюде присутствуют другие декоративные элементы и фигуры, однако на томашовском основными деталями служат сама форма раковины-картуша и приподнятая занавеска в правой части;

- тексты на блюде от Варшавы собраны из отдельных элементов (из позолоченного металла) и прикреплены к деревянной основе, что выделяет их на фоне всей остальной композиции, при этом подарок от Томашова монохромный, без выделения вырезанного в самой породе текста, и его колористическая гамма основана на цвете и фактуре дерева.

Из этого анализа можно сделать вывод, что оба произведения были заказаны мастеру В. Богачику, работавшему в Варшаве, но подарок от столичного города решен более торжественно, его резьба сложнее и изящнее, а металлические элементы усиливают мажорное звучание всей композиции. Тем не менее оба изделия имеют схожую стилистику в духе XVIII столетия и отличаются от традиционных русских подносных блюд своей формой овального картуша.

Пока не удалось точно установить, когда и при каких обстоятельствах было подарено блюдо от Томашова. Однако Николай II в дневнике упоминает о том, что 14 сентября 1897 г. вся семья слушала песнопения женского хора из этого города [3, с. 364]. Можно предположить, что в тот момент императору и были поднесены хлеб-соль от хора, который мог быть любительским, сформированным в стенах изображенной на блюде фабрики.

Помимо блюд в форме картуша, созданных мастером В. Богачиком, в фондах Эрмитажа были выявлены еще два, также поднесенные императору в ходе его визита в августе-сентя-

бре 1897 г. Они имеют традиционную круглую форму, но отличаются друг от друга своим декоративным наполнением.

Различия в художественном решении этих произведений связаны, вероятно, со статусом самих дарителей и мастерством создателей блюд.

Одно из них относится к дате отъезда императорской фамилии из Варшавы — 23 августа 1897 г. В тот день монарх, остановившись по пути, осмотрел военные укрепления, а в 17.30 поезд пришел в Белосток (Białystok). Здесь, на перроне, состоялось принятие Николаем II и членами его семьи хлеба-соли от различных депутатий. По всей видимости, именно в этот момент было поднесено блюдо, хранящееся ныне в Эрмитаже (инв. № ЭРД-1046, илл. 9).

Выполненное из дерева, оно имеет круглую форму и резное декоративное оформление. В центре композиции помещены листья аканта, надпись «Хлеб Соль» и в круге — резное изображение различных инструментов, соединенных в единую композицию, напоминающую своеобразный герб.

По краю проходит виноградная лоза, а на бортике читается надпись на русском языке «ОТ РЕМЕСЛЕННИКОВ ГОРОДА БЕЛОСТОКА 1897 Г. 23 АВГУС». Примечательно, что для текста использован шрифт в стиле модерн, что свидетельствует о желании дарителей следовать модным веяниям, а не традиции создавать текст «под русскую вязь». Факт того, что подарок вручался от имени местных мастеров, нашел выражение в художественном оформлении блюда. Высокое качество исполнения предмета демонстрировало мастерство польских умельцев, имена которых, впрочем, на самом предмете не обозначены.

Наконец, четвертым памятником в группе подарков, поднесенных в ходе визита Романовых в 1897 г., является блюдо с текстом на русском языке «от верноподданных крестьян Нешавского уезда» (инв. № ЭРД-1138, илл. 10). Центром этой административной единицы, входившей в Варшавскую губернию, был город Нешава (Nieszawa), где, вероятно, и создали изделие. Блюдо исполнено в традиционной круглой форме, и его немногочисленными декоративными элементами оказываются выступающие ободки и сама надпись по окружности, стилизованная под русскую вязь, — эти детали вырезаны мастером высокого уровня [12].

Внешняя простота этого произведения была продиктована функциональностью предмета: поскольку в центре



Илл. 10. Блюдо подносное «от верноподданных крестьян Нешавского уезда». Неизвестный мастер. 1897. Дерево, резьба, полировка, тонировка. 43,0 x 43,0 x 5,0 см © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2021. Фотографы С. В. Бутыгин, А. Я. Лаврентьев

размещали хлеб и солонку, то основной декоративный акцент делался на внешнем ободке, где и была помещена дарственная надпись.

К сожалению, авторство этого блюда остается неизвестным, как и точные обстоятельства его поднесения императору. Однако дата 1897 и дарственная надпись позволяют отнести его именно к визиту Николая II на польские земли.

Отправившись в путешествие из Петергофа 17 августа 1897 г., члены императорской семьи со свитой уже 20 сентября прибыли в Дармштадт. Большую часть этого визита гости проводили, судя по дневнику государя, на охоте и на военных смотрах в ходе учений, но тем не менее успели осмотреть достопримечательности таких польских городов, как Варшава и Белосток.

Обстоятельства этого первого визита Николая II в качестве императора на польские земли редко привлекают внимание историков. Их исследования направлены в первую очередь на изучение политических и социокультурных причин и последствий приезда Романовых в Царство Польское в контексте российско-польских отношений.

Тем актуальнее становится введение в научный оборот целой группы памятных свидетельств этих событий, которые

хранятся в собрании Государственного Эрмитажа, — четырех подносных блюд, на которых монарху подавали хлеб-соль различные группы населения западных губерний. Два из них созданы резчиком-виртуозом В. Богачиком и несут в своем художественном решении столичный вкус и нестандартный подход польского мастера, а два других выполнены в традиционном стиле, но также различны между собой, при этом простой внешний вид не снижает их художественной и историко-культурной ценности.

Эти церемониальные подарки, согласно регламенту и правилам министерства императорского двора, после поднесения хлеба-соли либо оставались в самих губернских городах, либо передавались в столицу. В Санкт-Петербурге некоторые высокохудожественные блюда размещали на стенах парадных залов и лестниц Зимнего дворца, а другие хранили в кладовых главной императорской резиденции.

Именно так, находясь в хранилищах Зимнего дворца, четыре подарка от польских подданных оказались в коллекции Государственного Эрмитажа, и ныне являются историческими памятниками пребывания императора Николая II и членов семьи Романовых в Царстве Польском в августе-сентябре 1897 г.

Список литературы:

1. Горожанина С. Деревянные подносные блюда второй половины XIX – начала XX века // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2003. № 11 (12). С. 52–59.
2. Денисов Ю. Н. Россия и Польша. История взаимоотношений в XVII–XX веках. М.: Флинта; Наука, 2012. 605 с.
3. Дневники императора Николая II (1894–1918) / Отв. ред. С. В. Мироненко. М.: Российская политическая энциклопедия (РОСС-ПЭН), 2011. 1101 с.
4. Екатерина II и Станислав Август: два просвещенных правителя: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2016. 312 с.
5. Незабвенные дни // Адрес-календарь гор. Варшавы на 1898 год. Отдел IV. Варшава: Полицейская типография, 1897. С. 593–607.
6. Никитин В. Варш и Сава — добрая слава // Родина (исторический журнал). 1994. № 12. С. 139–144.
7. Пребывание Их Императорских Величеств в Варшаве // Нива. 1897. № 36. С. 858–862.
8. Светлейший князь А. К. Имеретинский // Нива. 1897. № 4. С. 90.
9. Традиционная пища как выражение этнического самосознания. М.: Наука, 2001. 293 с.
10. Jaskiewicz L. Książce Aleksander Imeretyński o społeczeństwie Królestwa Polskiego w przededniu wizyty cara Mikołaja II (memorial z 24 lipca / 5 sierpnia 1897) // Przegląd Historyczny. 2005. № 96/3. S. 459–465.
11. Królikowski L. Wizyta cara Mikołaja II w Warszawie // Passa. Tygodnik sasiadów. 26.08.2020. URL: <http://www.passa.waw.pl/artukul/wizyta-cara-mikolaja-ii-w-warszawie,4802?ref=1> (дата обращения: 01.08.2021).
12. Mokłowski K. Sztuka ludowa w Polsce. Lwów: Nakładem księgarni H. Altenberga, 1903. 556 s.
13. Przyjazd Ich Cesarzkich Mosci Najjasniejszych Panstwa // Kurier Warszawski. 1897. Vol. 239. S. 1.
14. Sobczak J. Polskie fascynacje młodym cesarzem Mikołajem II: geneza jego wizyty Warszawskiej we wrześniu 1897 roku i próba Polsko-Rosyjskiej “ugody” // Mazowieckie Studia Humanistyczne. 1996. Vol. 1. S. 5–39.
15. Tatarkiewicz W. Łazienki Warszawskie. Warszawa: Arkady, 1972. 285 s.

References:

- Denisov Yu. N. *Rossia i Pol'sha. Istoriia vzaimootnoshenii v 17 – 20 vekakh (Russia and Poland. History of Relationships in the 17th – 20th Centuries)*. Moscow, Flinta; Nauka Publ., 2012. 605 p. (in Russian)
- Ekaterina II i Stanislav Avgust: dva prosveshchennykh pravitel'ia: katalog vystavki (*Catherine II and Stanisław August: Two Enlightened Absolutists: Exhibition Catalog*). Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2016. 312 p. (in Russian)
- Gorozhanina S. *Wooden Tray Dishes of the Second Half of the 19th – Early 20th Century. Antikvariat. Predmety iskusstva i kollektcionirovaniia (Antiques. Objects of Art and Collectibles)*, 2003, no. 11 (12), pp. 52–59. (in Russian)
- His Serene Highness Prince A. K. Imeretinski. *Niva*, 1897, no. 4, p. 90. (in Russian)
- Jaskiewicz L. *Książce Aleksander Imeretyński o społeczeństwie Królestwa Polskiego w przededniu wizyty cara Mikołaja II (memorial z 24 lipca / 5 sierpnia 1897)*. *Przegląd Historyczny*, 2005, no. 96/3, pp. 459–465. (in Polish)
- Królikowski L. *Wizyta cara Mikołaja II w Warszawie*. *Passa. Tygodnik sasiadów*. 26.08.2020. Available at: <http://www.passa.waw.pl/artukul/wizyta-cara-mikolaja-ii-w-warszawie,4802?ref=1> (accessed 01 August 2021). (in Polish)
- Mironenko S. V. (ed.). *Dnevnik imperatora Nikolaja II (1894–1918) (Diaries of Emperor Nicholas II (1894–1918))*. Moscow, ROSSPEN Publ., 2011. 1101 p. (in Russian)
- Mokłowski K. *Sztuka ludowa w Polsce*. Lwów, Nakładem księgarni H. Altenberga Publ., 1903. 556 p. (in Polish)
- Nikitin V. *Warsaw and Sava – Good Glory. Rodina (istoricheskii zhurnal) (Homeland (History Magazine))*, 1994, no. 12, pp. 139–144. (in Russian)
- Przyjazd Ich Cesarzkich Mosci Najjasniejszych Panstwa. *Kurier Warszawski*, 1897, no. 239, p. 1. (in Polish)
- Sobczak J. *Polskie fascynacje młodym cesarzem Mikołajem II: geneza jego wizyty Warszawskiej we wrześniu 1897 roku i próba Polsko-Rosyjskiej “ugody”*. *Mazowieckie Studia Humanistyczne*, 1996, no. 1, pp. 5–39. (in Polish)
- Stay of Their Imperial Majesties in Warsaw. *Niva*, 1897, no. 36, pp. 858–862. (in Russian)
- Tatarkiewicz W. *Łazienki Warszawskie*. Warszawa, Arkady Publ., 1972. 285 p. (in Polish)
- Traditsionnaia pishcha kak vyrazhenie etnicheskogo samosoznaniia (Traditional Food as an Expression of Ethnic Identity)*. Moscow, Nauka Publ., 2001. 293 p. (in Russian)
- Unforgettable Days. *Adres-kalendar' goroda Varshavy na 1898 god. Otdel IV (Address-Calendar of the City of Warsaw for 1898)*. Warsaw, Politseiskaia tipografiia Publ., 1897, pp. 593–607. (in Russian)

Ковалева Наталия Ивановна, заведующая отделом народного искусства, хранитель. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, Инженерная ул., д. 4. 191186. kovaljova_n_i@mail.ru

Kovaleva, Natalija Ivanovna, head of the department of Folk Art, curator. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. kovaljova_n_i@mail.ru

О ТРУДАХ РОБЕРТА ФОРРЕРА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ НАБИВНЫХ ТКАНЕЙ

ON THE WRITINGS OF ROBERT FORRER IN THE CONTEXT OF STUDYING THE HISTORY OF PRINTED FABRICS

Аннотация. В последние десятилетия наблюдается подъем интереса к истории отечественного текстиля — малоизученной области декоративно-прикладного искусства. Изучение истории российской легкой промышленности невозможно без знания зарубежного материала, поскольку набивная отрасль в России появилась и развивалась при непосредственном участии специалистов ведущих европейских ситценабивных центров, таких как Франция (Эльзас), Швейцария, Великобритания, Германия. Тем более важно обращение к трудам зарубежных исследователей, которые были почти современниками интереснейшего процесса развития набивного производства XIX в. Имя швейцарского коллекционера, историка искусств, археолога Роберта Форрера (1866–1947) в настоящее время незаслуженно забыто. Публикаций о нем крайне мало, а большая часть собранной им коллекции малодоступна для отечественного исследователя. На материалах собственной коллекции Р. Форрером были опубликованы две монументальные монографии, посвященные истории искусства набойки, в которых он впервые выделяет печать на тканях в отдельный раздел искусствознания. Фактически Форрер стал основоположником этого раздела истории прикладного искусства. На русском языке эти труды пока не изданы, поэтому автором настоящей публикации был осуществлен их перевод. Впервые к наследию швейцарского ученого обратилась Н. Ю. Бирюкова при подготовке каталога европейских набивных тканей из собрания Эрмитажа. Первыми публикациями о Форрере на русском языке стали статьи Т. А. Долгодровой, сотрудника РГБ, куда весной 1946 г. была передана часть собрания набивных тканей Форрера в возмещение ущерба, нанесенного русской культуре во время Великой Отечественной войны. Т. А. Долгодрова занималась каталогизацией и изучением этой коллекции. В публикациях автора настоящей статьи было рассмотрено значение наследия Форрера для изучения истории российского набивного производства, а также освещен ряд вопросов, которые не вошли в круг проблем, очерченных Т. А. Долгодровой. Данная статья посвящена анализу данных, приведенных Форрером в его трудах относительно становления ситценабивного производства в Западной Европе, о появлении на рынках Европы индийских ситцев, копировании восточных образцов и появлении собственных узоров, орнаментов и типов тканей. Эти сведения представляют интерес с позиции изучения путей проникновения европейских образцов в Россию при том, что отечественными производствами швейцарский исследователь подробно не занимался. В статье рассмотрены истоки наиболее популярных в России типов ситцевых тканей, в частности «адрианопольских красных». Сведения о первых европейских предприятиях и имена печатников, начавших создавать краснофонные ситцы, разбросаны по разным разделам монографий Р. Форрера, который не выводил этот тип набивных тканей в особый раздел. «Адрианопольские ткани» появились в Европе в начале XIX в., а через 50 лет в России стали производить в большом количестве на мануфактурах купцов Барановых. Сегодня они известны как «барановские» ситцы, которые стали частью национального русского стиля. Монографии Форрера не потеряли своей научной актуальности и по сей день. Они представляют собой кладь фактологической информации, однако представленные данные требуют подробного анализа, касающегося в первую очередь сравнения и сопоставления основных этапов развития ситценабивной отрасли в разных странах.

Ключевые слова: Роберт Форрер; XIX в.; XVIII в.; Германия; Эльзас; Швейцария; Индия; Россия; всемирная торговля; ситценабивные мануфактуры; коллекции; коллекционирование; набивные ткани; барановские ситцы; Асаф Баранов; турецкий красный; печать на хлопке; текстильный орнамент.

Abstract. In recent decades, there has been a rise of interest in the history of Russian textiles, a poorly studied area of decorative and applied arts. Studying the history of the Russian textile printing industry is impossible without knowledge of foreign material since fabric printing in Russia appeared and developed with the direct participation of specialists from the leading European art textile centers, such as France (Alsace), Switzerland, England, and Germany. All the more important is addressing to the works of foreign researchers, who almost witnessed the development of textile printed production in the 19th century. The name of the Swiss collector, art historian, and archaeologist Robert Forrer (1866–1947) is now undeservedly forgotten. There are very few publications about him, and most part of his collection is inaccessible to a Russian researcher. Using the materials of his own collection, R. Forrer published two monumental monographs devoted to the history of textile art and was the first to distinguish printing on fabrics as a separate section of art history. In fact, Forrer became the founder of this section of the history of applied art. These works have not been published in Russian yet; for which reason, the author of this publication translated them. It was N. Y. Biryukova, who approached the heritage of a Swiss scientist for the first time while preparing a catalog of European textile printed fabrics from the Hermitage collection. The first publications about Forrer in Russian were articles by T. A. Dolgodrova, an employee of the RSL, where a part of Forrer's collection of printed fabrics was transferred in the spring of 1946 in compensation for the damage to Russian culture during World War II. T. A. Dolgodrova was engaged in cataloging and studying this collection. Our past publications covered the significance of Forrer's legacy for the study of the history of Russian textile printing, as well as a number of questions left by T. A. Dolgodrova. This paper is devoted to the analysis

of the data provided by Forrer in his writings on the establishment of the textile printing industry in Western Europe, the appearance of Indian calico in the European markets, copying of oriental designs and creating original patterns, ornaments and types of fabrics. This clarifies the arrival of European samples in Russia, despite the fact that the Swiss researcher did not deal with Russian production in detail. The report will examine the origins of the most popular types of calico fabrics in Russia, the Adrianople Reds in particular. Information about the first European enterprises and the names of the printers who began to create red-color chintz are scattered in different sections of R. Forrer's monographs, who did not allocate this type of printed fabrics in a special section. "Adrianople fabrics" appeared in Europe in the early 19th century, and after 50 years, they began to be produced in Russia in large quantities at manufactories of Baranov merchants. Today they are known as Baranovsky chintz, and became part of the national Russian style. Forrer's monographs have not lost their scientific relevance to this day. They represent a storehouse of factual information but the presented data require a detailed analysis, which primarily concerns the comparison and juxtaposition of the main stages of the development of a textile printing industry in different countries.

Keywords: Robert Forrer; 19th century; 18th century; Germany; Alsace; Switzerland; India; Russia; World Trade; textile printing manufactories; collections; collectibles; printed textiles; baranov calico; Asaf Baranov; Turkish red; cotton printing; textile ornament.

История отечественного ситценабивного производства до сих пор остается малоизученной областью, тогда как в западной литературе истории тканей на протяжении последних веков уделялось много внимания. Над изучением европейской текстильной промышленности и ее изделий в разное время трудились историки, химики, промышленники, искусствоведы. Российское декоративно-прикладное искусство всегда развивалось в общем русле эволюции мирового искусства, ткани не были исключением.

Любому, кто знаком с русским традиционным костюмом, известны краснофонные хлопчатобумажные ткани и платки с контрастными цветочными узорами (Илл. 1). Их колорит довольно прост: глухие желтые, белые, синие, зеленые, черные цвета, без использования сложных светотеневых переходов, а рисунок сложен и тонок по исполнению. Во второй половине XIX в. в России они получили название «барановские», по фамилии крупнейших отечественных производителей. Но в народе их называли и по-другому — «кумачовые», «пунцовые», «вытравные» или, что очень важно для нас, «заграничные», «аглицкие», «хранцузские», «датские». Случайно ли это название, можно понять, разобравшись в истории этих тканей. Тем более что, как покажет дальнейшее исследование, в Европе подобные изделия появились гораздо раньше. В западной традиции они носят название «адрианопольские» или «турецкие красные ситцы». Многие термины происходят напрямую от технологии их производства — вытравной печати с использованием «турецкого красного» красителя. Мы будем далее использовать термины «адрианопольские ситцы» относительно тканей и «турецкий красный» в приложении к описанию технологического процесса, поскольку они встречаются и в русской, и в западной историографии.

История появления и распространения краснофонных ситцев в России практически не изучена и не проанализирована. Они упоминаются в общих трудах по истории русского текстиля. Существует немало краеведческих и любительских публикаций, но серьезное исследование пока отсутствует.

Современные отечественные авторы, как правило, приписывают заслугу появления и изготовления «адрианопольских» тканей купцам Барановым, практически не рассматривая участие в этом процессе промышленников села Иванова, а уж тем более иностранных специалистов [1, с. 24]. Поэтому стоит обратиться к трудам зарубежных исследователей, в первую очередь основоположников изучения истории текстиля.

Одним из первых в этом ряду стоит имя швейцарского коллекционера, историка искусств, археолога Роберта Форрера¹ (Илл. 2). Конечно, он не был первопроходцем, но в отличие от предшествовавших ему исследователей, изучавших технологию печати, таких как инженер Вильгельм Генрих фон Куррер² [15] и химики Жан-Франсуа Персо³ [16] и Мишель Эжен Шеврель⁴, Роберт Форрер впервые выделил набойку в отдельный раздел искусствознания, рассматривая набивные ткани как произведения прикладного искусства. Что касается технических усовершенствований, то Форрер также отводит им очень много места в своих исследованиях. Он скрупулезно перечисляет названия красителей и объясняет принцип работы

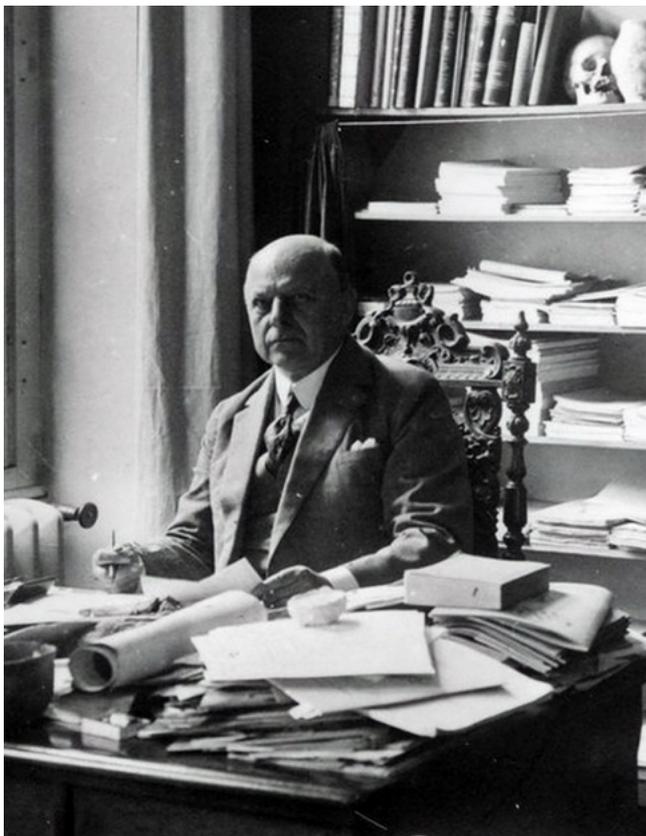
печатных машин, но, не будучи инженером, делает это весьма путано и сложно.

На материалах собственной коллекции набивных тканей Р. Форрером были опубликованы две монументальные монографии [10; 11], посвященные истории искусства набойки. Им были собраны и опубликованы редкие и в некоторых случаях недоступные сегодня сведения по истории европейских ситценабивных производств.

Сегодня публикаций о личности Роберта Форрера крайне мало даже в западной специальной литературе, а



Илл. 1. Женский праздничный костюм. XIX — начало XX в. Село Малахово, Касимовский уезд, Рязанская губерния. Ситцевый платок фабрики Асафа Баранова. Полный комплект костюма поступил в 1961 г. из экспедиции Русского музея в Рязанскую область. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Фото В. А. Воронцова. Опубликовано в: Во всех ты, душенька, нарядах хороша. Традиционный праздничный костюм XVIII—XX веков. Русский музей: альбом-каталог / Авт. статей и сост. Н. И. Ковалева, М. А. Сорокина, Н. О. Крестовская. СПб.: Palace Editions, 2015. С. 166, кат. 305



Илл. 2. Роберт Форрер в своем кабинете в музее Археологии. Страсбург, Дворец Роган. 1917. Собрание Археологического музея города Страсбург. Опубликовано в: Hypotheses: Academic blogs. URL: <https://docpatrac.hypotheses.org/jep-2013/jep2013-18-forrer-polaczek> (дата обращения 03.09.2021)

большая часть его коллекции малодоступна для отечественного исследователя. Собрание набивных тканей ученого было разделено еще при его жизни. В 1920-х гг. две трети своего собрания он продал в Немецкий национальный музей (Нюрнберг) и оставшуюся треть — в Немецкий музей книги и шрифта (Лейпциг). Предметы из Лейпцигского музея весной 1946 г. были переданы в Российскую государственную библиотеку (РГБ) в возмещение ущерба, нанесенного русской культуре во время Великой Отечественной войны [4].

В российской науке впервые к трудам швейцарского ученого обратилась Н. Ю. Бирюкова при подготовке каталога европейских набивных тканей из собрания Эрмитажа [2]. Первыми публикациями о Форрере на русском языке стали статьи Т. А. Долгодровой [3; 4], сотрудника РГБ, которая занималась каталогизацией и изучением части его коллекции. В публикациях автора настоящей статьи было рассмотрено значение наследия Форрера для изучения истории российского набивного производства, сделан обзор четырех его монографий, посвященных истории тканей, а также освещен ряд вопросов, которые не вошли в круг проблем, очерченных Т. А. Долгодровой [6].

Данная публикация посвящена анализу данных, приведенных Робертом Форрером в его трудах относительно экспериментов европейских печатников с красителями, полученными из марены, а также истории появления в ассортименте зарубежных мануфактур «адрианополюских» ситцев и платков, их художественному оформлению и рынкам сбыта.

Мы будем рассматривать сведения, представленные Робертом Форрером во второй его монографии «Искусство печати на тканях от Средневековья до эпохи Империи» 1898 г. [10]. В ней история набивных тканей прослеживается от Античности до 1820-х гг. Далее в качестве источника могут быть привлечены ткани из личного собрания ученого, а также аналогичные предметы из собрания Музея набивных тканей города

Мюлуз, музея-заповедника «Александровская слобода», Русского музея и др.

Сведения об «адрианополюских» ситцах и платках разбросаны по разным географическим разделам монографии Роберта Форрера, и нам предстоит выделить их из общего обзора различных видов набоек. Сложность заключается еще и в том, что Форрер, как правило, указывает только фамилии печатников. Это вносит некоторую путаницу, особенно при описании больших семейств, представители которых работали в разных странах.

Как и большинство исследователей, Форрер связывает появление многих типов ситцев с восточной традицией. Он отмечает, что «стимул... пришел извне, поскольку набивные ткани, импортированные из Индии и Персии, с их красками, бросающими вызов воде и свету, стимулировали исследования аналогичных красителей»⁶ [10, S. 77]. Таким образом, перед набивными производствами Европы на рубеже XVIII–XIX вв. стояла задача добиться копирования на хлопке в технике набойки баснословно дорогих тканых шерстяных кашмирских шалей, а точнее их европейских повторов.

Технология производства «адрианополюских» ситцев в Западной Европе сложилась к 1840-м гг. Ее появлению предшествовала длинная история. И на всем ее протяжении набойщики, химики, инженеры во всех европейских странах одновременно работали над разгадкой секрета идеального красного и получения на нем четких чистых цветовых отпечатков. Разработанные процессы были длительными, сложными и ревностно охраняемыми. Как известно, набойка подразумевает печать на ткани каждого цвета отдельным гравированным приспособлением — цилиндрическим валом, медной или деревянной доской. При этом есть опасность того, что отдельные оттиски могут плохо совместиться, а краска, наложенная на уже окрашенный фон, получится «грязной». Поэтому еще в конце XVIII в. печатники стали разрабатывать приемы вытравной печати, когда краска разрушала цвет фона и образовывала на этом месте другой цвет [5, с. 127].

Безусловно, в плане подробного описания этой технологии на первом месте стоит фундаментальный труд химика Ж.-Ф. Персо [16]. Конечно, он был издан в 1840-х гг., но сами процессы и состав применяемых химических препаратов начали забываться уже ко второй половине XIX в. В частности, известный промышленник, ситцевый магнат Сергей Прохоров в 1892 г. писал, что «существует опасность быть забытыми тем способом крашения и ситцепечатания, которые существовали в давние времена» [7]. Сегодня многие из трактатов современников процесса становления ситценабивной промышленности доступны, и мы можем обратиться к их публикациям.

В настоящее время даже при обилии опубликованных зарубежных исследователями источников сложно определить, кто первым начал эксперименты с «турецким красным». Разные авторы приписывают первенство своей стране, своей традиции.

Красный цвет еще с эпохи раннего Средневековья получали из корня марены (*лат. Rubia tinctorum*), одного из старейших и важнейших красящих растений. Историю использования марены в качестве красителя подробно описал Ж.-Ф. Персо [16, vol. 1, p. 458–464], так же как все процессы, связанные с ее применением. В последующих публикациях западных авторов используются сведения, опубликованные в его пятитомном трактате. Химическими компонентами марены красильной являются ализарин и пурпурин, который получают из ее корня. Экстракт толченого корневища марены именовался крапп. Название «турецкий» или «адрианополюский красный» происходит от местности, где выращивали марену и откуда ее экспортировали по всему миру. Именно в Леванте, особенно в окрестностях Смирны, Адрианополя и на острове Кипр, ее возделывали с древнейших времен.

Если кратко рассмотреть историю «турецкого красного», то можно выделить несколько основных этапов [18, S. 69–70]. Роберт Форрер не всегда акцентирует на них внимание, но указывает многие имена и названия. Поскольку объем информации, приведенный исследователем поистине огромен,

позволим себе представить вкратце основные вехи эволюции технологии «турецкого красного».

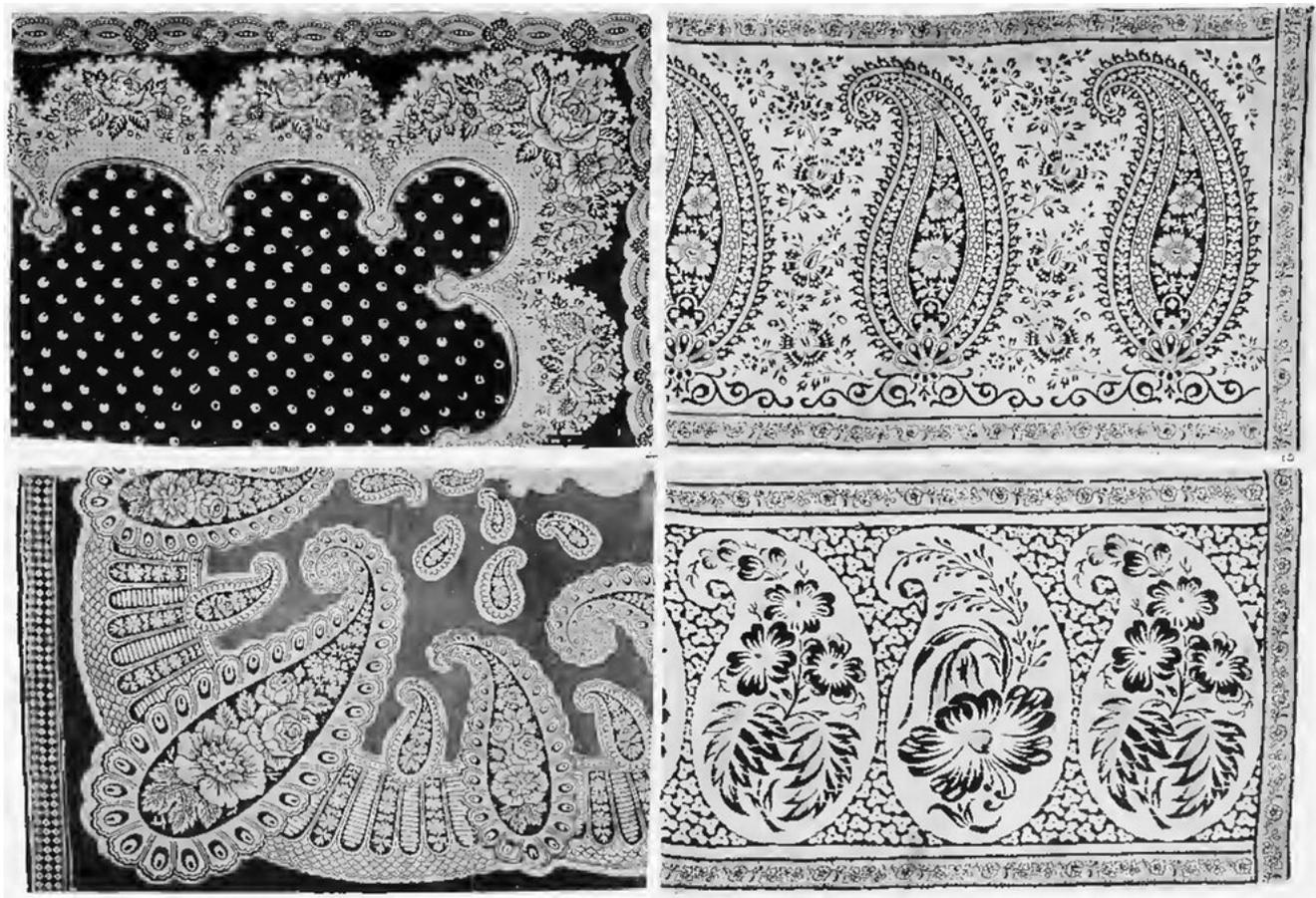
Первыми были набойки на грубом холсте с красными узорами на белом фоне, печатавшиеся с помощью деревянных досок. Это была так называемая резервная печать. Затем начались опыты с окраской пряжи «турецким красным». В конце XVIII в. проводятся опыты с вытравной печатью с помощью сахарной, лимонной и щавелевой кислот по окрашенному в красный цвет полотну. В это же время делаются первые попытки цветной вытравной печати.

Следующим важным этапом стали опыты в области так называемой «ляписовой печати». Так называли ткани, где фон получали с помощью индиго — очень дорогого и «капризного красителя» [16, vol. 4, p. 344–413], а красный цвет многих элементов орнамента окрашивали с помощью марены. Ляписовые набойки произвели настоящий фурор в первой половине XIX в. своим плотным, ярким, как тогда казалось, «турецким красным» цветом. В этот период разрабатываются узоры и орнаменты, которые потом будут тиражироваться на фабриках по всему миру на протяжении почти двух сотен лет. Ляписовые набойки на первый взгляд похожи на «адрианопольские ситцы», но по колориту и качеству печати отличаются от привычных нам тканей второй половины XIX в. Ляписовые ткани печатали вручную, их яркость и контраст гораздо хуже, цвета более прозрачные и грязные в отличие от звонкого, четкого колорита более поздних изделий.

От ляписовых набоек в скором времени отказались, и их заменили более простые и дешевые «турецкие красные ситцы». «Турецкий красный» — это название технологии окрашивания ткани, которая подразумевает не просто погружение отреза материала в резервуар с разведенным красите-

лем, а сложный химический процесс, предполагающий обязательную подготовку ткани к окраске: именно обработка жирной протравой в несколько этапов [16, vol. 3, p. 171–180, 450–453] и нанесением вытравных красителей [16, vol. 4, p. 419–422]. Если вначале для окраски ткани использовали чистый крапп, то с 1840-х гг. красный фон получали с помощью гаранцина⁶, а потом, с 1870-х, окрашивали дегтярным красителем, искусственным «турецким красным», называемым химический ализарин.

Итак, как видно из этого обзора, путь «турецкого красного» был долгим и запутанным. Рассмотрим данные, приведенные Робертом Форрером в его монографии относительно конкретных производств, работавших в этом направлении. Краснофонные ткани и ткани с красными узорами производили в Европе еще в XVII в. В Аугсбурге, одном из крупнейших центров германского ситцепечатания, эксперименты с красными красителями проводились на предприятии Иереми Нойхофера, одного из самых известных печатников Европы того времени [10, S. 32]. Ему при этом пришлось пережить целую серию приключений, достойных описания в отдельном детективном романе, о чем, основываясь на архивных документах, очень эмоционально повествует Форрер [10, S. 32–36]. Весной 1693 г. Иереми Нойхофер получил от аугсбургской Ратуши «особое исключительное право окрашивать ткани в “турецкий красный”... Он был обязан этой привилегией тем обстоятельством, что приобрел знания по этой специальности за большие деньги и поднял их до особой высоты» [10, S. 35]. Это, пожалуй, самый ранний случай упоминания «турецкого красного» в литературе. При этом Форрер указывает, что все свои технологии Нойхофер не сам изобрел, он сумел «найти» во время поездок за границу некий англо-голландский стиль



Илл. 3. Многоцветные «Orientals» на белом хлопке. 1815–1820-е. Мануфактура Бернхарда Гройтера. Исликон, кантон Цюрих, Швейцария. Опубликовано в: Forrer R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer. Strassburg: Verlag von Schlesien und Schweikhardt. Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden), 1898. Taf. LXXII



Илл. 4. Платок ситцевый. Деталь каймы. Конец XIX — начало XX в. Фабрика Асафа Баранова, село Струнино, Александровский уезд, Владимирская губерния. Хлопок, механическая печать. 120 x 105 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Фото Е. Э. Елинера. Опубликовано в: Ковалева Н. И., Сорокина М. А. Платки и шали в России XVIII–XXI веков из собрания Русского музея. СПб.: Palace Editions, 2018. С. 138

печати с резервом и последующим окрашиванием, завезенный из Индии [10, S. 37].

Эксперименты с крапком в 1760-е гг. проводились на производствах другого аугсбургского промышленника — Иоганна Генриха Шуле [10, S. 40], фабрика которого, по словам Форрера, «возвышалась над всеми многочисленными учреждениями своею важностью и размахом... а материи у мастера прямо вырывали из рук. <...> Его продукция включала в себя все виды набивного ситца, оттиски с медных досок в краповом красном, коричневые и фиолетовые узоры на белом фоне, красные, черные, фиолетовые и синие грунтовые ситцы, часто отделанные золотом и серебром (“Аугсбургские ситцы”) синие набойки и т. д.» [10, S. 40]. Как видно из этой цитаты, Шуле производил печать с медных досок, что для того времени было новаторским решением. Здесь мы уже имеем дело не с простой печатью, а с использованием различных протрав и резервов [10, S. 42]. Форрер справедливо отмечает, что Шуле «был тем, кто широко использовал химию, чтобы поставить их на службу Набойке и найти новые цвета, новые решения и улучшения и т. д., или улучшить старые» [10, S. 42]. Работа Иоганна Шуле была оценена современниками еще при жизни: в 1772 г. он был возведен в потомственное дворянство и назначен императорским советником [10, S. 41].

И Шуле, и Нойхофер производили, конечно, не привычные нам «турецкие ситцы», но их работа была началом долгого пути к идеальному красному. Правда, вскоре германская ситценабивная промышленность выбыла из этого процесса: она была практически уничтожена войнами 1792–1813 гг. и конкуренцией с процветающей французской и эльзасской печатной промышленностью [10, S. 42]. К тому же поменялась мода на узоры, появились новинки в области химии.

Для промышленников Великобритании обострение политической ситуации в Европе напротив оказалось благоприятным. Это королевство в рассматриваемый период было одним из лидеров в плане технического усовершенствования набивного производства. После запрета Парламентом в 1700 г. на ввоз набивных тканей из Ост-Индии, Персии и Китая в Англии начался небывалый подъем технического прогресса в области печати на тканях [10, S. 77].

В 1775 г. в Глазго появились первые фабрики по производству тканей, окрашенных в «турецкий красный». Руководил процессом некий «фабрикант из города Руана» [10, S. 78]. В 1799 г. один из жителей Глазго изобрел метод нанесения узора с помощью удаления определенных участков цвета на заранее окрашенном полотне с помощью лимонной кислоты. При этом в зависимости от применения различных грунтов для травления и различных красок было получено большое разнообразие цветовых сочетаний. Это было началом так называемой «вытравной печати». Кстати, Форрер обращает внимание, что аугсбургский печатник Иеремия Нойхофер научился такой новой манере печати еще в 1690 г. [10, S. 77].

Несмотря на все попытки получить идеальный красный фон с контрастными цветными рисунками в Великобритании и Германии, классический, если так можно выразиться, «турецкий красный ситец» появился благодаря стараниям печатников Швейцарии и Эльзаса.

В XVII в., как отмечает Робер Форрер, на стыке границ трех стран — Германии, Швейцарии и Франции — «был сформирован промышленный центр, основной точкой которого был Верхний Эльзас, а сердцем его был Мюлуз» [10, S. 46].

Важными для развития швейцарских и эльзасских производств оказались два исторических события: запрет производства набивных тканей во Франции в 1681 г. и отмена

Нантского эдикта в 1685 г., в результате чего на земли Швейцарии началось массовое переселение опытных печатников и красильщиков-гугенотов. «По этим же причинам первые рабочие, которые будут использоваться на эльзасских фабриках, а также граверы, печатники, расписчики и художники почти всегда назначались из Швейцарии» [10, S. 46].

Долгие процессы поиска и копирования индийских тканей привели к тому, что «турецкое красное окрашивание было впервые введено на [эльзасской земле]... отсюда началась слава местной печати на тканях и высокая международная репутация ее продукции» [10, S. 47].

Наибольшую известность среди эльзасских печатников имеет очень обширная семья Кёхлин. В семьях, исповедующих кальвинистскую религию, часто бывает много детей: у Даниэля Кёхлина, одного из самых известных ее представителей, было девятнадцать братьев и сестер, и, таким образом, многие сыновья и зятья, в зависимости от их способностей, оказались вовлечены в семейный бизнес [13, p. 15]. Связи между членами одной семьи были очень тесные: браки заключались с членами или самой семьи, или близких ей семей. Эти союзы сделали промышленную среду Мюлуза в начале XIX в. очень прочной, а представители семьи Кёхлин успешно



Илл. 5. Носовой платок с изображением перьев павлина. Конец XIX в. Мануфактура Блюмера и Дженни. Шванден, кантон Гларус, Швейцария. Хлопок, ручная печать. 69,5 x 78 см. Собрание Музея кантона Гларус, Фрейлер-Дворец, Нефельс. Опубликовано в: *Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhous. Musée d'Impression Sur Étoffe. Paris: Éditions de la Martinière, 1995. P. 105*

работали на производствах Европы и России на протяжении почти двух веков.

В 1746 г. купцы Самуэль Кёхлин (1719–1776), Жан-Жак Шмальцер и Жан-Жак Дольфус основали компанию под названием «Ситцепечатная фабрика Кёхлина, Шмальцера и Ко» [10, S. 46]. На этом предприятии одно время учился и работал гравером самый известный в истории Франции печатник Кристоф Филип Оберкамфф, на мануфактурах которого производились знаменитые «Toile de Jouy» [10, S. 69].

Поначалу Самуэль Кёхлин и Жан Дольфус производили простые отпечатки с деревянных досок на обычном холсте с использованием масляных и клеевых красок. Но уже на втором году работы, как отмечает Форрер, «компания узнала от помощника гамбургского набойщика, как сделать из алюмокалиевых квасцов так называемую красную протраву. Точно так же они знали железную протраву, и с помощью этих двух препаратов они смогли сделать три цвета, красный, фиолетовый и черный в своих различных нюансах, стойкими к мытью» [10, S. 46]. «В результате были получены «Surate» [по названию города в Индии] с небольшими одно- или двухцветными рисунками, шейные и носовые платки, называемые «Paillasa», с двусторонним колоритом, а также крупногабаритные ткани с красным и черным принтом, применявшиеся для штор и покрывал» [10, S. 46].

Мощную поддержку эльзасской ситценабивной промышленности принесла континентальная блокада, продолжавшаяся с 1806 по 1814 г. [10, S. 48]. Это был период череды важных открытий и технических усовершенствований. Как справедливо отмечает Форрер, «быстро развивающаяся химия и колоссальные достижения в области машиностроения приносили новые художественные, технические и колористические достижения почти каждый год» [10, S. 48]. Эти опыты с различными протравами, начавшиеся еще во времена Иеремии Нейхофера, открыли «новую эру набойки, совершенно неисчерпаемую область, в которой до наших дней стали возможными самые разнообразные и сложные комбинации» [10, S. 82].

Заключительным этапом в этой череде экспериментов стали работы Даниэля Кёхлина, внука основоположника знаменитого эльзасского производства Самуэля Кёхлина [10, S. 48]. Даниэль Кёхлин впервые успешно окрасил «турецким красным» хлопок в 1810 г., а в 1811-м уже получил первые вытравные рисунки белым и синим на красном фоне. Так родился новый вид узора, с небольшим количеством цветов: белый, синий, желтый и черный, выделяющиеся на ярко-красном фоне. Этот тип получил тогда название «Меринос» — имитация кашмирских шалей путем набивки [10, S. 48], а его изобретатель Даниэль Кёхлин — орден Почетного легиона за свою работу в этой области [13, p. 14].

Сегодня ведутся споры, кто первый осуществил вытравную печать по окрашенному в красный цвет хлопку. Разные исследователи отдают пальму первенства кто-то Даниэлю Кёхлину, кто-то англичанину Томсону. У Роберта Форрера на этот счет было свое мнение. Он указывает, что фабрика «Thomson Brothers and Sons» в Манчестере, построенная в конце XVIII в., считалась одним из самых известных английских производств [10, S. 82]. Она достигла больших успехов в крашении мареной с последующим травлением для получения второго цвета. В 1813 г. Томпсон получил патент на печать ситцев турецкого красного цвета [10, S. 82]. Даниэль Кёхлин не имел патента на свое изобретение, и некоторые французские исследователи сегодня считают, что его разработки похитил именно Томпсон, а запатентовал как свои [13, p. 15]. После этих событий уже семейство Кёхлин отправил в Англию своих представителей.

В частности, сын Даниэля Кёхлина, Камиль Кёхлин (1811–1890) — известный химик, работал в Англии на фабрике Томсона, при этом, занимаясь, как мы бы сейчас сказали, открытым промышленным шпионажем [13, p. 16]. Затем Камиль Кёхлин провел девять лет на фабрике Андрея Гулутетникова в Москве, где служил техническим директором, прежде чем снова вернуться в Мюлуз в 1852 г. [13, p. 22].

Прочие менее известные или вообще нигде более не упоминающиеся представители семейства Кёхлин, связанные

с интересующей нас темой, указываются Форрером в главах книги, посвященных другим странам.

Самым известным австрийским печатником был Йозеф Лейтенбергер, который в 1788 г. вместе со своим сыном Игназом в Рейхштадте, Богемия, основал набивную мастерскую [10, S. 56]. Семейное дело неоднократно переходило из рук в руки, меняя владельцев и ассортимент, что описывается Форрером во всех подробностях. В начале XIX в. Франц Лейтенбергер приобрел пиаристский⁷ монастырь в Косманосе, назвав свое заведение «Козманозер. Ситценабивная фабрика». На этом производстве с 1815 г. рисовальщиком и колористом служили эльзасцы Иеремия Зингер и Карл Кёхлин [10, S. 56]. Они вместе с владельцем фабрики Францем Лейтенбергером и другими сотрудниками в 1818 г. были награждены золотыми почетными медалями за отличные набойки. Как сообщает дальше Форрер в 1819 г., «эти Кёхлин и Зингер основали в Юнгбунцлау (ныне Млада-Болеслав, Чехия. — Н. К.) набивную мастерскую для изготовления красных адрианонопольских тканей и желтых косынок (шарфов) с белыми вытравными орнаментами» [10, S. 56].

В самой Швейцарии еще до открытия Даниэля Кёхлина печатники практиковали ляписовую печать. Они сделали популярными в Италии и на Востоке красные украшенные яркими декоративными орнаментами головные и шейные платки, окрашенные «турецким красным» в технике ляписовой печати [10, S. 59]. Например, «Панкратий Доблер и Гериг, оба в Санкт-Галлене, произвели особенно большое количество ляписовой набойки вскоре после 1800 года» [10, S. 59].

После открытия процесса «турецкого» окрашивания, по словам Форрера, развитие этой технологии растет огромными темпами. Экспорт в Америку, но особенно в Италию и на Дальний Восток, привел к обширному расширению швейцарских производств [10, S. 59]. Это были так называемые «восточники», особенно такие как «Трюмпи и К^о» в Гларусе, Габриэль Трюмпи, Зульцер в Винтергуре, Рихинер и Изелин в Базеле, Мельхиор Эсслюгер и сын в Цюрихе (расположены напротив города на реке Лиммат), Штауб в Воллискофене под Цюрихом, Хофмайстер отсюда же («Адрианонопольский красный», «Меринос» для Востока, фальшивый «Ориенте» для Италии) и Рордорф в Цюрихе, Иоганн Штудер в Випкингене под Цюрихом (для Востока, хлопчатобумажный бархат и шелковые набойки) Мейер и Миттельштайнер в Херизау, Пол Мейер в Цюрихе и т. д. [10, S. 59]. «Яркие цвета и напыщенные орнаменты, тяжелые цветочные пучки и плохо изученные мотивы восточного узора характеризуют эту новую эпоху» [10, S. 59].

Интересным для нас является еще одно большое семейство, описанное Форрером: Верданы [10, S. 60]. Среди восточно-швейцарских производителей они были чрезвычайно активным семейством печатников, хотя приводимые сведения о них весьма скудны и отрывочны. С этим семейством связана история крупнейшей в Швейцарии ситценабивной фабрики. Таковой считалась, по словам Форрера, компания «Vaucher, Du-Pasquier u. Co.», производства которой находилась в Кортайлоде на озере Невшатле [10, S. 60]. Фабрика представляла собой огромный комплекс: в 1818 г. там печатали ткани почти на 300 печатных столах и на более чем на 100 гравированных металлических валиках. Рынками сбыта этой огромной ситцепечатной компании были Италия, Франция, Бельгия и Северная Америка. Изделия представляли краснотонные набивные ткани, полихромные ткани с яркими узорами, ляписовые отпечатки, украшенные цветами, «красные адрианонопольские» шейные и головные платки, широкие скатерти, набивные плательные ткани и текстильные обои из ткани [10, S. 60]. В этот период фабрикой руководил кто-то из Верданов, имя не указано.

Один из представителей семьи Вердан, как пишет Форрер, был назначен на завод Михаила Титова в Москве в 1816 г. и получал тогда очень высокую годовую зарплату в 400 луидоров [10, S. 60]. Мануфактура Франца Вердана в Биле, кантон Берн, выпускала «ляписовые набойки и модные товары разных видов, белофонные с натуралистичным цветочным орнаментом, где элементы были расположены как в полосу,

так и собранными в букеты» [10, S. 60]. Это предприятие, как указывает Форрер просуществовало до начала 1850-х годов. Луи Вердан («Вердан и К^о» в Гранд-Шаме близ Невшателя и в Биле) поставлял валы, покрытые гравировкой для ситцепечатных машин на другие фабрики, даже в Россию [10, S. 60].

Роберт Форрер публикует в своей монографии изделия еще одного малоизвестного сейчас печатника Бернхарда Гройтера из Исликона [10, S. 59] (Илл. 3). Форрер отмечает, что Гройтер превратился из бедного школьного учителя в богатого владельца фабрики, а в 1818 г. у него уже было 80 печатных столов и 21 красильный куб. Бернхард Гройтер «вырабатывал ткани, окрашенные в адрианопольский красный, с белыми узорами, полученными с помощью резервной и грунтовой печати» [10, S. 59]. Эти продукты были в основном предназначены для Италии. Форрер воспроизводит изображения некоторых из них, правда в черно-белом варианте [10, Taf. LXXII]. Даже эти схематично переданные прорисовки являются очень важными для изучения истории появления некоторых типов узоров в ассортименте отечественных платочно-набивных предприятий. Достаточно вспомнить русские изделия рубежа XIX–XX вв.: шерстяные шали с изображением восточных «огурцов» и кружевных лент производства калужских и московских фабрик [5, с. 131, кат. 110; с. 135, кат. 115].

Итак, путь поиска идеального красного был почти завершен. Он продолжится позднее с появлением синтетического ализарина, диаминных и диазокрасителей. Но это будет только в 1860–1880-х гг. [18, S. 69–70]. Форрер не рассматривает в своих трудах этот временной отрезок, но у него в собрании имеются ткани этого периода, созданные на швейцарских производствах, некоторые представлены сегодня в собрании РГБ [4, с. 56–57, кат. А61–А62; с. 60–61, кат. А57а, А63, А66; с. 64–65, кат. А67, А65, А68; с. 68–69, кат. А69, А70, А72; с. 72–73, кат. А73, А75]. Было бы очень интересно сравнить их с изделиями отечественных мануфактур, выяснить, есть ли отличия в орнаментике и качестве печати.

В литературе второй половины XIX в. отмечалось, что по качеству цвета и точности печати русские краснофонные ситцы не только не уступали европейским образцам, но и превосходили их [1, с. 24]. Это подтверждает в первую очередь то, что отечественные производители не раз были отмечены высокими наградами за свою продукцию на Всемирных промышленных выставках [5, с. 127–128]. А как же обстоит дело с орнаментами? Современные отечественные исследователи отмечают, что первоначально на производствах Барановых печатали по рисункам иностранных мастеров. Но постепенно на кроках появляются и русские имена — Андреев Илья, Андреев Алексей. Однако если посмотреть на кроки русской работы из собрания музея «Александровская слобода» и на

выполненные в то же время швейцарские ткани из собрания Форрера, то особого различия мы не заметим. Все то, что в огромных количествах печаталось на русских производствах, является вариацией на тему эльзасских и швейцарских узоров.

В заключение можно отметить, что «пересаженные» на русскую «почву», краснофонные вытравные ситцы не приобрели значительных отличий от эльзасских «оригиналов», но при этом закономерно встали в ряд отечественных изделий (Илл. 4, 5). В данном контексте вопрос о влияниях теряет остроту. Необходимо лишь констатировать, что русские и западноевропейские ситцепечатники двигались в едином русле эволюции художественных приемов оформления текстильных изделий. Дело не только в общеевропейской моде. Краснофонный ситец очень удачно вписался в народные представления о красоте, был воспринят как «свое» и «родное» благодаря народной любви к яркому узорочью и, конечно, к красному цвету. Ю. И. Смирнов указывал: «...заимствуется то, что соответствует либо — реже — старым, отмирающим, либо — чаще — новым, формирующимся, нормам заимствующей фольклорной традиции. Следовательно, констатируя заимствование, нужно всегда искать за ним или рядом с ним местное, собственно этническое, будь то лишь следы, осколки и фрагменты забытого» [8, с. 9–10]. Это слова справедливы не только по отношению к устному фольклору, все это применимо и к народному костюму.

«Барановские» ситцы и платки — пожалуй, самое яркое во всех смыслах явление в истории отечественного ситценабивного производства. Но помимо них существовало немало видов набивных тканей и платков, объединенных общностью текстильного рисунка, узоры которых пришли к нам вместе с европейской модой. Это набивные ткани и платки «глинистые» «кубовые», «белоземельные». Они изучены намного слабее, даже в западноевропейском сегменте искусствознания. В России же их исследование еще впереди. Конечно же, оно не сможет обойтись без анализа трудов западноевропейских авторов, первым из которых будет Роберт Форрер.

Его публикации представляют собой кладезь фактологической информации, они не потеряли своей научной актуальности и по сей день. Роберт Форрер как ученый сочетал в себе непревзойденные технические знания эксперта с редким историческим фундаментализмом, никогда не утомляющим и искренним чувством исследования. Глубина его знаний в области химии, истории инженерной мысли, источниковедения, истории прикладного искусства поражает. Поэтому работа над материалами его монографий в дальнейшем будет продолжена.

Примечания:

¹ Роберт Форрер (1866–1947) — швейцарский искусствовед, доктор филологии, член Совета по сохранению памятников истории Эльзаса, с 1909 по 1945 г. директор страсбургского Муниципального музея археологии, редактор страсбургского журнала «Антиквариат» (нем. *Antiquitäten-Zeitschrift*). Наследие Роберта Форрера — научные труды и собранные коллекции — поражает обширностью охвата тем и исторических периодов. Исследователь изучал какую-то одну тему, пока не считал, что достиг своего предела. Затем, как правило, продавал соответствующую коллекцию и обычно не возвращался к теме повторно. Кроме тканей, Роберт Форрер обладал прекрасным собранием изразцов, которое ныне хранится в Дортмунде (См. *Koller G. Schönheit aus dem Feuer. Fliesenkunst aus acht Jahrhunderten. Die Sammlung Forrer im Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund. München; Berlin: Dt. Kunstverlag, 2006. 127 p.*). На его основе Форрер в 1901 г. опубликовал работу «Geschichte der europäischen Fliesen-Keramik vom Mittelalter bis zum Jahre». Так же Роберт Форрер известен как нумизмат и археолог: приобретенное у него собрание монет и археологических древностей представлено в фондах Британского музея.

² Вильгельм Генрих Якоб фон Куррер (1782–1862).

³ Жан-Франсуа Персо (1805–1868) — французский химик, известен открытием фермента диастазы и углеводной целлюлозы. Был профессором химии в Страсбургском университете, с 1852 г. заведовал кафедрой промышленной химии в Сорбонне.

⁴ Мишель Эжен Шеврёль (1786–1889) — французский химик-органик, один из создателей научного метода анализа органической химии. В течение многих лет возглавлял техническую лабораторию мануфактуры Гобеленов в Париже. В 1824 г. стал директором мануфактуры. В 1839 г. Шеврёль выпустил брошюру «О законе одновременного контраста цветов» («Loi du contraste simultané des couleurs»), в которой обосновал закономерности цветовых сочетаний и свойства дополнительных тонов в природе и искусстве. Эта работа предназначалась в помощь художникам и мастерам ковроткачества.

⁵ Цитаты из оригинального текста приведены в переводе автора.

⁶ Гаранцин – настой экстракта корня марены с серной кислотой. Дает более концентрированный цвет, чем у краппа.

⁷ Пиаристы – католический монашеский орден, занимающийся обучением и воспитанием детей и молодежи. Статус ордена был получен в 1621 г. Наивысший расцвет организации относится ко второй половине XVIII в., когда его представители возглавляли коллегии и семинарии и были профессорами в известных университетах. Орден существует и занимается активной деятельностью и в наши дни.

Список литературы:

1. Арсеньева Е. В. Ивановские ситцы. Л.: Художник РСФСР, 1983. 216 с.
2. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейские набивные ткани 16–18 века. Собрание Государственного Эрмитажа. М.: Искусство, 1973. 175 с.
3. Долгодрова Т. А. Значение каталога собрания набивных тканей XIII–XIX вв. Роберта Форрера (Немецкий музей книги и шрифта, Лейпциг) // Румянцевские чтения - 2003: Культура: от информации к знанию: Тезисы и сообщения. М.: Пашков дом, 2003. С. 74–78.
4. Каталог набивных тканей XIII–XIX веков собрания Роберта Форрера / РГБ, Отдел редких книг (Музей книги) / Сост. и авт. вступ. ст., примеч. и коммент. Т. А. Долгодрова. М.: Пашков дом, 2010. 248 с.
5. Ковалева Н. И. Набивные платки и шали в собрании Русского музея // Платки и шали в России XVIII – начала XXI века в собрании Русского музея: материалы и исследования. СПб.: Русский музей, 2018. С. 115–140.
6. Ковалева Н. И. Роберт Форрер и значение его наследия для изучения истории российского набивного производства // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 4. С. 380–393.
7. Прохоров С. И. Материалы к истории кумачового производства. Доклад обществу для содействия улучшению и развитию мануфактурной промышленности в заседании 14 февраля 1892 года // Известия Общества для содействия улучшению и развитию мануфактурной промышленности. 1892. Вып. 1. Статья 9. С. 1–10.
8. Смирнов Ю. И. Направленность сравнительных исследований по фольклору // Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст. М.: Наука, 1981. С. 5–12.
9. Brandt A. Essai sur les mulhousiens en Russie au XIX siecle // Bulletin du Musée historique de Mulhouse. 1959. P. 76–98.
10. Forrer R. Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer. Strassburg: Verlag von Schlesien und Schweikhardt. Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden), 1898. 274 S.
11. Forrer R. Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gothischen und späteren Kunstepochen von R. Forrer. Strassburg: Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden), 1894. 164 S.
12. Fues D. La garance: colorant du rouge turc // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhous. Musée d'Impression Sur Étoffe. Paris: Éditions de la Martinière, 1995. P. 80–92.
13. Jacque J. Le role determinant de Mulhouse au XIXe siècle dans l'histoire du rouge turc // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhous. Musée d'Impression Sur Étoffe. Paris: Éditions de la Martinière, 1995. P. 14–34.
14. Keller J.-F. La manufacture Steiner ou le rouge universel Andrinople // Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde / Mulhous. Musée d'Impression Sur Étoffe. Paris: Éditions de la Martinière, 1995. P. 34–52.
15. Kurrer W. H. v. Die Druck- und Färbkunst in ihrem ganzen Umfange. Wien: Karl Gerold, 1848–1850. Bd. 1–3.
16. Persoz J.-F. Traité théorique et pratique de l'impression des tissus. Paris: Victor Masson, 1846. Vol. 1–5.
17. Phipps E. Global Colors: Dyes and the Dye Trade // Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500–1800 / New York. The Metropolitan Museum of Art. New Haven: Yale University Press, 2013. P. 120–136.
18. Rast-Eicher A. Bartholome Jenny & Cie in Ennenda. Ennenda: Fridolin Druck und Medien, Schwanden GL, 2009. 96 p.
19. Rast-Eicher A. Zeugdruck im Kanton Glarus // Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit. München: Institut für Denkmalpflege und Bauforschung ETH Zürich, 2014. S. 170–185.

References:

- Arsen'eva E.V. *Ivanovskie sitsy 18 – nachala 19 veka (Ivanovo Printed Textiles from 18th to Early 19th Centuries)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1983. 216 p. (in Russian)
- Biriukova N. Iu. *Zapadnoevropejskie nabivnye tkani 16–18 veka. Sbranie Gosudarstvennogo Ermitazha (Western European Printed Textiles of 16th–18th Century. Collection of the State Hermitage)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1973. 175 p. (in Russian)
- Brandt A. Essai sur les mulhousiens en Russie au XIX siecle. *Bulletin du Musée historique de Mulhouse*. Mulhouse, 1959, pp. 76–98. (in French)
- Dolgodrova T. A. The Value of the Catalogue of the Collection of Printed Fabrics of the 18th – 19th Centuries by Robert Forrer (German Museum of Book and Type, Leipzig). *Rumiantsevskie chteniia-2003: Kul'tura: ot informatsii k znaniiu (Rumyantsev Readings-2003: Culture: from Information to Knowledge)*. Moscow, Pashkov dom Publ., 2003, pp. 74–78. (in Russian)
- Dolgodrova T. A. (ed.). *Katalog nabivnykh tkanei 13–19 vekov iz sobraniia Roberta Forrera (Catalog of Printed Fabrics of the 13th – 19th Centuries from the Collection of Robert Forrer)*. Moscow, Pashkov dom Publ., 2010. 248 p. (in Russian)
- Forrer R. *Die Zeugdrucke des byzantinischen, romanischen, gothischen und späteren Kunstepochen von Dr. R. Forrer*. Strassburg, Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden) Publ., 1894. 164 p. (in German)
- Forrer R. *Die Kunst des Zeugdrucks vom Mittelalter bis zur Empirezeit. Nach Urkunden und Originaldrucken bearbeitet von Dr. R. Forrer*. Strassburg, Verlag von Schlesien und Schweikhardt, Aktiengesellschaft Konkordia in Bühl (Baden) Publ., 1898. 274 p. (in German)
- Fues D. La garance: colorant du rouge turc. *Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde. Mulhous. Musée d'Impression Sur Étoffe*. Paris, Éditions de la Martinière Publ., 1995, pp. 80–92. (in French)
- Jacque J. Le role determinant de Mulhouse au XIXe siècle dans l'histoire du rouge turc. *Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde. Mulhous. Musée d'Impression Sur Étoffe*. Paris, Éditions de la Martinière Publ., 1995, pp. 14–34. (in French)
- Keller J.-F. La manufacture Steiner ou le rouge universel Andrinople. *Andrinople le rouge magnifique. De la teinture à l'impression, une cotonnade a la conquete du monde. Mulhous. Musée d'Impression Sur Étoffe*. Paris, Éditions de la Martinière Publ., 1995, pp. 34–52. (in French)
- Kovaleva N. I. Printed Kerchiefs and Shawls in the Collection of the Russian Museum. *Platki i shali v Rossii 18–19 vekov iz sobraniia Russkogo muzeia: materialy i issledovaniia (Kerchiefs and Shawls in Russia in the 18th – 19th Centuries from the Collection of the Russian Museum: Materials and Research)*. Saint Petersburg, The State Russian Museum, Palace Editions Publ., 2018, pp. 115–140. (in Russian)

- Kovaleva N. I. Robert Forrer and the Significance of His Legacy for Studying the History of Russian Printing Industry. *Observatoriia kul'tury (Observatory of Culture)*, 2020, vol. 17, no. 4, pp. 380–393. (in Russian)
- Kurrer W. H. v. *Die Druck- und Färbkunst in ihrem ganzen Umfange*. Vienna, Karl Gerold Publ., 1848–1850, vol. 1–3. (in German)
- Persoz J.-F. *Traité théorique et pratique de l'impression des tissus*. Paris, Victor Masson Publ., 1846, vol. 1–5. (in French)
- Phipps E. Global Colors: Dyes and the Dye Trade. *Interwoven Globe. The Worldwide Textile Trade, 1500–1800*. New York. The Metropolitan Museum of Art. New Haven, Yale University Press Publ., 2013, pp. 120–136.
- Prokhorov S. I. Materials on the History of the Production of Red Textiles (kumach). Report to the Society for the Promotion and Development of the Manufacturing Industry, at the meeting on February 14, 1892. *Izvestiia Obshchestva dlia sodeistviia uluchsheniiu i razvitiuu manufakturnoi promyshlennosti (News of the Society for the Promotion and Development of the Manufacturing Industry)*, Moscow, 1892, vol. 1, paper 9, pp. 1–10. (in Russian)
- Rast-Eicher A. *Bartholome Jenny & Cie in Ennenda*. Ennenda, Fridolin Druck und Medien, Schwanden Glarus Publ., 2009. 96 p. (in German)
- Rast-Eicher A. Zeugdruck im Kanton Glarus. *Maltechnik & Farbmittel der Semperzeit*. Munich, Institut für Denkmalpflege und Bauforschung Eidgenössische Technische Hochschule Zürich Publ., 2014, pp. 170–185. (in German)
- Smirnov Iu. I. The Focus of Comparative Research on Folklore. *Slavianskii i balkanskii fol'klor. Obriad. Tekst (Slavic and Balkan Folklore. Rite of Passage. Text)*. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 5–12. (in Russian)

Мирлас Иоанна Антониевна, публицист, независимый исследователь, член ЕТАНГ (Germany). Россия, Москва. mirlas.ioanna@yandex.ru

Mirlas, Johanna Antonievna, publicist, independent researcher, member of ETANG (Germany). Moscow, Russian Federation. mirlas.ioanna@yandex.ru

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПУТЬ ЕВДОКИИ АНУФРИЕВОЙ: ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИЯ РАЗВИТИЯ

THE ARTISTIC PATH OF EVDOKIA ANUFRIEVA: THE ORIGINS AND TRANSFORMATION OF DEVELOPMENT

Аннотация. Статья рассматривает основные этапы профессиональной деятельности представителя советского декоративно-прикладного искусства, художника по тканям, первой заведующей художественной мастерской Шелковского хлопчатобумажного комбината Евдокии Михайловны Ануфриевой (1904–1981). На сегодняшний день деятельность этого выдающегося мастера художественного дизайна в научном пространстве не представлена в должном объеме, хотя многообразие ее «обращений» к первоисточникам в различные годы жизни позволяет характеризовать Ануфриеву как яркого, многосторонне изучающего прикладное искусство практика, не боящегося применения различных стилей и глобальных экспериментов в своей работе. На основании ее работ разных периодов предпринимается выводной анализ частного художественного пути. В статье приведены подробные биографические сведения о Е. М. Ануфриевой, в контексте которых проанализированы концепции ряда ее произведений. Статья проиллюстрирована работами из отечественных и зарубежных частных коллекций, большая часть которых публикуется впервые и представляет интерес как для специалистов, так и для широкого круга читателей.

Ключевые слова: Евдокия Ануфриева; советский текстиль; декоративно-прикладное искусство; оп-арт; путь художника; расколдовывание мира.

Abstract. The author examined the main parts of the professional activity of a representative of the Soviet arts and crafts, an artist on fabrics of the 1st category, the first head of the art workshop of the Shchelkovo cotton mill Evdokia Mikhailovna Anufrieva (1904–1981). To date, the activities of this outstanding master of artistic design in the scientific space are not represented in the proper volume, although the variety of her “appeals” to primary sources in different years of her life makes it possible to characterize Anufrieva as a bright practitioner who studied applied art in many ways, who was not afraid of using various styles and global experiments in her work. On the basis of her works from different periods, the author analyzed an individual artistic path. The article provides detailed biographical information about E. M. Anufrieva, in the context of which the concepts of some of her works are analyzed. The article is illustrated with works from Russian and foreign private collections, most of which are published for the first time and are of interest to both specialists and a wide range of readers.

Keywords: Evdokia Anufrieva; Soviet textiles; arts and crafts; op-art; the artist’s way; disenchantment of the world.

Искусство украшения тканей — одно из древнейших искусств, которые когда-либо знало человечество. Первые зачатки ткацких узоров встречаются уже в эпоху первобытной культуры. Наибогатейший рисунок тканей появляется в классическом обществе, начиная с самых древних консорциумов античного мира и Древнего Востока. Затем, по мнению ряда историкографов (в том числе изобразительного искусства), социум попадает в колеи первозданного примитивизма, в последующие столетия в лучшем случае варьируя и незначительно видоизменяя достижения эпохи Античности. Как бы то ни было, время меняется: каждый новый век, своими социально-политическими особенностями значительно влияет на декоративно-прикладное искусство. Эволюционный скачок промышленного производства Нового времени вкупе с геополитическими событиями в истории нашего государства также существенно изменили как взгляд на декоративно-прикладное искусство, так и собственно практический подход к нему. Освоение новых форм подачи и интерпретаций художественного материала всегда интересно и продуктивно рассматривать на конкретных персоналиях. Одним из таких примеров является деятельность выдающегося декоративиста, художника по тканям — Евдокии Михайловны Ануфриевой, чье сорокалетие со дня смерти исполняется 13 октября 2021 г.

Она родилась 8 марта 1904 г. в Москве в семье управляющего Интернациональным театром. Ее отец, Михаил Андреевич, незаконнорожденный сын князя Степана Долгорукова, воспитывался в княжеском доме и получил блестящее образование.

Любовь к искусству, языкам и литературе он привил Евдокии, с детства любившей заниматься конструированием одежды. В 1919 г. она поступила на рабфак искусств, где получила начальное художественное образование, в сентябре 1923 г. — во ВХУТЕМАС на отделение дизайна тканей. Обучалась у И. И. Машкова, Н. Н. Соболева, Н. П. Крымова, А. В. Куприна и др., посещая также занятия Л. С. Поповой. Тогда же, во время учебы, она познакомилась с Давидом Мирлас, студентом отделения монументальной живописи. В мае 1924 г. Евдокия Михайловна выходит за него замуж и переезжает к мужу в общежитие на Мясницкой. 10 мая 1925 г. в семье Мирлас рождается сын Вацлав, а в 1928 г. Евдокия заканчивает ВХУТЕМАС [2, с. 89]. В этот же период начинается плодотворная работа на комбинате «Красная Роза», на котором она будет трудиться до 1936 г., после чего перейдет на «Трехгорку» (Трехгорную мануфактуру им. Ф. Э. Дзержинского) (Илл. 1).

В 1929 г. с вышивкой полотенца (тема — красная звезда) и платком для деревни машинной набойки (тема — военнизация

женщин) принимает участие в выставке «Искусство в массы» (в текстильной секции ОМАХРР) в Москве.

В декабре 1931 г. Евдокия Михайловна становится членом Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). 10 мая 1933 г. принимает участие в Первой Московской выставке тканей. 20 мая семья переехала в первый кооперативный дом художников на Масловке. 30 мая того же года Евдокия Михайловна побеждает в конкурсе Ленинградской выходной базы Главленхлоппрома [3], участвует в первых выставках Ассоциации художников революции – «Бытовой Советский текстиль», «Искусство в массы».

Безусловной задачей административного порядка периода 1930–1940-х гг. было строгое соответствие тканей нормам единого промышленного стандарта, что возлагало на художников ответственность перед отчетной комиссией, заставляя удерживать воображение в определенных допустимых рамках. Целью всех отраслей легкой промышленности (совместно со средствами печати) как в довоенное, так и в послевоенное время было создание подходящих (в том числе и в визуально-эстетическом смысле) тканей, из которых впоследствии можно будет создать прочную, удобную, красивую одежду [8, с. 7]. Даже журналы 1930-х гг., знакомившие с моделями одежды, брали за эталон лучшие западные образцы, но руководствовались при отборе задачей демонстрации фасонов, наиболее созвучных советским условиям и стилю. Достаточно будет вспомнить фразу ответственного редактора журнала «Костюм и пальто» Г. М. Соколинского, из предварения карманного выпуска за 1937 г.: «Наша цель — помочь потребителю в выборе фасона верхней одежды. Несмотря на “карманный” формат журнала, редакция стремилась показать модели с достаточной четкостью, позволяющей по их зарисовкам шить. Если эта цель достигнута, редакция может считать свою задачу разрешенной» [16, с. 5]. Хотя речь идет о фасонах, это же применимо и к эскизам, и к крокам тканей, выпускаемых в тираж. Рисунок требовал безусловной согласованности с принимающей комиссией, что требовало определенного подчинения и нередко ущемления художественного интереса и оригинальности автора.

Отметим, что наравне с редким чувством стиля и художественного (а значит, по умолчанию и эстетического) вкуса Евдокия Михайловна в достаточной мере обладала искусством риторической аргументации, умея тактично, но настойчиво лоббировать как собственно-авторские интересы, так и впоследствии, уже заведя художественной мастерской, интересы своего творческого коллектива. Опираясь на ряды атрибутированных экземпляров, можно с уверенностью констатировать, что большинство работ принималось худсоветами главка на отлично без изменений (судя по штампам и пометам на ряде эскизов). Однако случались и категорические «забраковки» или отказы с условиями конкретных изменений, продиктованных комиссией. Такой случай как раз будет любопытно рассмотреть. Эскиз с человечками и цветами хлопка (Илл. 2), выполненный с использованием трех цветов (лафитно-вишневого, малахитового и ляпис-лазурного) на фоне оттенка само, представляет собой вертикальную композицию из попеременно чередующихся столбов-полос, геометрически соединяющих в себе четкие и расплывчатые формы: шиповидные лафитно-вишневые полосы и волнообразные нити цвета само, окаймляющие центральную композицию. Трехцветье фона геометрически стыкуется между собой, напоминая пазы в старинной мебели. Если лафитно-вишневый можно отнести к влиянию искусства Закарпатья и Грузии, в чьих работах этот цвет используется как один из основных, то остальные два (малахитовый и ляпис-лазурный) — дань искусству Японии и Китая. Тона прочно ассоциируются с эпохой дайцин гурунь, в которой наравне с цветом грейпфрута и желтой хризантемы преобладали именно эти тона. Достаточно вспомнить флаг Империи Великая Цин: так называемый «Флаг Желтого Дракона», в котором чешуйчатый «панцирь» дракона — ляпис-лазурного цвета, его «окантовка», когти, пасть и растительность (брови, вибриссы, чуб) — белые, а гребенно-плавниковые части — малахитовые.

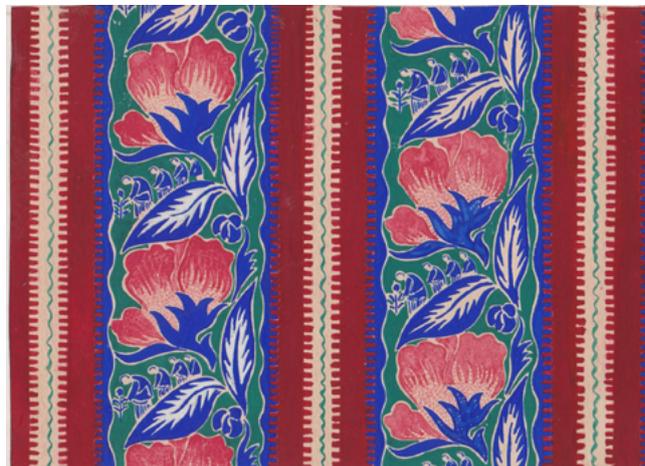
В эскизе Ануфриевой малахитовый цвет служит фоном в центральной композиции и накладывается тонкой волнистой линией на белую часть составных полос. Ляпис-лазурный пред-



Илл. 1. Фотография Евдокии Ануфриевой с подписью мужа (Д. В. Мирлас) на обороте: «Дуся на Трехгорке в 1936 году». Частный архив

ставлен в меньшем виде в «междурядье» белой окантовки малахитового и лафитно-вишневого, в большем виде — в цвете листьев, миниатюрных «бутонов» хлопка, цветоножках больших чаш цветов, фигурах человечков.

Проведем краткий обзор центральной композиции: следующие друг за другом (вернее друг над другом) раскрытые цветы и листья хлопка перемежаются бутонами того же растения на тонких, длинных, слегка изогнутых стеблях с полураскрытыми листьями. Последовательная расположенность элементов с легким диагональным уклоном создает эффект ступенчатости, пре-



Илл. 2. Евдокия Ануфриева. Эскиз с человечками и цветами хлопка. Первая половина 1930-х. Бумага, гуашь. Частный архив



Илл. 3. Евдокия Ануфриева. Образец платья и купонной ткани. Вторая половина 1930-х. Бумага, гуашь. Частный архив

образуя линию в подобие цветочной лестницы. Более мягкий оттенок лафитно-вишневого в сочетании и в градиенте с само создают ощущение костра, где лепестки — языки пламени с летящими тлеющими углями, а цветоножка — факел. Добавление белого на поверхность листа для создания прожилок создает эффект гладкой, глянцевой поверхности, по которой друг за другом спускаются четыре человечка в одеяниях, своими отдаленными очертаниями напоминающих одежды народов Древнего Китая. Каждый предыдущий держится за край одежды последующего. У крайнего цветок в руке. Их непрерывное движение в наклоненной плоскости создает ощущение скатывания, таким образом превращая фигуры в капли росы, накопившиеся в цветке, от меньшей к большей, но еще не упавшие на землю. Тем самым автор задает время суток в своей работе — промежуток между зияющей ночью, когда видны фонтаны искр и пламени огня, и предрассветными часами, когда на поверхность трав и цветов выступает роса.

На обороте рисунка можно различить такой текст (некоторые замечания комиссии): «Примут с изменениями: бутоны маленькие в розовом цвете. Дать пико и меньше белого. Разрывы и человечков убрать.<...> За узкую белую полосу дать узкую темную с черной прокладкой.<...> Белый убрать». Из отрывков замечаний ясно, что от идеи автора не остается ничего и «изменения» будут уже носить характер коллективной работы комиссии.

Для тканей этого периода в творчестве Ануфриевой характерны легкие, полупрозрачные тона, тонко очерченные геометрические фигуры, квадраты-сетки, пунктирные линии и волнообразные пружины в сочетании с цветочной окантовкой, повторяющейся, как правило, основной цвет с добавлением близких к нему по гамме одного или двух. Таким примером могут быть два эскиза ткани (ситец и купон), созданные в период 1932–1936 гг. (Илл. 3–4).

При этом в эскизах заметно влияние украинского народного искусства, преемственного от труда ткачих, создавших

на простом переборном станке знаменитую украинскую ткань — плахту — впечатляющую глаз оригинальным узором. Замысловатый геометризированный орнамент этой ткани рождается за счет перебираемых ниток, которые, переплетаясь, образуют своеобразный орнамент в виде квадратов и прямоугольников со вписанным внутрь орнаментом. Плахты большею частью яркие, квадраты на них расположены всегда в строгом порядке, образуя также законченный своеобразный рисунок. Для каждой области Украины характерна своя плахта, отличающаяся размером квадратов, орнаментом и расцветкой, излюбленными в данной местности [13, с. 5].

Безусловно, Ануфриева испытывала влияние декоративного искусства как Средней Азии, так и стран Кавказа, ближних славянских стран и, несомненно, Древней Руси.

В искусстве украшения тканей русский народ проявил большую самобытность и исключительный художественный вкус. Наряду с ткаными и вышитыми узорами русские мастера применяли ручное нанесение рисунка на ткани способом набивки.

Украшение тканей набивным способом было известно на Руси уже в X в., когда с появлением городов они стали предметом торговли. Мастера-красильщики, заинтересованные в наибольшем сбыте товара, навели вручную узоры на тканях, заменяя этим способом медленные и трудоемкие процессы вышивания или узорного ткачества.

Ткань могла быть естественного цвета, например, неокрашенный холст, но узор можно было нанести и на окрашенную ткань — крашенину, киндяк и т. п. В тканях, набитых одной доской, часто приходится видеть, что расцветка узора нанесена кистью от руки. Самыми простыми и в то же время распространенными украшениями набивных тканей являлись различные виды орнамента большей или меньшей сложности.

Геометрический орнамент, уходящий своими корнями в глубокую древность, позволяет простыми узорами создавать своеобразную ритмику чередования кругов, клеток, розеток, звезд и прочего.

Другой излюбленной областью, давшей большой простор для творческого воображения мастера, являлся растительный орнамент. Здесь формы рисунка подсказывала окружающая природа: на ткань переходили травы, стилизованные цветы родных полей, плоды деревьев. Иногда среди этих изображений мы видим необычные для нашей флоры растения вроде ананаса или граната. Но, будучи слиты в одном рисунке с другими формами, свойственными нашей природе, они не кажутся чуждыми и случайными [18, с. 8].

Одновременно с созданием орнаментов под влиянием ближнеславянских и древнерусских мотивов Ануфриева проводит своеобразный эксперимент: создавая вылетающиеся друг в друга узоры, (преимущественно двутоновые), она разрабатывает паттерны и паркетки, характерной чертой которых является непрерывно меняющийся узор, т. е. паттерны, способность которых заключается в создании разных образов у рассматривающего его человека независимо от усилий последнего [17, с. 27]. Или паркетки, представляющие заполнение плоскости одинаковыми фигурами (элементами паркета), которые не перекрывают друг друга и не оставляют на плоскости пустого пространства. Позже это было идентифицировано и включено, при активном участии Виктора Вазарели, в общее понятие оп-арт, использующее воздействие геометрических форм и цветовых контрастов на человеческий глаз, таким образом пробуждающих и зарождающих воображение.

Говоря о паркетке, стоит сказать о том, что в контексте художественного оформления ткани он появился по крайней мере в конце 1930-х гг. в Америке. В качестве произвольного примера, подтверждающего верность этого тезиса, можно вспомнить иллюстративный вкладыш (рекламную страницу) в августовском номере *Harpers Bazaar* 1938 г. Это реклама дома Валентины Саниной-Шлее с подписью: "Tamara Toumanova of a ballet Russe de Monte Carlo in a black and white silk print dress and lacquer-red apron by Valentina" [20, p. 81].

Родоначальник социологии, стремительно развивавшейся в последней четверти XIX — начале XX в., Максимилиан Карл Эмиль Вебер, вслед шиллеровской теме «расколдовывания мира», озвученной им в стихотворении «Боги Греции»,

ввел этот термин в научный оборот. Вебер считал, что «расколдовывание мира» будет, несомненно, приближать искусство к истине; именно научное знание позволит творцам постигать истинную природу вещей, как это делал Леонардо да Винчи: «Что же означала наука для этих людей, живших на пороге нового времени? Для художников-экспериментаторов типа Леонардо да Винчи и новаторов в области музыки она означала путь к истинному искусству, то есть, прежде всего, путь к истинной природе. Искусство тем самым возводилось в ранг особой науки, а художник в социальном отношении и по смыслу своей жизни — в ранг доктора. Именно такого рода честолюбие лежит в основе, например, "Книги о живописи" Леонардо да Винчи» [5, с. 717].

В этот же период первой половины 1930-х гг. Евдокией Михайловной создается кардинально иная по своему стилю, историко-художественным истокам и замыслам работа, содержащая в себе отсылки к иконописи. Стоит напомнить, что иконопись как вид живописи, задачей которого является создание священных образов, известна с ранних веков христианства. Постойно развиваясь и видоизменяясь канонически в зависимости от доктрин и веяний внутри религиозных групп, в России и бывших советских республиках в период религиоборчества она была под запретом. Однако многие художники уммышленно или непроизвольно использовали многие иконописные сюжеты при создании своих произведений. Приведенная ниже работа «Чапаев» — пример такого первосюжета (Илл. 5).

Предполагалось, что этот рисунок будет впоследствии переведен на ткань для использования в качестве головного/шейного платка. Однако его не выпустили в потоковое производство. Нужно сказать, что изображения с человеческими фигурами нечасто встречаются на тканях. И это вполне понятно, если принять во внимание утилитарное назначение этих тканей



Илл. 4. Евдокия Ануфриева. Образец платья и купонной ткани. Вторая половина 1930-х. Бумага, гуашь. Частный архив



Илл. 5. Евдокия Ануфриева. Чапаев. 1936. Бумага, гуашь. Частный архив

и сложность изображения на них человеческих фигур. Поэтому в смысле плановой отчетности понятно вето, наложенное комиссией, которая не смогла оценить по достоинству смелый эксперимент художника. Но все же есть практический смысл рассмотреть его.

Композиция предполагаемого платка — круг в квадрате. За счет контурного узора — фона «внутри» и «за пределами» условной линии—рамы, нет разрозненности восприятия, несмотря на такую внушительную зрительную «помеху», как массивный яркий венок из цветов и злаков.

Центральный объект — Чапаев, чье изображение — образ, не претендующий на реалистические черты.

Характерно, что Чапаев — крайний справа т. е. самый ближний к зрителю из трех всадников. О действительном расположении последних в пространстве сюжета мы догадываемся по фрагментам тел всадников и коней (круп второй лошади, голова коня и нога первого всадника).

Создается своеобразный триколор, ассоциативно направляющий нас к триединству духов из неизвестной русской народной сказки о Василисе Прекрасной, художественно обработанной Александром Афанасьевым: направляясь к Бабе-яге за лучиной, она видит трех всадников: «Вдруг скачет мимо неё всадник: сам белый, одет в белом, конь под ним белый, и сбруя на коне белая, — на дворе стало рассветать. Идёт она дальше, как скачет другой всадник: сам красный, одет в красном и на красном коне, — стало всходить солнце. Василиса прошла всю ночь и весь день, только к следующему вечеру вышла на полянку, где стояла избушка яги-бабы<... > Вдруг едет опять всадник: сам чёрный, одет во всё чёрном и на чёрном коне; подскочил к воротам бабы-яги и исчез, как сквозь землю провалился, — настала ночь...» [4, с. 6].

Трио всадников, делящих время на пространство как таковое, подтверждает иконописное предшествование, представляя своеобразное, художественно переработанное (не без влияния политического времени) единство Святого Духа.

Интересно, что, исходя из данной трактовки, логически (при отсчете в любую сторону справа налево или слева направо) ночь последует дню, которому предшествует утро (так и наоборот). В любом случае утро как безусловный негласный символ возобновленных и новоприобретенных сил — нового, лучшего времени, представляет именно Чапаев, всадник на белом коне. Первенство светлого нового утра динамически усиливается в заданном пространстве. Герой впереди всех, его конь в запале. Сам всадник тоже в движении. Рассекая поле с колокольчиками (еще один из романтических «ключей» в прочтывании и идентификации русского символа), он летит навстречу врагу и своей смерти.

Расположенная по левую сторону от начдива водная гладь, соединенная индустриальными зданиями, словно цепью гор на горизонте, самолеты, птицами парящие в небе, символизируют лидерство будущего Союза и на суше, и в воздухе, соседствуют с реальной кончиной Чапаева, а значит, в переложении на антимпериалистическую действительность — мученика и героя социализма. Таким образом, Чапаев становится еще и былинным героем — ведь садится «солнце красное», завершая телесную жизнь. В романе Василия Фурманова 1923 г. «Чапаев», увековечившем память о жизни и гибели легендарного начдива и отражающем действительное взаимодействие с ним автора (под именем комиссара Федора Клычкова) в 25-й стрелковой дивизии, описываются бои за Сломихинскую, Пилугино, Уфу и гибель Чапаева в бою у Лбищенска.

Благодаря произведению Фурманова, а впоследствии и одноименному художественному фильму, в общественном сознании верной стала версия гибели раненого Чапаева в волнах Урала. Эта версия возникла сразу после гибели начдива, исходя из того, что на европейском берегу Чапаева видели, но на азиатский («бухарский») берег он не приплыл, и его не нашли.

Как видим, работа Ануфриевой, хоть и без указательной конкретики, а скорее в общем смысле, но все же отражает версию, принятую современниками. Расположив параллельно сердцу бурный, но как бы готовый принять своей смертельной неподвижностью Урал, соединяя пыл и энергию жизни начдива Красной армии, автор предоставляет возможность увидеть и его конец.

Возвращаясь к вышесказанному, можно подтвердить, что работа является не пародией а скрытой аллюзией на определенную религиозную фигуру и носит характер, священный для лица его создающего. За начдивом читается фигура святого Георгия на коне, за саблей — копьё, попирающее змия, на этот раз невидимого. Эта работа — концентрация желания мира и стабильности в своей семье и в обществе того времени, уже испытывавшего первую волну репрессий тридцатых годов. Поэтому социалистический герой скрывает за собой молебельный образ — единственный дарящий надежду.

Венок из алых гвоздик, колосьев ржи, пшеницы и клевера становится прямой отсылкой к храмовой флористике. Однако образ святого поглощает судьба реального прототипа, одновременно отображенная. Он погибает, как бы предвещая дальнейшее самому художнику, лишая современного ей Чуда о змие, предполагая скорые лишения и смерть близких, подтверждая, что будущее будет значительным, как и в сюжете, но цена, которым оно приобретется, — слишком высока.

28 марта 1938 г. арестовали мужа Евдокии Михайловны. Ее сын Вацлав Давидович пишет в своих воспоминаниях: «За отцом пришли ночью: иступленность ударов прикладов, потупленный взгляд управдома и обезумевший от страха дворник. Капитан “имеет проверить документы и произвести обыск”. Запахло сапогами: двое в васьильковых фуражках встали у двери, примкнули штыки:

- Так, кто ещё?
- Мужа нет, он в командировке.
- Когда вернется? Поднимите диван, шкаф.
- Послезавтра.

В открытую дверцу падала швейная машина. Капитан отскочил и выхватил маузер. Я засмеялся. Удар ноги в живот выключил из времени... Когда очнулся — дыбом одеяло, подушки, этюды отца; повсюду краски, одежда, книги.

- Как Мамай прошелся, — плакала мама.

Отец приехал на следующий день и сразу в НКВД район. Там ничего не знали. С Лубянки не вернулся. Если бы не пошел, остался жив...» [1, с. 24].

Евдокия Михайловна вынуждена была перейти работать ткачихой. Ее сняли с участия в выставках. В крошечную двухкомнатную квартирку, на постоянное проживание, для контроля за женой и сыном врага народа подсадили чекиста, который вынужденно уйдет только в разгар войны.

«Я решительно, абсолютно наивно не понимал, почему все наши друзья, многочисленные папины ученики отвернулись от нас. Никто не здоровался. Выходили мы из подъезда тихо и незаметно, как две серые тени, но все равно кто-нибудь начинал кричать о “гнилой семейке врага народа”. Летели камни. Мама всегда закрывала меня собой. Однажды тихо открылась входная дверь.

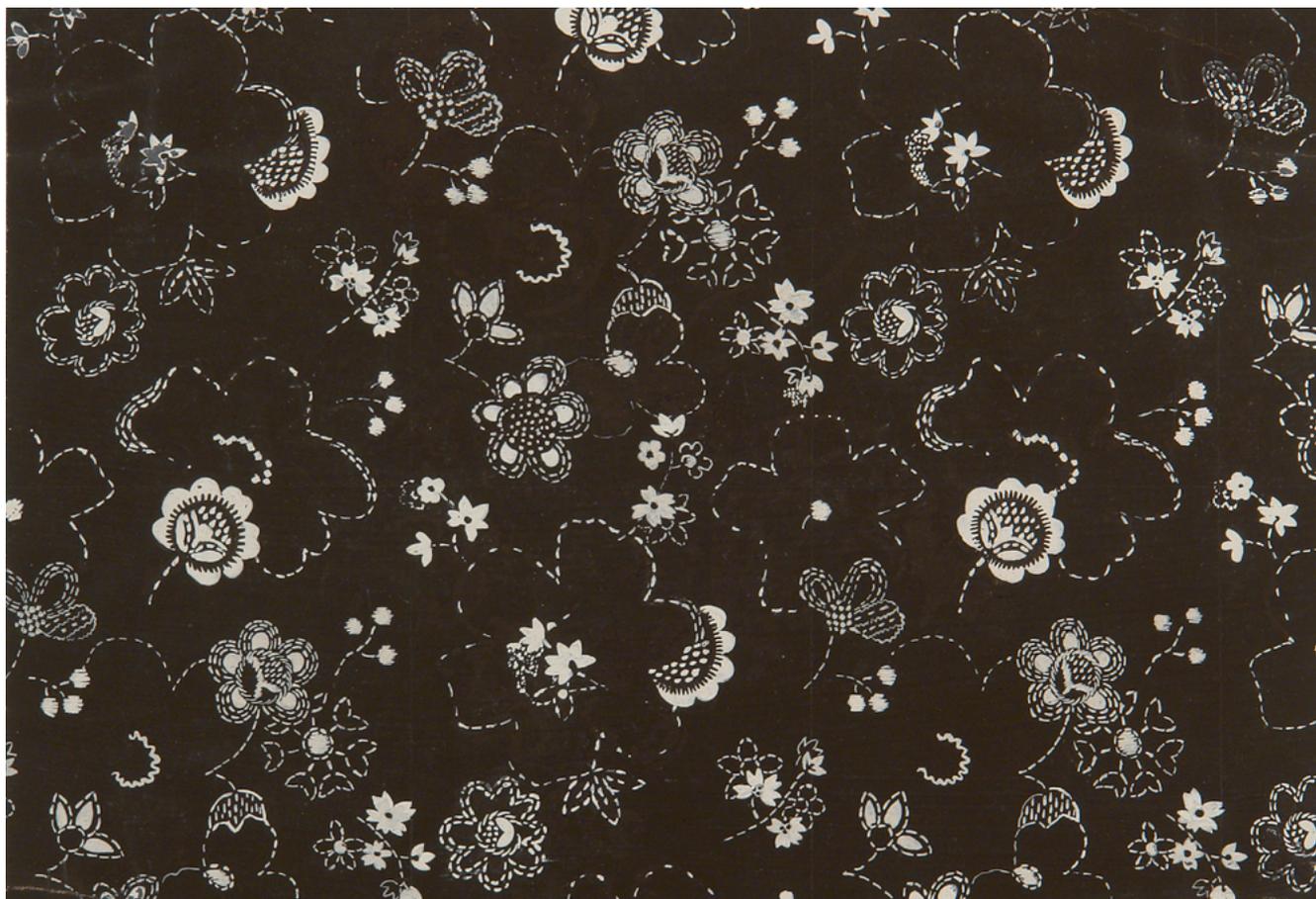
По стенке вползала мама. Тихо пройдя в свою комнату, села на пол, достала из-под кровати папины этюды, прижала к себе и начала целовать. Левый глаз надулся “красно-сизой звездочкой”, платье было порвано, на голове и теле ссадины. Она не плакала, даже не морщилась от боли — душевной и физической. Мне стало жутко» [1, с. 25].

Слово «хаос» как абстрактный символ используется для обозначения всего неупорядоченного, лишённого культуры, возврата к состоянию до целенаправленного упорядочивания мира Творцом. Эшер говорил о том, что мы обожаем хаос, потому что любим наводить порядок. Простота и порядок — если не основной, то, безусловно, самый важный принцип для человеческого существования в целом. Эшер утверждал, что порядок — это повторение элементов, а хаос — многообразие без ритма.

Применять это высказывание к художественному пониманию хаоса Ануфриевой можно с той правкой, что хаос — это ритмическое многообразие. Именно он переводит точку художественного видения на другой уровень, задавая новую слаженность и синхронность орнаментального ритма. Именно в этой «новой неразрозненности движений» рисунка — хаос. Он представляется Ануфриевой как величественный, трагический образ космического первоединства, где раславлено все бытие, из которого оно появляется и в котором оно погибает; поэтому хаос есть универсальный принцип сплошного и непрерывного, бесконечного и беспредельного становления, при этом он — вечная смерть для всего живого. Это единовременная бесконечность и ноль.

Арест любимого мужа, подселение чекиста в крохотную квартиру и ряд последующих за этими событиями лишили Евдокию Михайловну потребности в красочности. Наступил новый этап ее деятельности. Непризнание и утрированно-нарочитый отказ как широкой общественности, так и коллегиального сообщества в наличии и сохранении за собой социальных прав и профессиональных достижений, уход с должности, снятие, а затем отказ в дальнейшем участии в выставках, полная социальная изоляция — все это привело к практически полному деколоризированию работ. Только в период с 1938 по 1941 г. Евдокия Михайловна создала более пятидесяти двуетночных произведений, где преобладающий цвет — черный. Но даже в таких жестких условиях, которые невольно поставила себе Ануфриева, мастерство автора не исчезло, о чем свидетельствует следующий варварский факт: из этих пяти десятков работ (а точнее из пятидесяти семи работ) сохранилось лишь девять. Остальные сорок восемь работ были изъяты чекистом-подселенцем в обмен на портрет сына Вацлава работы художника Давида Мирласа и на его подарок любимой жене к двенадцатой годовщине свадьбы: пять флаконов парфюма дома *Worth*, созданных в промежутке с 1924 по 1934 г.: *Dans la Nuit, Sans Adieu, Vers le Jour, Je Reviens, Vers Toi* — данные ароматы читаются одной поэтической строкой, приобретая символический и даже, пожалуй, в данном контексте сакральный смысл для женщины, несмотря ни на что надеющейся на возвращение любимого: «В ночи без прощания, ближе к утру я вернусь к тебе».

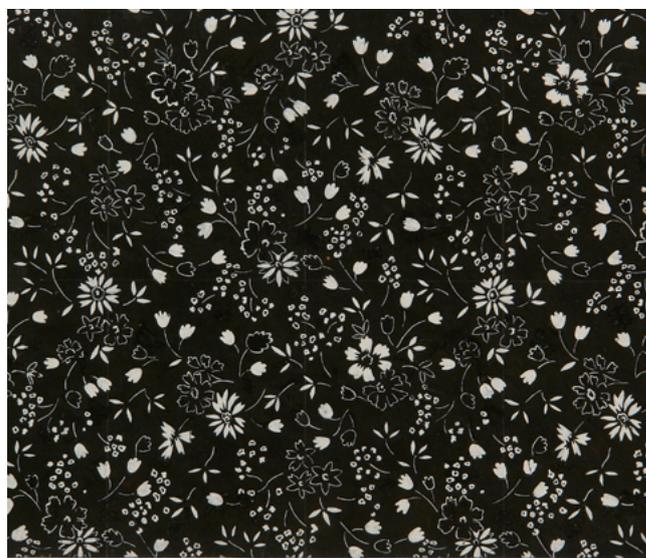
Просмотр сохранившихся рисунков, которые Евдокия Михайловна называла “septima chaos”, проводится в определенной последовательности (Илл. 6). Станным образом в этот период черноты и безвоздушности художник словно возвраща-



Илл. 6. Евдокия Ануфриева. *Septima chaos*. a, b, c, d, e, f, g. 1936–1938. Образцы тканей; бумага, гуашь. Частный архив



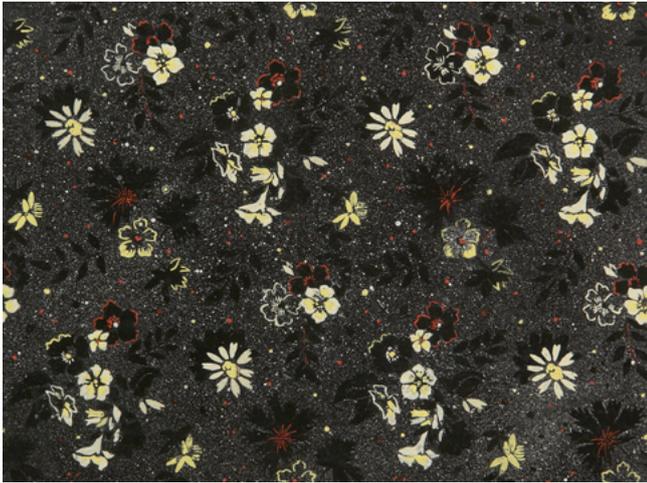
b



c

ется к мечте детства и преобразовывает моделирование в пространстве изобразительного покрытия ткани. Первый рисунок (a) привлекает гармоничным сочетанием цветов большого и малого размеров. Собранные в небольшие группы, они покрывают поверхность ткани особым внутренним ритмом расположения. Отдельные группы небольшого объема становятся центрами других, больших и черных цветов, чьи лепестки-контуры пунктирно очерчены и напоминают перевод линии кроя, также походя на тончайшие нити паутины, затягивающие смотрящего в беспредельную бездну. Многие цветы в данной композиции: с

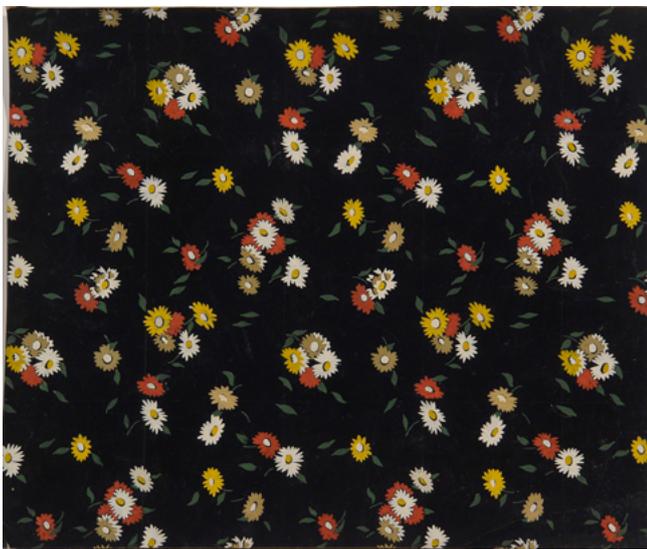
сердцевидными, звездчатыми соцветиями; “бубен” и полумесяц также выполнены пунктирно-пуантельно. Баланс объема и формы достигается за счет добавления белого цвета по нарастающей и попеременного заполнения от минимума к максимуму и наоборот. Следующие две ткани (b, c) — вариации одной темы: ландыши, колокольчики, ромашки, гелиотроп, гипсофилы, анемоны. Здесь уже достигается полный цветовой баланс черного и белого. В работе (d) первые шаги к цветовому типу: к черному и белому добавляется красный и бледно лимонный. Группы с выюнком, анемонами, плющом Пастухова чередуются единич-



d



e



f



g

ными зигзагообразно расположенными ромашками, жимолостью, гвоздиками. При этом тени от ромашек и ветви с листьями создают эффект вращения и головокружения при длительном просмотре. Черные, ершащиеся гвоздики с красными прожилками – тлеющие космические пылинки, в общем итоге, вкупе с попеременным фоновым “напылением” белого, красного, бледно-лимонного открывают “парение в невесомости”, создавая узор на поверхности того, что геологи называют “звездной раной”. Далее (e) вводится неяркая, но более разнообразная цветовая оттеночная гамма: с зеленым, лимонным, сине-розовым и малиновыми тонами на базе черного. Таким образом, все группы цветов просвечивают в пространстве мрака, будто бы обнажая прожилками узор каждого лепестка. Хаотическое кружение наконец сменяется аллюзией салюта (который можно понимать и как вихрь), с помощью введенной ранее цветовой, но уже более смело занимающей позиции в пространстве гаммы (f). Завершает все композиция в сине-алых тонах, где на фоне алого фона разворачиваются гигантские диковинные синие чаши цветов с листьями, похожими на каменных птиц, разделенными рядами разноцветных незабудок, миниатюрных шишек хмеля и космеями, своим названием символически обозначающими колоссальный и переломный переход автора от хаоса к космосу, от крушения к миропорядку (g).

В 1946 г. Евдокия Михайловна с эскизами плательной ткани для механической печати приняла участие в выставке декоративного искусства Московского Союза Советских художников, проходившей с 13 мая по 1 июня в залах МООСХ.

С января 1948 г. Евдокия Михайловна заведует художественной мастерской на хлопчато-бумажной фабрике им. М. И. Калинина в городе Щелкове (Илл. 7). После Великой Отечественной войны ей достается отдел огромного предприятия, целевым выпуском которого еще совсем недавно были ткани для гимнастерок, плащ-палаток, марля и бинты, а в механических мастерских производились противотанковые ежи, ручные гранаты и мины [16]. Ануфриевой удается создать яркий, творческий коллектив. Художественный почерк щелковцев всегда узнаваем: изобретательность рисунка, изощренная техника, выдержанный колорит. Художественное чутье и вкус никогда им не изменяют. Рисуют натуру и гипсы. В это же время она возобновляет участие в исследовательской деятельности по изучению фондов тканей СССР, начатой Наркомпросом еще в предвоенном 1939 г. (при личном разрешении А. Н. Косыгина). Работы в фондах музеев Грузии, Прибалтики, Украины, Закарпатья, Поволжья проходят по крайней мере в течение 10 лет — с 1939 по 1940 и с 1948 по 1956 г. В этот период художник посещает различные музеи. Только из небольшого альбома с зарисовками, сохранившегося в частной коллекции, можно сделать вывод о ее активном перемещении в географическом пространстве и невероятной усидчивости. Десятки метров зарисовок тканей и несколько сотен зарисовок-миниатюр: Львовский музей Станиславской области: Бугач, фрагменты вышивок XIX века; Полтавские плахты. Государственный музей изобразительных искусств Грузинской ССР: фрагменты мужского башлыка, вышитые полотенца, чапраки (вышивка XIX в.). Зарисовки эстон-



Илл. 7. Евдокия Михайловна в своей художественной мастерской с шелковцами. 1953. Фотография. Частный архив

ских костюмов середины и конца XIX в. из западной Эстонии (острова Муху, Хитумаа) и многое другое.

Во время командировки в Эстонскую ССР, в Этнографическом музее города Тарту автором была сделана зарисовка фрагмента плечевого платка середины XIX в. из северной Эстонии. В каталоге он значится как «Русский платок». Схожесть его цветовой гаммы, композиционно-геометрического расположения со знаменитым диптихом очевидна, и не вызывает сомнений то, что именно он послужил художественной инспирацией для создания «Космоса» и «Русского платка», каждый из которых «взял на себя» характерную часть прототипа: фон и базу цветовой гаммы или же пространственно-геометрическое расположение.

Первая часть диптиха — «Космос» (Илл. 8): изобилие рисунка с флоральным мотивом на иссиня-черном фоне. В цветовом отношении «наполняющей гаммой» являются три основных цвета (с последующими отходами в сторону оттеночности): красный, зеленый, синий. Посредством трех базовых цветов обыкновенной советской меловой гуаши Ануфриева добывается цветовой флюорисцентности, разбивая и соединяя узоры друг с другом с помощью непрерывной оттеночности, исчисляющейся десятками полутонов. Приведем лишь несколько из основной гаммы: золотисто-песчаный, амальфитанский мандарин, экрю, цвет сандалового дерева, мускатного ореха, палевый; рубиновый, фламинго, алый, фисташковый, травянистый, цвет резеды, изумрудный, миртовый; цвет гортензии, цвет незабудки, перванш, цвет лесной орхидеи, цвет персидской сирени и т. д. Интересно композиционное решение рисунка — большая часть орнамента сконцентрирована диагонально в левой части. При этом она опоясывает, как бы «окутывает» дикой лианой все, оставляя коническое пространство для отдельно расположенной круглой фигуры — солнца, которое в контексте художественного представления о космическом пространстве, располо-

женном в центре Вселенной, поддерживает связь и гармонию между планетами, вращая их вокруг себя силой притяжения, и потоки солнечных лучей приводят в движение весь космос. Расположенное с восточной стороны, это солнце — символ жизни и смерти одновременно, ведь желая достичь его в буквальном смысле — значит стремиться к смерти. Поскольку круг состоит из нескольких ярусов, расположенных друг в друге, рассматривать его нужно, постепенно двигаясь от центра к краям выхода в темное пространство.

Сам центр малиново-апельсинового цвета — раскаленное ядро, готовое лопнуть и выбросить в космическое пространство огненную лаву. Ажурность последующих «слоев» усиливает этот эффект. Очерченная полоса фиалкового цвета с последующими оттеночными перьями сдерживают этот жар своим холодом, своими восемью гранями. Следование за семеркой — совершенным числом, означает новое начало, восстановление (утраченного), возобновление, возрождение, переход на новый цикл или уровень. Восьмерка выступает математическим символом восьми ветров и сторон света: четырех основных и четырех промежуточных (юго-восток, юго-запад, северо-восток, северо-запад). Образуемый восьмиугольник — роза ветров (под названием «восемь ветров» известна в разных традициях) — служит образным выражением всеобщности. Через удвоение четверки ($4 + 4 = 8$), символизирующей земной мир, восьмерка — соединение Неба и Земли или промежуточное между ними пространство, воплощает целостность, полноту космического проявления. Как первое кубическое число ($2 \times 2 \times 2 = 8$), она обозначает Землю, ее объем, трехмерность.

Общность лучей — десять схоластических предикатов (вещество, качество, количество, положение, место, время, соотношение, форма, действие, страсть). Их золотисто-песчаные межзвездия отдаленно напоминают свастический символ, означая благоденствие, удачу, плодородие и возрождение жизни. Лучи

можно рассматривать как завершение, возвращение в исходную точку, контур зелено-красных листьев — как грань между растительным орнаментом и солнцем. Также он превращает солнце в центр огромного черного цветка с округлыми, заостренными на концах лепестками.

Все диковинные цветы тянутся к этому космическому цветку — пространству. Цветы представляют собой попеременное чередование форм. Листообразные с двумя рядами семян, они напоминают кофейные зерна. Округлые, как будто невесомые, с тончайшими иглообразными сферами находятся в непосредственной близости с солнцем и таким образом являются его своеобразным отражением. В самом низу — округлые двустворчатые цветы (трещотки) с семенами внутри. Соединением этих фигур и процессом соседства других друг с другом художник создает определенное звуковое поле, таким образом предоставляя возможность не только зрительного, но и звукового восприятия, создавая иллюзию звона и треска посредством этих растений. Несмотря на образную обобщенность рисунка, за ней скрывает-

ся прекрасное знание флоры Средней Азии. В данном случае по совокупности признаков и характеристик можно сказать о том, что более всего здесь видна флора Ирана — от астрагала стручкового и асафетиды до гармалы и смирновии иранской.

Само время в жизни художника, ознаменовавшееся таким резким переходом частной трагедии и последующей общенациональной, завершилось этим диптихом. Здесь очевидно желание автора, как и миллионов ее соотечественников, выйти из состояния хаоса к космосу — т. е. общему миропорядку — к целостной, упорядоченной, организованной в соответствии с определенным законом (принципом) Вселенной.

В трактовке славянских народов космос тождественен понятию мира, который своей идентичностью сохраняет представление о целостности, противопоставленной хаотической дезинтеграции. В работах Ануфриевой есть художественная традиция (известная еще со времен искусства шумеро-семитских племен), в которой космос всегда противопоставит хаосу. В нем тьма преобразуется в свет, пустота — в наполненность, аморф-



Илл. 8. Евдокия Ануфриева. Космос. 1963. Бумага, гуашь. Частный архив

ность — в порядок, непрерывность — в дискретность, безвидность — в «видность».

Вторая часть диптиха — «Русский платок» (Илл. 9), представляет собой полотно квадратной формы. Неся в своем цвето-орнаментальном решении вполне очевидный смысл первенства советского человека в космосе (алый как символ Советского Союза, символ центричности и значимости солнца как планеты в жизни мира живого, и зубчатые, витиеватые «огурцы» как символ inferнального, космического), этот рисунок имеет как минимум еще одну трактовку. По монофону чревчато-кораллового цвета цеповидно расположены «бобы», или «огурцы», ставшие символами русского платка. Подобный узор в виде миндалевидной фигуры, или «боба», скрюченного «огурца», встречается на ситцах в двух видах. Один из видов этой фигуры всегда имеет ясно очерченный контур. Такие фигуры заполняют обычно средники платков или покрывают метровые ткани [11, с. 153]. Другие виды миндалевидных фигур расположены всегда на

концах шалей, иногда в средниках. Они представляют собой скомпонованные растительные и цветочные мотивы, контуры которых не очерчены. Различие в них, очевидно, объясняется неоднородными истоками этих двух видов. Элемент орнамента в виде «боба» встречается в узорах на предметах прикладного искусства Средней Азии, носит название «тус-туси» и является, по мнению некоторых исследователей, остатком изображения петуха, фазана, которые в отдаленные времена являлись культовыми птицами, а их схематические изображения служили раньше магическими символами — оберегами. Что, безусловно, наделяет изображение дополнительным символом. «Огурцы» данной ткани содержат внутри себя некую «цветочную цепь» или «цветочную последовательность», согласно которой внутри и около каждого цветка есть еще один, более мелкий. Сам первый, внешний кант как бы «омывается» всплесками ляпис-лазурных линий, четких у одной грани и противоположно размытых у другой, тем самым создающих именно эффект



Илл. 9. Евдокия Ануфриева. Русский платок. 1963. Бумага, гуашь. Частный архив



Илл. 10. Фотография Евдокии Ануфриевой с котом. Первая половина 1960-х, Москва. Частный архив

океанических брызг, среди которых боковые цветы — острова, а верхние — побеги, прорывающие своими молочными ростками-кракелюрами землю. Сама композиция диагональна и двоична: «пространство» художественной площади дважды ограждается — условным «морем» и пунктирами условных семян растений. Благодаря четырем основным цветам, мастерски преобразованным в оттенки, нет ощущения визуальной ряби и перенасыщенности, поскольку полутона создают эффект мягкого цветового перехода, глаз зрителя не только может долго удерживать фокус на объекте, но и сам становится участником художественной метаморфозы, призванной проявить множество ассоциаций.

Скрюченный «огурец», изогнутый полумесяцем с зубчатым окружением, по своей остаточной форме напоминающий как петуха, так и грифонов, устрещающих и внушающих почтительный трепет. Таким образом, «Русский платок» восстанавливает своей формой сасанидское искусство VII в. Типичным мотивом в рисунках тканей той эпохи являются изображения фантастических животных, которые восходят в своей основе к мифологическому творчеству древнего Вавилона. В Лондоне, в Кенсингтонском музее, и в Париже, в Музее декоративных искусств, имеются два куса одной и той же темно-зеленой шелковой ткани типа камки или дама. На ней в соприкасающихся кругах, диаметром 35,5 см, соединенных в местах касания овальными розетками с полумесяцем — гербом Сасанидов, изображены грифоны с раскрытой пастью, резко очерченными скулами, с кривыми когтями. Схожее изображение грифонов встречается также на кайме одежды царя Хозроя II в одном из рельефов Так-е-Бостана [14, с. 95].

Трактовка символа «петух» очень важна для понимания смыслов этого художественного произведения, поскольку эта

птица являлась священной как для древних религий (например, для зороастризма), так и для христианства. Так, на одной из тканей VII в. из собрания Sancta Sanctorum Латеранской церкви в Риме даны крупных размеров стилизованные петухи, нимб вокруг голов которых подчеркивает священное значение этого изображения.

Так, «Русский платок» свидетельствует не только о первенстве русского человека в космическом пространстве. «Русский платок» — это посвящение всем узникам, несправедливо осужденным и погибшим в лагерях; всем воинам, павшим во время Великой отечественной войны; семьям тех, от которых их современники, подобно новозаветному Петру, отреклись прежде, чем пропел петух.

В письме заместителя директора Государственного литературного музея по научной части А. Д. Тимрота от 12 марта 1963 г. адресат благодарит Ануфриеву за любезно представленный на экспонирование «Русский орнамент» («Русский платок»):

«Уважаемая Евдокия Михайловна!

Приносим Вам глубокую благодарность за Ваш «Русский орнамент», который Вы любезно предоставили для показа на юбилейной есенинской выставке.

Многочисленные посетители выставки по достоинству оценили Ваше высокое искусство.

Желаем Вам здоровья и полного счастья на Вашем благородном поприще.

Одновременно просим передать благодарность Вашему сыну В. Д. Ануфриеву за его консультации по истории русского орнамента и народного искусства» [1, с. 209].

В феврале 1964 г. Евдокия Михайловна была вынуждена оставить работу на фабрике. Она пробовала себя в росписи

мебели, иконописи. Ряд иконописных работ дарит друзьям. Например, для отца Дмитрия (Дудко) специально написала икону св. Дмитрия Прилуцкого. Также возобновляет свое художественное обращение к акварельным натюрмортам и цветочным композициям, начатым еще в 1936 г.

Выйдя на пенсию, Евдокия Михайловна, наконец, смогла исполнить мечту детства — завести питомца (Илл. 10). Каждую неделю (преимущественно в выходные дни) Евдокия Михайловна подолгу прогуливалась в Главном ботаническом саду им. Н. И. Цицина (ГБС РАН). Садовники очень хорошо знали ее и всякий раз перед приходом предварительно проводили небольшую обрезку разнообразных растений и цветов, лучшие экземпляры которых собирали в импровизированные букеты и подносили художнику. Их было так много, что домой она возвращалась с гигантским бумажным свертком.

Друг семьи Павел Юльевич Гольдштейн, после выезда из СССР (5 сентября 1971 г.) [10], зная о том, что Евдокия Михайловна прекрасно владеет английским языком и любит литературу, регулярно высылал ей книги разнообразных жанров. Хотя огромные посылки вскрывались таможенными службами и 99% содержимого «оседало» в теневой собственности госслужащих, оставляя лишь книги второстепенные по ценности, и все же Евдокия Михайловна была рада тем новинкам в литературе, дизайне — интерьере домов и участков, флористике, что доставались ей.

Летом 1976 г. впервые посетила усадьбу Флегонтовка и провела (в колхозной части бывшей усадьбы) две недели. История и богатая флора усадьбы вдохновили художника на серию зарисовок. Повторно Ануфриева посетила усадьбу в 1980 г. 13 октября 1981 г. — скончалась в родном городе — Москве.

При жизни вовлеченность работ художника в выставочный процесс была ничтожно мала: выставок с персонализированными работами художника состоялось лишь несколько, при том, что параллельно ее работы без ведома художника, анонимно, а по большей части и с присвоением другому лицу (или группе лиц) регулярно выставлялись не только в географическом пространстве Советского Союза, но и по всему миру. В качестве примера можно привести следующий эпизод: после смерти Сталина, в 1954 г. Евдокия Михайловна случайно узнала, что в 1937-м, после ареста мужа, снятия работ с выставок и лишения ее социально-имущественных прав (в число которых входило и право на работу по специальности), эскиз одной из тканей был направлен на международную выставку в Нью-Йорке, где занял I место. Невозможно догадаться, что вознаграждения автор не получила.

Только спустя десятилетия после смерти Евдокии Михайловны, а точнее с 2012 г., ее наследие стало активно внедряться в художественно-общественное пространство посредством проекта «Откуда я родом», открывающего незаслуженно забытых художников [12]. Ряд выставок, начавшийся с музеев Москвы [9], объединивший своей целью несколько регионов, позволил Е. М. Ануфриевой вновь вернуться в уже легальное пространство демонстрации авторских материалов. Одной

из последних выставочных площадок этого проекта стал Калужский музей изобразительных искусств [7], из-за пандемии последних двух лет, открывший выставку в июне 2020 г. в онлайн-формате [6].

Современный специалист в области моды и дизайна доктор Отто фон Буш — адъюнкт-профессор интегрированного отдела дизайна в Школе дизайна Парсонса, и Джей Хванг в своей совместной книге: «Ощущение моды: воплощенная игра нашей социальной оболочки» в главе «Игра с фантомами» говорят о том, что «социальная реальность моды наполнена желаемым, выдаваемым за действительное и воображаемым. Это усовершенствованная и идеализированная форма внешнего вида; это то, чем вещи кажутся, как все может быть, а также то, какими мы желаем быть и видеть (себя). Мода — это чувства, которые мы испытываем, когда воплощаем социальное воображение в воплощенную и переживаемую нами реальность» [19, р. 79]. Ткани Ануфриевой как раз воплощали как социальный взгляд и индивидуальное воображение, так и конкретно переживаемую реальность. Как прекрасный художник и ученица выдающегося историка декоративно-прикладного искусства Н. Н. Соболева, она обращалась к эталонным образцам прошлого для создания своего существующего в реальности материала. В условиях вызовов современной ей эпохи, конкуренции в поле художественного знания, огромного разнообразия продукции легкой промышленности и чрезвычайной скудости красок, значительно сужающей спектр ее профессиональных возможностей, она все же создала поражающие своей красочностью и разнообразием работы, совмещающая деятельность художника и наставника, заведующей, — она была скрупулезна и упорна в своем труде во всем: во время командировок сутками зарисовывала ткани, исчисляющиеся десятками метров; в художественной мастерской разрабатывала их оригинальные мотивы, в которые потом одевались жители Московского региона. Хотя Евдокия Михайловна не смогла стать модельером в обширном диапазоне понимания деятельности данного рода, для себя и своей сестры Ольги она самостоятельно шила платья, юбки, сарафаны, легкие пальто.

Знаменитый американский модельер Валентина Санина-Шлее сказала в конце 1940-х гг.: «Простота переживает изменения моды. Шикарные женщины теперь носят платья, которые они купили у меня в 1936 году. Вписывайтесь в столетие, забудьте о годе» [21]. Это глобальное видение своего труда (исключительно в аспекте массового, но эталонного пользования) очень близко художнику, цель которой заключалась именно в масштабировании авторской мысли, не обремененной условностью «временных рамок».

Художественный путь Евдокии Михайловны Ануфриевой разумно сопоставить с художественным методом, обозначающимся общим принципом творческого отношения автора к познаваемой действительности, т. е. к ее пересозданию. А при дословном понимании термина как «пути исследования», становится очевидно, что в жизни конкретного художника это непрерывный, более чем диапазонный процесс, остановить который может только физическое прерывание.

Список литературы:

1. Ануфриев В. Воспоминания. Частный архив. Москва; Рим, 1976–2006. 221 с.
2. Ануфриева Т. Династия // Московский журнал. 2014. № 8 (283). С. 87–97.
3. Ануфриева-Мирлас Т. С. Ануфриева Евдокия Михайловна // Масловка — городок художников. URL: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2828> (дата обращения: 02.09.2021).
4. Василиса Прекрасная (в иллюстрациях И. Я. Билибина). М.: Звонница-МГ, 2019. 16 с.
5. Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. 808 с.
6. Виртуальная выставка «Откуда я родом» // Официальный сайт Калужского музея изобразительных искусств. 4 июня 2020. URL: <http://artmuseum.kaluga.ru/news/?item=1237> (дата обращения: 10.10.2021).
7. Виртуальная выставка «Откуда я родом» // Официальный сайт Министерства Культуры Российской Федерации. 11 июня 2020. URL: https://culture.gov.ru/press/culture_life/virtualnaya_vystavka_otkuda_ya_rodom_20200611051112_5ee184b00be9f/ (дата обращения: 10.10.2021).
8. Воеводина В. Д., Дубинина П. Б. Одевайтесь со вкусом. М.: Московский рабочий, 1960. 187 с.
9. Выставка произведений московских художников семейной династии Ануфриевых-Мирлас «Откуда я родом» // Официальный сайт Мэра Москвы: Отдел Департамента культуры города Москвы. 31.03.2014. URL: <https://www.mos.ru/kultura/documents/arkhivnovosti/view/149296220/> (дата обращения: 10.10.2021).

10. Гольдштейн П. Ю. Воспоминания о ГУЛАГе и их авторы // База данных Сахаровского центра. URL: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=13> (дата обращения: 10.10.2021).
11. Мирлас И. А. Имперский орнаментализм в советских тканях: преемственность и новаторство Евдокии Ануфриевой // Пространства Шехтеля. Коллективная монография. Саратов: КУБиК, 2021. С. 141–155.
12. Официальный сайт Ксении Ануфриевой-Мирлас. URL: www.kseniya-mir.com (дата обращения: 22.09.2021).
13. Полуянов П. А. Украинское народное искусство. Ковроделие. Ткачество. Вышивка. Роспись. Гончарные изделия. Альбом. М.; Л.: Искусство, 1938. 13 п. л.
14. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. М.; Л.: АCADEMIA, 1934. 433 с.
15. Соколинский Г. М. Костюм и пальто: карманный выпуск журнала модных фасонов тresta Москвошвей. М.: Тип. изд-ва «Крестьян. газ.», 1937. 29 с.
16. Ткани из прошлого: выставка кроков комбината им. Калинина (Славия) и история погибшего предприятия Рабенеков // Интернет-журнал «Подмосковный краевед». 30.08.2014. URL: https://trojza.blogspot.com/2014/08/blog-post_30.html (дата обращения: 10.10.2021).
17. Цукарь А. Я. Уроки развития воображения. Новосибирск: РИФплюс, 1997. 166 с.
18. Якунина Л. И. Русские набивные ткани XVI–XVII вв. М.: Издание Государственного Исторического Музея, 1954. 23 с.
19. Busch O., Hwang D. *Feeling Fashion: The Embodied Gamble of Our Social Skin*. New York: Self Passage, 2018. 147 p.
20. Harpers Bazaar. 1938, August. 97 p.
21. Obituary of Valentina Schlee // *New York Times*. 1989, 15 September.

References:

- Anufriev V. *Vospominaniia. Chastnyi arkhiv. Moskva; Rim, 1976–2006 (Memories. Private Archive. Moscow; Rome, 1976–2006)*. 221 p. (in Russian)
- Anufrieva T. The Dynasty. *Moskovskii zhurnal (Moscow Journal)*, 2014, no. 8 (283), pp. 87–97. (in Russian)
- Anufrieva-Mirlas T. S. Anufrieva Evdokia MiKhailovna. *Maslovka – the City of the Artists*. Available at: <https://maslovka.org/modules.php?name=Content&pa=showpage&pid=2828> (accessed: 2 September 2021). (in Russian)
- Busch O.; Hwang D. *Feeling Fashion: the Embodied Gamble of Our Social Skin*. New York, Self Passage Publ., 2018. 147 p.
- Exhibition of Works by Moscow Artists of the Anufriev-Mirlas Family Dynasty “Where I Come From”. *The Official Portal of the Moscow Mayor and Moscow Government: the Department of Culture of the City of Moscow*. 31 March 2014. URL: <https://www.mos.ru/kultura/documents/arkhiv-novostei/view/149296220/> (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Fabrics from the Past: Exhibition of Crooks of the Kalinin Plant (Slavia) and the History of the Deceased Rabenek Enterprise. *Internet-magazine “Podmoskovny regional Historian”*. 30 August 2014. Available at: https://trojza.blogspot.com/2014/08/blog-post_30.html (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Goldstein P.Y. Memories of the Gulag and Their Authors. *Database of the Sakharov Center*. Available at: <https://www.sakharov-center.ru/asfcd/auth/?t=author&i=13> (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Harpers Bazaar. August 1938. 97 p.
- Iakunina L. I. *Russkie nabivnye tkani 16–17 vv. (Russian Printed Fabrics of the 16th – 17th Centuries)*. Moscow, The State Historical Museum Publ., 1954. 23 p. (in Russian)
- Mastera illyustratsii. *Vasilisa Prekrasnaia (skazka) (Masters of Illustration. Vasilisa the Beautiful (Fairy Tale))*. Moscow, Zvonitsa-MG Publ., 2019. 16 p. (in Russian)
- Mirlas J. A. Imperial Ornamentation in Soviet Fabrics: Continuity and Innovation of Evdokia Anufrieva. *Prostranstva Shekhtelia. Kollektivnaia monografiia (Shekhtel's Spaces. Collective monograph)*. Saratov, KUBiK Publ., 2021, pp. 141–155. (in Russian)
- Obituary of Valentina Schlee. *New York Times*. 15 September 1989.
- Official site of Ksenia Anufrieva-Mirlas. URL: www.kseniya-mir.com (accessed: 22 September 2021). (in Russian)
- Poluianov P. A. *Ukrainskoe narodnoe iskusstvo. Kovrodelie. Tkachestvo. Vyshivka. Rospis'. Goncharye izdeliia. Al'bom (Ukrainian Folk Art. Carpet Weaving. Weaving. Embroidery. Painting. Pottery. Album)*. Moscow; Leningrad, Iskusstvo Publ., 1938. 13 print sheets. (in Russian)
- Sobolev N. N. *Ocherki po istorii ukrasheniia tkanei (Essays on the History of Fabric Decoration)*. Moscow-Leningrad, ACADEMIA Publ., 1934. 433 p. (in Russian)
- Sokolinsky G. M. *Kostium i pal'to: karmannyi vypusk zhurnala modnykh fasonov tresta Moskvoshvei (Suit and Coat: Pocket Issue of the Fashion Style Magazine of the Moscow Seamstresses Trust)*. Moscow, Tipografiia izdatel'stva Krestianskaia gazeta Publ., 1937. 29 p. (in Russian)
- Tsukar A. Ia. *Uroki razvitiia voobrazheniia (Lessons in the Development of Imagination)*. Novosibirsk, ZAO RIFplus Publ., 1997. 176 p. (in Russian)
- Virtual Exhibition “Where I Come From”. *Official Site of the Ministry of Culture of the Russian Federation: Press service. The Cultural Life of the Regions. 11 June 2020*. Available at: https://culture.gov.ru/press/culture_life/virtualnaya_vystavka_otkuda_ia_rodom_2020061105112_5ee184b00b9f/ (accessed: 10 October 2021). (in Russian)
- Virtual Exhibition “Where I Come From”. *Official Site of the Kaluga Museum of Fine Arts. 4 June 2020*. Available at: <http://artmuseum.kaluga.ru/news/?item=1237> (accessed: 10 October 2021) (in Russian)
- Voevodina V. D.; Dubinina R. B. *Odevaites' so vkusom (Dress Tastefully)*. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1960. 187 p. (in Russian)
- Weber M. *Izbrannye proizvedeniia (Selected Works)*. Moscow, Progress Publ., 1990. 808 p. (in Russian)

Степанова Дарья Геннадьевна, магистрант. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48. 191186. dar.kisel@yandex.ru

Stepanova, Darya Gennad'evna, master's student. Herzen State Pedagogical University of Russia, Moiki nab., 48 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. dar.kisel@yandex.ru

ВЛИЯНИЕ ПРИБАЛТИЙСКОГО ИСКУССТВА НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА ЛЕНИНГРАДА

INFLUENCE OF BALTIC ART ON THE ARTISTIC LANGUAGE OF THE APPLIED ARTS OF LENINGRAD

Аннотация. Статья посвящена анализу влияния искусства прибалтийских советских республик на формирование художественного языка круга произведений декоративного искусства Ленинграда, условно объединяемых в рамках так называемого «ленинградского стиля». В этих произведениях наряду с основными магистральными линиями, обусловленными ленинградской идентичностью и поиском визуальных способов выражения «культурного кода» города в произведениях искусства, во второй половине XX в. находили отражение и влияние иные художественные концепции и идеи, в рамках которых работали мастера Советского Союза. Вторым вектором исследования являлось изучение взаимосвязи эволюции «современного стиля» в декоративном и промышленном искусстве в контексте взаимодействия с искусством прибалтийских мастеров. Благодаря культурному обмену с Прибалтикой в декоративном искусстве Ленинграда, начиная с 1950-х гг., происходил активный творческий диалог (выставки, образовательные и творческие поездки), результатом которого стало обогащение художественного языка произведений, созданных ленинградскими мастерами, выразительными элементами, характерными для прибалтийского искусства. В рамках статьи рассмотрены некоторые черты взаимодействия искусства прибалтийских советских республик и ленинградского декоративного искусства и определены художественные приемы, явившиеся результатом этого взаимодействия. Прибалтийское искусство привнесло в выразительный компонент «ленинградского стиля» такие черты, как: уделение большего внимания специфике материала, четкий отбор необходимых и достаточных средств художественной выразительности, лаконичность колорита, определенное переосмысление роли декора в произведении. В статье рассматриваются произведения Руты Богустовой, Рудольфа Хеймратса, Лейды Юрген, Пильви Ойямаа, Хилле Пылд, Юты Паас-Александровой, Петериса Мартинсона и др. Новизна исследования определяется комплексным анализом влияния прибалтийского искусства на различные отрасли декоративного и промышленного искусства.

Ключевые слова: «ленинградский стиль»; прибалтийское искусство; современный стиль; декоративное искусство; промышленное искусство; художественный язык; советское искусство.

Abstract. The article is about the influence of the art from the Baltic Soviet republics on the artistic language of some applied art in Leningrad. The works are united in the category "Leningrad style". These works reflected both the search for Leningrad's identity and the influence of other concepts in which the artists of the Soviet Union worked. The second vector of the research was the study of the overlap between modern style in applied and industrial art in the context of interaction with the art of the Baltic masters. Due to the cultural exchange with the Baltics in the applied art of Leningrad, starting from the 1950s, there was an active creative dialogue (exhibitions and educational and creative trips). The result of the dialogue was the enrichment of the artistic language of the works created by Leningrad masters, with expressive elements specific for Baltic art. In the article, the author considered some features of the interaction between the art of the Baltic Soviet republics and the Leningrad applied art. Baltic art gave the expressive component of the "Leningrad style" such features as paying more attention to the specifics of the material, a neat selection of the necessary and sufficient means of artistic expression, few colors, a certain rethinking of the role of decoration in the work. The author examined the works of Ruta Bogustova, Rudolf Heimrats, Leida Jurgen, Pilvi Oyamaa, Hille Pöld, Utah Paas-Aleksandrova, Peteris Martinsons, etc. The novelty of the research is determined by a comprehensive analysis of the influence of Baltic art on various branches of applied and industrial art.

Keywords: "Leningrad style"; Baltic art; modern style; applied arts; industrial art; artistic language; Soviet art.

Декоративное и промышленное искусство союзных прибалтийских республик (Эстонии, Латвии и Литвы) характеризует уникальное своеобразие и определенная самобытность, проявляющаяся в использовании средств художественной выразительности и отборе содержательного наполнения произведений. Непрерывная линия преемственности профессиональной традиции прибалтийских мастеров декоративного искусства неотделима в своих корнях от народного творчества. Уважение к технологическим традициям прошлого сочетается с истинно европейским свободомыслием и репрезентируется через сдержанные, но крайне точные формы и цветовые отношения.

Благодаря культурному обмену с Прибалтикой в декоративном искусстве Ленинграда начал происходить активный творческий диалог, результатом которого стало обогащение художественного языка произведений, созданных ленинградскими мастерами, выразительными элементами, характерными для прибалтийского искусства. Развитие диалога происходило через многочисленные выставки, образовательные и творческие поездки.

Данная статья посвящена анализу влияния искусства прибалтийских советских республик на формирование художественного языка круга произведений декоративного искусства

Ленинграда, условно объединяемых в рамках так называемого «ленинградского стиля». «Ленинградский стиль» определяется как совокупность художественных принципов, репрезентируемых в работах ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства (общие подходы к творчеству, особенности работы с материалом, специфика тем и сюжетов, предпочтения в характере цвета, форм и декора), детерминированных эстетическими, духовными, социальными обстоятельствами развития художественной культуры Ленинграда [21, с. 50]. Наряду с основными магистральными линиями, обусловленными ленинградской идентичностью и поиском визуальных способов выражения «культурного кода» города в произведениях искусства, во второй половине XX в. находили отражение и влияние иные художественные концепции и идеи, в рамках которых работали мастера Советского Союза. Понятие «ленинградский стиль» является достаточно дискуссионным, прежде всего, в силу использования многозначного термина «стиль». Однако, хоть и взятый в кавычки, он может рассматриваться как визуальная структура языковых элементов, образованная на пересечении плана содержания (ленинградская идентичность, «мир мысли») и плана выражения (художественный язык произведений ленинградского искусства). План содержания в силу глубинных идейно-эстетических корней представляет собой менее подвижную переменную, в то время как план выражения «ленинградского стиля», проявляющийся через отбор средств и приемов художественной выразительности, изначально более подвижный элемент, открытый внешнему обогащению.

Развитие «ленинградского стиля» в декоративном и промышленном искусстве происходило неоднородно. Ранее автором были выделены три этапа эволюции: 1910-е – 1940-е гг. — протопериод — предпосылки формирования «ленинградского стиля», который в свою очередь подразделяется на «имперский» и «военный» подпериоды, 1950-е – 1960-е гг. — этап активного формирования художественного своеобразия «ленинградского стиля», 1970-е – 1990-е гг. — этап развития авторского искусства и интернационализация стиля, при сохранении определенных характерных черт. Именно в период 1950–1960-х гг. художественный язык декоративного и промышленного искусства Ленинграда был наиболее подвижен и открыт для диалога с внешними течениями.

В рамках статьи будут рассмотрены некоторые черты взаимодействия искусства прибалтийских советских республик и ленинградского декоративного искусства. Иллюстрациями для основных тезисов исследования станут произведения прибалтийских и мастеров декоративного и промышленного искусства: Руты Богустовой, Рудольфа Хеймратса, Лейды Юрген, Пильви Ойямаа, Хилле Пыльд, Юты Паас-Александровой, Петериса Мартинсонса и др.

Целью статьи является именно комплексное рассмотрение данного явления в различных отраслях декоративного искусства. Подобное исследование становится возможным и базируется на глубоких узкоспециализированных трудах: Г. Н. Габриэль в области ювелирного искусства, Ю. В. Гусаровой в области керамики, М. С. Широковских, А. К. Векслер в текстиле, О. С. Суботиной в изучении художественного стекла, Е. В. Ивановой, И. А. Шик, О. С. Сапанжа в области фарфора и многих других исследователей.

Перед тем как перейти к рассмотрению творчества прибалтийских художников в контексте понятия «ленинградский стиль», важно остановиться на взаимодействии художественного языка искусства Прибалтики и эволюции «современного стиля» в советском декоративном искусстве. Интерес к осмыслению данного феномена подтверждается выставками, проводимыми крупными музейными институциями: «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт» (Государственный Русский музей, 2018) (см. подробнее [2; 3]), «Декоративный минимализм. “Оттепель” в советском фарфоре» (Государственный Эрмитаж, 2020) (см. подробнее [9]) и специализированными трудами исследователей.

Т. В. Красильникова в диссертации «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели» определяет «современный стиль»: «...стиль, признававший примат формальных художественных ценностей над со-

держанием и характеризующийся приверженностью к простым формам, четким очертаниям, ярким локальным цветам, покрывающим большие плоскости, пришел на смену “стилю триумф”, создававшему детализированный изобразительный аналог литературных произведений» [11, с. 8]. В каталоге выставки «Декоративный минимализм. “Оттепель” в советском фарфоре» новый художественный язык «современного стиля» трактуется как «декоративный минимализм» [9]. И. А. Шик в статье «Флоральные мотивы в фарфоре “оттепели”», обращаясь к образам бытования растительных мотивов в фарфоре, определяет их как отличающиеся «тяготением к стилизации, лаконичностью колористического решения, живописной свободой и своеобразной непосредственностью» [25, с. 58]. Подобная сдержанность, однако, при сохранении определенного уровня лирической чистоты, созвучна идеалам прибалтийских художников. Безусловно, нельзя говорить о единственном решающем факторе в формировании сложного многоуровневого явления «современного стиля». Однако можно увидеть некоторые точки схода, требующие дальнейших, более тщательных исследований.

Теперь, после небольшого отступления, необходимо обратиться к проблематике данного исследования и проследить сферы взаимодействия Ленинграда и Прибалтики в пространстве художественного языка декоративного и промышленного искусства.

Основным полем взаимодействия Ленинграда и Прибалтики стало Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухомовой (см. подробнее [17]). Корни связи можно проследить еще в XIX в. С первых лет создания Центрального училища технического рисования это учебное заведение было очень популярным среди молодежи Латвии, желающей получить образование в области декоративно-прикладного искусства. В Центральном училище технического рисования, основанном бароном Штиглицем, получили профильное образование около ста тридцати латышских студентов. С течением времени училище набирало все большую популярность среди молодого поколения прибалтов, желающих получить образование в области декоративного и промышленного искусства, а по прошествии лет и дизайна. Художники, получившие образование в Центральном училище технического рисования, впоследствии ощутимо повлияли на формирование художественной культуры своего отечества. Культурное обогащение, несомненно, не было односторонним. Обучаясь в стенах ЦУТР, художники из Прибалтики так или иначе транслировали собственные эстетические представления и технические приемы, свойственные прибалтийскому декоративному искусству.

Однако наивысшего расцвета взаимодействие прибалтийских республик и РСФСР достигает именно в период 1950–1960-х гг. Данному фактору способствовала территориальная близость, активный рост интереса к Прибалтике после ее присоединения к Советскому Союзу, восприятие Прибалтики как наиболее близкой, но уже европейской области. Образ Прибалтики как советской, но и европейской, наиболее развитой части СССР достаточно активно транслировался в массовой культуре, фильмах.

Развитию искусства ткачества в СССР посвящен труд В. И. Савицкой «Современный советский гобелен». В. И. Савицкая анализирует различные аспекты, повлиявшие на формирование художественного своеобразия советского гобелена, отдельно выделяя фактор внешнего обогащения. «Школа гобелена Советской Прибалтики выступила своеобразным реформатором этого вида искусства в Ленинграде и Союзе в целом. Есть основание полагать, что расцвет гобелена в Латвии, Литве и Эстонии и его бесспорное влияние на творчество художников Союзных республик основывается на непрерывной преемственности традиции, как профессионального мастерства, так и народного творчества», — говорит автор о влиянии искусства Прибалтики на шпалерное искусство СССР [16, с. 5]. В качестве первого ориентира для художников по текстилю В. И. Савицкая выделяет творчество латышского художника Рудольфа Хеймратса, заложившего в начале XX в. основные эстетические координаты. «Лирико-романтическое восприятие окружающего мира окрашивает все произведения Хеймратса, оно сказывается в богатстве форм и красок изобразительного языка, в любовном



Илл. 1. Рута Богустова. Строительство моста (фрагмент). 1970-е. Гобелен. 200 x 300. Место хранения неизвестно. Опубликовано в: Bogustova R. *Tekstils*. Riga: Art-refuge Alberts, 2018

отношении к материалу» [23, с. 4]. Творчество Рудольфа Хеймратса, не только уникального художника, но и, что не менее важно, талантливого педагога, оказало значительное влияние на формирование своеобразия латышского гобелена и на обновление понимания художественного языка текстильного искусства по всему Советскому Союзу.

Одним из наиболее ярких примеров, повлиявших на художников по текстилю, остается творчество латышской художницы, ученицы Рудольфа Хеймратса, Руты Богустовой. После обучения в Государственной академии художеств Латвийской ССР (Латвийской академии художеств) Рута Богустова практически сразу начала активное участие в выставочной деятельности, принесшей ей широкую известность. На выставке в Лозанне она представила пространственную композицию «Музыка», вызвавшую не затихавшую много лет волну подражания по всему СССР (см. подробнее [27]) Многоуровневый, насыщенный метафорами при четком отборе средств художественной выразительности язык произведений Руты Богустовой задал вектор будущих поисков ленинградских мастеров художественного текстиля. Эталонным примером личностной интерпретации Руты Богустовой актуальных в 1960-е гг. для всего Советского Союза тем представляется шпалера «Строительство моста» (Илл. 1). Мотивы тяжелой промышленности и стройки находят лаконичное и изящное осмысление через минималистичную графику, чистые силуэты и точное колористическое решение. С конца 1980-х гг. Рута Богустова обращается к текстильному коллажу и аппликации, активизируя всеобщий интерес к данной технике (Илл. 2). Благодаря крайне активному участию Руты Богустовой в различных выставках творчество латышской художницы транслировалось студентам Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухиной и молодым художникам Ленинграда, расширяя их понимание искусства текстиля.

В 2016 г. в Елагиноостровском Музее художественного стекла была организована выставка «Эстонский круг Ленин-

градского завода художественного стекла», где были представлены произведения Лейды Юрген, Хелле Пыльд и Пильви Оямаа [26]. Их творческий путь был тесно связан с основным центром художественного стеклоделия в СССР — Ленинградским заводом художественного стекла и сортовой посуды (ЛЗХС). Все три художницы имели общий образовательный базис, сформировавший их понимание принципов работы со стеклом и идейное наполнение произведений. Л. Юрген, Х. Пыльд и П. Оямаа являлись выпускницами таллинского Государственного института художеств Эстонской ССР (Эстонской академии художеств) под руководством знаменитого художника по стеклу Макса Роосма, заложившего основы эстонской школы художественного стекла.

Лейда Юрген в 1952 г. окончила Государственный институт художеств в Таллине, и уже через несколько лет Е. В. Яновская, главный художник Ленинградского завода художественного стекла и сортовой посуды, пригласила ее на работу в Ленинград. Также в течение года (1957–1958) Лейда Юрген преподавала на кафедре художественной керамики и стекла в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной, где транслировала студентам собственное понимание и эстетические идеалы обработки произведений из стекла методом гравировки. Созданная в этот период «ваза «Мелодия» является рубежным произведением Лейды Юрген в смягчении доминирующего прибалтийского «тона» ее произведений и приобщении к монументальному характеру, свойственному ленинградской традиции художественного стекла» [19, с. 88]. Дальнейшее творчество художницы представляет уже органичный синтез прибалтийского, выражающегося в тяге к чистым, простым формам, сдержанному декору, лаконичности и выверенности пропорций, и ленинградского, представленного в осмыслении классицистического наследия Петербурга-Ленинграда, большей монументальности форм и более глубокой метафоричности произведений. Н. В. Воронов и М. М. Дубова в труде «Алмазная грань: рассказ о невском хрустале» отметили группу вяз Лейды Юрген «Волнение» (Илл. 3): «...формы их полны внутреннего ритма, основанного на игре перекликающихся вза-



Илл. 2. Рута Богустова. За полярным кругом. Вышивка, рельефная аппликация. 150 x 100. Место хранения неизвестно. Опубликовано в: Bogustova R. *Tekstils*. Riga: Art-refuge Alberts, 2018



Илл. 3. Лейда Юрген. Композиция «Волнение». 1970. Хрусталь цветной (золотой рубин), рифление. Ленинградский завод художественного стекла. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв., Санкт-Петербург. Опубликовано в: Художественное стекло: от мастера к музею: сборник докладов научно-практической конференции / Под общ. ред. Ю. В. Спиридоновой. СПб.: МАКС-ПРИНТ, 2015

имосвязанных объемов» [4, с. 72]. Сочетание рубинового хрусталя, отсылающего к амбирным вазам Петербурга, с крайне современным пластическим осмыслением формы в полной мере отражает двойственность кода творческого своеобразия Лейды Юрген.

Творчество Пильви Оямаа практически неизвестно в России. С Ленинградским заводом художественного стекла и сортовой посуды связан начальный этап ее карьеры, который продолжался всего три года. Творчество Пильви Ойямаа скорее является иллюстрацией обратного взаимодействия: воспринятые художницей алмазное гранение и монументальность в формообразовании на Ленинградском заводе художественного стекла и сортовой посуды получили дальнейшее развитие в период работы на «Тарбеклаас», привнеся традиции ленинградского завода в эстонскую школу.

Творческий путь Хелле Пылд в Ленинграде связан с двумя ключевыми институциями: Ленинградским высшим художественно-промышленным училищем им. В. И. Мухомовой, где Хелле Пылд начала преподавать в 1953 г., и Ленинградским заводом художественного стекла и сортовой посуды, где художница продолжает профессиональный путь с 1960 г. до смерти в 1984 г. (см. подробнее [1]). Собственное понимание художницей работы с формой наиболее полно раскрывается в интерпретации темы индустриальных достижений Советского Союза. Эталонным примером выступает ваза «Электрификация» (Илл. 4).



Илл. 4. Хелле Пылд. Ваза «Электрификация». 1968. Хрусталь, гравировка. Ленинградский завод художественного стекла. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв., Санкт-Петербург. Опубликовано в: Художественное стекло: от мастера к музею: сборник докладов научно-практической конференции / Под общ. ред. Ю. В. Спиридоновой. СПб.: МАКС-ПРИНТ, 2015



РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВ

Илл. 5. Петерис Мартинсон. Без названия. 1991. Фарфор, чернила. Место хранения неизвестно. Официальный сайт Российской академии художеств. URL: https://www.rah.ru/the_academy_today/the_members_of_the_academie/member.php?ID=51871

«Декор, представляющий переплетение опор электропередач, органично входит в структуру и форму вещи. <...> благодаря чему возникает впечатление, что ЛЭП простирается бесконечно далеко, что призвано в художественной форме отразить успехи советского плана электрификации» [19, с. 92]. Результатом предстает синтез прибалтийского лаконизма и понимания ценности своеобразия материала при сохранении чистоты формы, ленинградской эстетики и смысловой наполненности.

Таким образом, через педагогическую деятельность и непосредственную работу на производстве в Ленинграде все три эстонские художницы транслировали собственные эстетические идеалы и принципы работы с материалом, сформированные Максом Роосмом, обогащая выразительный компонент «ленинградского стиля».

Диалог Ленинграда и прибалтийских республик происходил и в искусстве витража. Изучению данного явления посвящена диссертация А. Ф. Красник «Витраж Ленинграда-Петербурга как художественное явление второй половины XX века». «Существенным событием, возвестившим о повышенном интересе к витражу, стал Первый всесоюзный семинар художников-витражистов, организованный и проведенный по инициативе Художественного фонда СССР в октябре 1978 г. на базе Дома творчества в Дзинтари. В работе семинара приняли участие пятьдесят художников, искусствоведов, и инженеров-технологов — представителей почти всех республик страны» [12, с. 5]. В 1970-е гг. витраж прибалтийских республик начинает активно осмысляться в трудах отечественных исследователей.

Прибалтийский фарфор был представлен мастерами Рижского фарфорового завода. Произведения мастеров завода

представлялись на различных выставках в Москве и Петербурге. В 1969 г. на Рижском фарфоровом заводе работал мастер с Ленинградского завода фарфоровых изделий Владимир Григорьевич Яровой. На данный момент собрано недостаточно сведений, чтобы в полной мере проанализировать проявления диалога Прибалтики и Ленинграда в области художественного фарфора, поэтому данная тема требует отдельных исследований и изучения архивных материалов.

О. Л. Некрасова-Каратеева, вспоминая обучение в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой, отмечает интерес к творчеству прибалтийских керамистов, также обучавшихся в училище. Стремление к максимальной чистоте художественного языка и отсутствие стилистических догматов сформировали плодородную почву для творческого диалога.

«Керамисты Латвии, Литвы и Эстонии быстрее коллег из других советских республик восприняли тенденции современной керамики и применили их в оформлении интерьеров, парков, садов и скверов. Так, латышские керамисты, начав в 1950-е годы с восстановления национальной латгальской керамики как фольклорного элемента в современном жилище, в 1960-е освоили европейский стиль монументально-декоративных форм, который быстро замещал народные традиции. Эволюции искусства керамики способствовал Дом творчества художников в Дзинтари с технологической базой в Риге. <...> Ленинградская “подиумная” керамика здесь становилась на землю и обретала признаки сопричастности природе» [10, с. 306].

Ю. В. Гусарова в диссертации «Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины

XX века» обращается к изучению факторов, повлиявших на формирование ленинградской школы керамики: взаимодействие Ленинграда и Прибалтики выделяется автором как один из значимых аспектов. Поле для ведения активного диалога в 1970–1990-е гг. становится Дом творчества художников в Дзинтари (Латвия). Опыт участия в творческих группах на базе Дома творчества Союза художников СССР в Дзинтари (Латвия) оказал большое влияние на развитие ленинградской керамики. Активная творческая практика, обмен опытом и постижение неизвестных на тот момент в Ленинграде приемов работы с материалом и глазури оказало крайне сильное влияние на развитие ленинградской керамики (см. подробнее [7]). В процессе изучения прибалтийской керамики все большую самоценность обретал материал. Главным становится не подчинить его своей художественной идее, а таким образом раскрыть его внутреннюю сущность, чтобы добиться максимальной естественной гармонии. «Во многом в таком соавторстве сформировался язык, позволивший керамике транслировать ранее молчание в ней образы» [10, с. 39]. Идейным лидером Дома творчества в Дзинтари являлся Петерис Мартинсон — керамист и профессор Латвийской академии художеств. Художник «последовательно использовал неглазурованную глину, подчёркивая её главную ценность — естественность материала и пластичность свободно моделируемых форм» [13] (Илл. 5). Данные качества станут особенно ценными и в ленинградской школе керамики. Работы Мартинсона и творчество прибалтийских керамистов стали важным аспектом, сформировавшим ориентиры творчества художников объединения «Одна композиция» (Илл. 6). Теплая человечность и искренность сочеталась в керамических произведениях с полными тонкого художественного вкуса решениями: лаконичной графикой, чистыми силуэтами, сдержанным вводом цвета. «Творческие связи латвийских и ленинградских художников всегда были тесными. Начинаясь благодаря сотрудничеству на симпозиумах и в творческих группах в Дзинтари, они продолжались в дружеском общении, взаимных поездках на выставки» [7, с. 148].

В ювелирном искусстве нельзя обойти вниманием творчество Юты Иоханессовны Паас-Александровой. Юта Паас-Александрова родилась в 1927 г. в Эстонии. После окончания Государственного института художеств Эстонской ССР (Эстонской академии художеств) Юта Паас-Александрова была направлена на ленинградский завод «Русские самоцветы», где занимала должность главного художника. В течение пяти лет (1952–1957) преподавала в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухомовой. Н. М. Сохранская в монографии, посвященной жизни и творчеству Юты Паас-Александровой, называет творчество Паас-Александровой «ярким художественным отражением своего времени» и определяет ее роль, как одну из ведущих в формировании своеобразия ленинградской ювелирной школы [18]. Г. Н. Габриэль в диссертации «Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция» относит Юту Паас-Александрову, наряду с В. Поволоцкой и Р. Харитоновым, к основателям ленинградской ювелирной школы [5]. П. Уткин в монографии «Русские ювелирные украшения» отмечает, что творческий вклад Юты Паас-Александровой в переосмысление образного языка ювелирного искусства Ленинграда и всего Союза в целом нельзя переоценить [24] (Илл. 7).

Одной из основных форм диалога Ленинграда и Прибалтики выступали различные выставочные проекты. В 1978 г. в Москве была открыта персональная выставка произведений Руты Богустовой (см. подробнее [15]), привлечшая внимание художников по текстилю всего Советского Союза. На выставке были представлены текстильные панно и шпалеры, обращенные к поэтическим аллюзиям и природным мотивам («Хлеб», «Янтарный берег» и т. д.).

Крупными событиями в художественной керамике стали вильнюсские международные симпозиумы и две выставки «Керамика СССР» (1971) и «Керамика 75» (1975), где были представлены произведения членов объединения «Одна композиция». Н. С. Степанян в статье «Расширение фронта действий» характеризует вильнюсские симпозиумы как площадку для экспериментального творчества и возможности поиска дальнейших



Илл. 6. Владимир Гориславцев. Отражения. 1978. Шамот, соли, эмаль. Исполнитель: Дзинтари-Кипсала. Собственность художника. Опубликовано в: Копылков М., Изотова М. Одна композиция. СПб.: Издатель Х. И. Манувахов, 2010

векторов взаимного обогащения художественной керамики (см. подробнее [22]).

Произведения эстонского круга Ленинградского завода художественного стекла представлялись на многочисленных выставках и симпозиумах. В постоянную экспозицию декоративно-прикладного искусства Государственного Русского музея вошли произведения Лейды Юрген (ваза «Ажурная», признанная в 1968 г. лучшим произведением года ЛЗХС, ваза-сувенир «Ярославна», также принявшая участие в выставке массовых видов художественных изделий, выпускаемых предприятиями РСФСР 1973 г. и др.) (см. подробнее [20]). Хелле Пыльд также является постоянным участником различных экспозиций: в 1960 г. художница получает бронзовую медаль Выставки достижений народного хозяйства, в 1961 г. на специальной выставке художественного стекла, организованной Союзом художников СССР, представляет вазу «Мексика», получившую высокую

оценку. Приведенные выше выставки являются только малой частью общей выставочной деятельности эстонских мастеров ЛЗХС, чьи произведения несомненно дополнили и в достаточной степени преобразили понимание эстетических ориентиров художественного стекла.

Г. Н. Габриэль в статье отмечает: «В Летнем саду проходят первые в стране групповые выставки петербургских, московских, российских и прибалтийских ювелиров и эмальеров “Мосты”. Они включали небольшое число участников, но отбор работ, осуществлявшийся самими организаторами, делался по “гамбургскому счету”. Затем в Москве, Ленинграде, Вильнюсе прошли всероссийские и всесоюзные выставки “Художественная эмаль”, экспонаты которых продемонстрировали новые эстетические возможности эмали» [6, с. 62]. Необходимо добавить, что данные выставки не только непосредственно отразились на ювелирном и эмальерном искусстве, но и оказали влияние на общее обновление понимания декоративного искусства. Участие в выставках принимала и Юта Паас-Александрова, представляющая синтез обеих культур.

В заключении статьи необходимо остановиться на основных выводах:

- Благодаря культурному обмену с Прибалтикой в декоративном искусстве Ленинграда происходил активный творческий диалог с союзными республиками. Данному обмену способствовала территориальная близость, образовательные поездки, выставки и др.

- Специфика художественного языка прибалтийского декоративного и промышленного искусства стала одним из аспектов, определивших вектор эволюции «современного стиля» в советском искусстве.

- В «ленинградском стиле» как полисемантическом явлении наряду с основной магистралью, обусловленной ленинградской идентичностью, находили отражение и другие формы художественного языка.

- Через диалог с прибалтийским искусством происходило определенное «очищение» художественного языка ленинградского декоративного и промышленного искусства.



Илл. 7. Юта Паас-Александрова. Брошь. 1973. Серебро, агат. Государственный исторический музей, Москва. Опубликовано в: Платонова Н. Г., Медведева Г. М. Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея. М.: Галарт, 1994

- Прибалтийское искусство привнесло в выразительный компонент «ленинградского стиля» такие черты, как: значительное внимание к специфике материала, четкий отбор необходимых и достаточных средств художественной выразительности, лаконичность колорита, определенное переосмысление роли декора в произведении.

Список литературы:

1. Биографический обзор «Стекло, художники, судьбы» // ЦПКИО им. С. М. Кирова. URL: <https://elaginpark.org/events/biograficheskiy-obzor-steklo-khudozhniki-sudby/> (дата обращения: 03.05.2021).
2. Боровский А., Карасик И., Костриц М., Малич К., Перц В. В поисках современного стиля. СПб.: Palace Editions, 2019. 120 с.
3. В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х–середина 1960-х // Государственный Русский музей. URL: <https://rusmuseum.ru/marble-palace/exhibitions/in-search-of-modern-style-the-leningrad-experience-the-second-half-of-the-1950s-to-mid-1960s/> (дата обращения: 02.05.2021).
4. Воронов Н. В., Дубова М. М. Алмазная грань: рассказ о невском хрустале. Л.: Лениздат, 1974. 102 с.
5. Габриэль Г. Н. Авторское ювелирное искусство Ленинграда-Санкт-Петербурга второй половины XX века: Истоки и эволюция: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2002. 168 с.
6. Габриэль Г. Н. Петербургская эмаль: история и современность // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2010. Вып. 1 (5). С. 58–64.
7. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2011. 195 с.
8. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре. Из цикла «Поднесение к Рождеству» // Новости музеев. Государственный Эрмитаж. URL: <http://museum.ru/N76675> (дата обращения: 30.04.2021).
9. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре: каталог выставки. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2020. 188 с.
10. Копылков М., Изотова М. Одна композиция. СПб.: Издатель Х. И. Манувахов, 2010. 318 с.
11. Красильникова Т. В. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Москва, 2014. 24 с.
12. Красник А. Ф. Витраж Ленинграда-Петербурга как художественное явление второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2003. 23 с.
13. Петерис Мартинсон. Линия и форма // Dekoratīvas mākslas un dizaina muzejs. URL: <http://lnmm.lv/ru/dmdm/poseti/vistavki/5242-pietieris-martinson-liniia-i-forma> (дата обращения: 01.05.2021).
14. Платонова Н. Г., Медведева Г. М. Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея. М.: Галарт, 1994. 344 с.
15. Рута Богустова. Гобелен: каталог выставки. М.: Советский художник, 1978. 36 с.
16. Савицкая В. И. Современный советский гобелен. М.: Советский художник, 1979. 216 с.
17. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия. СПб.: Проект «Свободные художники Петербурга», 2011. 448 с.

18. Сохранская Н. М. Ю. Паас-Александрова. Л.: Художник РСФСР, 1990. 98 с.
19. Спиридонова Ю. В. Эстонский круг художников Ленинградского завода художественного стекла // Художественное стекло: от мастера к музею: сборник докладов научно-практической конференции / Под общ. ред. Ю. В. Спиридоновой. СПб.: МАКС-ПРИНТ, 2015. С. 86–95.
20. Старцева О. Е. Коллекция советского художественного стекла в собрании отдела декоративно-прикладного искусства Государственного Русского музея // Вопросы музеологии. 2015. Вып. 2 (12). С. 71–77.
21. Степанова Д. Г. «Ленинградский стиль» в декоративном и промышленном искусстве: введение в проблему // Новое искусствознание. 2020. № 4. С. 44–51.
22. Степанян Н. С. Расширение фронта действия. («Керамика 75») // Декоративное искусство СССР. 1976. № 3. С. 41–42.
23. Стриженова Т. К. Рудольф Хеймратс. Гобелен. М.: Советский художник, 1984. 124 с.
24. Уткин П. И. Русские ювелирные украшения. М.: Легкая индустрия, 1970. 162 с.
25. Шик И. А. Флоральные мотивы в фарфоре «оттепели» // Новое искусствознание. 2020. № 4. С. 52–59.
26. Эстонский круг Ленинградского завода художественного стекла // Элагиноостровский музей художественного стекла. URL: <http://museum.ru/N60137> (дата обращения: 03.05.2021).
27. Ruta Bogustova. Tekstils. Riga: Art-refuge Alberts, 2018. 223 p.

References:

- Biographical review “Glass, Artists, Destinies”. *Central Park of Culture and Recreation Named after S. M. Kirov*. Available at: <https://elaginpark.org/events/biograficheskyy-obzor-steklo-khudozhniki-sudby/> (accessed: 03 May 2021). (in Russian)
- Borovskii A.; Karasik I.; Kostrits M.; Malich K.; Perts V. *V poiskakh sovremennogo stilia (In Search of Modern Style)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2019. 120 p. (in Russian)
- Decorative Minimalism. “Thaw” in Soviet Porcelain. From the Cycle “Christmas Gift”. *Museum News. The State Hermitage Museum*. Available at: <http://museum.ru/N76675> (accessed: 30 April 2021). (in Russian)
- Estonian Circle of the Leningrad Art Glass Factory. *Elagin Island Museum of Art Glass*. Available at: <http://museum.ru/N60137> (accessed: 03.05.2021).
- Gabriel’ G. N. *Avtorskoe iuvelirnoe iskusstvo Leningrada-Sankt-Peterburga vtoroi poloviny 20 veka: Istoki i evoliutsiia (Author’s Jewelry Art of Leningrad-St. Petersburg in the Second Half of the 20th Century: Origins and Evolution)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2002. 168 p. (in Russian)
- Gabriel’ G. N. Petersburg Enamel: History and Modernity. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul’tury (Bulletin of the St. Petersburg State Institute of Culture)*, 2010, vol. 1 (5), pp. 58–64. (in Russian)
- Gusarova Iu. V. *Leningradskaia keramika kak fenomen otechestvennogo iskusstva vtoroi poloviny 20 veka (Leningrad Ceramics as a Phenomenon of Russian Art in the Second Half of the 20th Century)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2011. 195 p. (in Russian)
- In Search of Modern Style. Leningrad Experience. Second Half of 1950s – Mid 1960s. *The State Russian Museum*. Available at: <https://rusemuseum.ru/marble-palace/exhibitions/in-search-of-modern-style-the-leningrad-experience-the-second-half-of-the-1950s-to-mid-1960s> (accessed: 02 May 2021). (in Russian)
- Kopylkov M.; Izotova M. *Odna kompozitsiia (One Composition)*. Saint Petersburg, Izdatel’ Kh. I. Manuvakhov Publ., 2010. 318 p. (in Russian)
- Krasil’nikova T. V. “*Sovremennyi stil’*” v sovetskom dekorativno-prikladnom iskusstve perioda ottepei (“*Modern Style*” in Soviet Decorative and Applied Art of the Thaw Period): PhD Thesis Abstract. Moscow, 2014. 24 p. (in Russian)
- Krasnik A. F. *Vitrazh Leningrada-Peterburga kak khudozhestvennoe iavlenie vtoroi poloviny 20 veka (Stained Glass Window of Leningrad-Petersburg as an Artistic Phenomenon of the Second Half of the 20th Century)*: PhD Thesis Abstract. Saint Petersburg, 2003. 23 p. (in Russian)
- Peteris Martinson. Line and Shape. *Dekorativas makslas un dizana muzejs*. Available at: <http://lnmm.lv/ru/dmdm/poseti/vistavki/5242-pietieris-martinson-linija-i-forma> (accessed: 01 May 2021).
- Platonova N. G.; Medvedeva G. M. *Russkie iuvelirnye ukrasheniia 16–20 vekov iz sobraniia Gosudarstvennogo ordena Lenina Istoricheskogo muzeia (Russian Jewelry of the 16–20 Centuries from the Collection of the State Historical Museum)*. Moscow, Galart Publ., 1994. 344 p. (in Russian)
- Ruta Bogustova. *Gobelen: katalog vystavki (Bogustova Ruta. Tapestry: exhibition catalog)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1978. 36 p. (in Russian)
- Ruta Bogustova. *Tekstils*. Riga, Art-refuge Alberts Publ., 2018. 223 p. (in Latvian)
- Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia khudozhestvenno-promyshlennaia akademiia (St. Petersburg State Academy of Art and Industry)*. Saint Petersburg, Proekt “Svobodnye khudozhniki Peterburga” Publ., 2011. 448 p. (in Russian)
- Savitskaia V. I. *Sovremennyi sovetskii gobelen (Modern Soviet Tapestry)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979. 216 p. (in Russian)
- Shik I. A. et al. *Dekorativnyi minimalizm. “Ottepel’” v sovetskom farfore: katalog vystavki (Decorative Minimalism. “Thaw” in Soviet Porcelain: exhibition catalog)*. Saint Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2020. 188 p. (in Russian)
- Shik I. A. Floral Motifs in the Porcelain of the Khrushchev “Thaw” Period. *Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2020, no. 4, pp. 52–59. (in Russian)
- Sokhranskaia N. M. Iu. *Paas-Aleksandrova (Utah Paas-Alexandrova)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1990. 98 p. (in Russian)
- Spiridonova Iu. V. Estonian Artists’ Circle of the Leningrad Art Glass Factory. *Khudozhestvennoe steklo: ot mastera k muzeiu (Art Glass: from Master to Museum)*. Saint Petersburg, MAKS-PRINT Publ., 2015, pp. 86–95. (in Russian)
- Startseva O. E. Collection of Soviet Art Glass in the Collection of the Department of Decorative and Applied Arts of the State Russian Museum. *Voprosy muzeologii (Museological Issues)*, 2015, vol. 2 (12), pp. 71–77. (in Russian)
- Stepanian N. S. Expansion of the Front of Action (“Ceramics 75”). *Dekorativnoe iskusstvo SSSR (Decorative Art of the USSR)*, 1976, no. 3, pp. 41–42. (in Russian)
- Stepanova D. G. “Leningrad Style” in Decorative and Industrial Art: Introduction to the Topic. *Novoe iskusstvoznanie (New Art Studies)*, 2020, no. 4, pp. 44–51. (in Russian)
- Strizhenova T. K. *Rudolf’ Kheimrat. Gobelen (Rudolph Heimrath. Tapestry)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1984. 124 p. (in Russian)
- Utkin P. I. *Russkie iuvelirnye ukrasheniia (Russian Jewelry)*. Moscow, Legkaia industriia Publ., 1970. 162 p. (in Russian)
- Voronov N. V.; Dubova M. M. *Almaznaia gran’: rasskaz o nevskom khrustale (Diamond Edge: a Story about the Nevsky Crystal)*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1974. 102 p. (in Russian)

Яворская Светлана Леонидовна, научный сотрудник. Домодедовский историко-художественный музей, Россия, Домодедово, Каширское ш., 52. 142000. yavorskaya_sv@mail.ru

Yavorskaya, Svetlana Leonidovna, researcher. Domodedovo Art-Historical Museum, Kashirskoe sh., 52, 142000 Domodedovo, Russian Federation. yavorskaya_sv@mail.ru

ВЫРЕЗАНИЕ КАК ИСКУССТВО

THE ART OF CUTTING

Аннотация. В основе деления искусств на виды лежит «мышление в материале». Вырезание из листовых материалов (кожи животных, рыбьей кожи, различных металлов, бересты, войлока, тканей, пергамена, бумаги, синтетических пленок) — особый вид художественной техники, насчитывающий тысячи лет развития. Он использует единый технологический принцип: изображение отделяется от фона и становится самостоятельным. Оно представляет собой плоский (независимо от толщины материала), но трехмерный образ и может существовать отдельно в пространстве или может быть закреплено на фоне. Общим видовым признаком является также набор инструментов, используемых в этом виде искусства: разнообразные ножи, ножницы различного назначения, резак, стамески, пилы, лобзики, пробойники, штампы, прессы. Он используется для работы со всеми листовыми материалами во всех регионах распространения этого вида искусства. Вырезание из листовых материалов накопило огромный художественный опыт, выработало собственные приемы и средства выразительности, сформировало свой изобразительный язык, освоило изобразительные и неизобразительные формы искусства, монументальные, станковые и миниатюрные формы, создало произведения, демонстрирующие весь спектр жанрового многообразия. Благодаря вырезанию появилось огромное количество произведений, которые разрозненно рассматриваются в комплексах различных видов искусств, без учета их специфических особенностей, — что оставляет их за пределами научного подхода к исследованиям. Это не объединяет художественные произведения с подобными типологическими и видовыми свойствами в единый комплекс, а наоборот — разделяет их и искажает объективную картину систематизации искусства. Научный подход поможет выделить рассредоточенные до этого момента памятники в типологические группы и создать структурированную систему объединения подобных произведений искусства в отдельный комплекс, обозначив его как особый вид искусства — «искусство вырезания». Исследование основано на изучении уникальной коллекции художественных вырезок, хранящейся в историко-художественном музее г. Домодедово.

Ключевые слова: искусство вырезания; проблемы систематизации; вырезание из бумаги; силуэт; вырезание из кожи; вырезание из металла; аппликация.

Abstract. Arts are classified according to the materials they use. Cutting out from sheets of paper, animal or fish skin, metals, birch bark, felt, textiles, parchment, synthetic films, etc. is an artistic technique that has been developed for millennia and helped to create a large number of art works such as Pazyryk felt hangings and leather ornaments; dome crosses, weathercocks, and plated chests; Nanai fish-skin wedding robes; Russian carved wooden house decorations, church crosses, paper silhouettes, etc. At present these art works are attributed to different branches of visual art regardless of the materials and employed techniques. This approach limits the ability to classify art objects of similar typological qualities correctly and it also hinders scientific research and systematization of art. Cutting out of various sheet materials involves the separation of the background and the image. The cut-out is a flat image that is visually three-dimensional and can be put on display as it is or against a background. The same set of tools and instruments used by all artists specializing in cutting designs is another defining characteristic of this form of art. This set usually comprises a variety of knives, scissors, cutters, chisels, saws, and fretsaws, punches, presses, etc. Over the course of centuries, the art of cutting designs has gathered a long and considerable artistic experience, introduced new methods and techniques, created its own visual language, mastered visual and non-visual art forms, produced monumental, easel, and miniature works in a broad variety of genres. The scientific approach makes it possible to systematize the up-to-now-disjointed art objects, organize them into a structured typological system and name this system “the art of cutting”. The research is based on the unique cut-outs collection of Domodedovo Art-Historical Museum.

Keywords: the art of cutting; the problem of systematization; paper cut; paper silhouettes; cut-outs from sheets of skin; cutting from sheets metals; applique.

Виды искусства традиционно делятся на живопись, графику, скульптуру, архитектуру, декоративно-прикладное искусство, и т. п. Вырезание (из кожи, бересты, бумаги или какого-либо другого листового материала) как особая техника нигде не упоминается. Между тем в этой технике созданы тысячи памятников искусства высочайшего художественного уровня. Она предполагает использование специфических материалов и определенных инструментов, работа с которыми помогла выработать собственные приемы, средства выразительности и особые художественные качества произведений этого искусства. Созданные в технике вырезания композиции исследователями

обычно рассматриваются в ряду графических искусств, среди памятников книжной иллюстрации, как памятники декоративно-прикладного искусства и т. п. Такой подход нас не может удовлетворить, так как:

- этот вид искусства, бытующий тысячи лет, заслуживает более внимательного отношения;
- при исследовании памятников искусства вырезания в комплексах других видов творчества опускаются особенности технологии и их специфические художественные достоинства;
- этот подход не объединяет памятники искусства с одинаковыми типологическими свойствами, а напротив — разделяет их;



Илл. 1. Фрагмент конского чепрака. IV–III вв. до н. э. Могильник Пазырык, курган 5. Вырезание из войлока. Аппликация. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото автора



Илл. 2. Флюгер. Россия, нач. XIX в. Железо, просечка, клепка. Музей Коломенское, Москва. Фото автора

Илл. 3. Светлана Яворская. Фонарик «Зимние птицы». 2012. Выжигание из бумаги. Фото автора

• все это оставляет подобные произведения и вырезание, как отдельную технику искусства, за пределами научного подхода к исследованиям и фактически искажает картину систематизации искусства.

В этом коротком обзоре мы попытаемся выделить разрозненные до этого момента памятники, технологии, типологические группы и создать более или менее структурированную систему объединения их в отдельный цельный комплекс, обозначив его как особый вид искусства — «искусство вырезания».

Настоящее исследование основано на изучении уникальной коллекции художественных вырезок из бумаги и других материалов, хранящейся в историко-художественном музее г. Домодедово, а также на большом личном опыте художника, работающего в технике вырезания и выжигания из бумаги и исследователя. Вместе с владелицей коллекции и ее хранителем Асей Алексеевной Петриченко мы организовали и провели в 2006–2018 гг. семь международных симпозиумов по искусству вырезания. Материал носит строго вводный характер и не может исчерпать всех проблем этой темы.

В основе деления искусств на виды лежит «мышление в материале» [5, с. 273], то есть классификация искусств определяется наиболее общими физическими свойствами материалов, из которых эти произведения создаются. В вырезании используются только листовые материалы, к которым относятся: кожа животных, рыба кожа, пергамен, береста, шпон, фанера, доска, войлок (Илл. 1), ткань, бумага, листовые металлы (Илл. 2), пластики, металлизированные пленки и пр. Толщина материала может быть ничтожно малой — как в случае, если вырезают из золотой, серебряной фольги, или довольно значительной, когда, например, вырезают из деревянной доски.

Критерием сближения или противопоставления материалов в изобразительных искусствах в целом является *плоскостность* — *двухмерность* или *объемность* — *трехмерность* самих искусств или создаваемых с их помощью произведений. Техника *вырезания* из листового материала демонстрирует один прием: *изображение отделяется от фона и становится самостоятельным*. Вырезанный объект, «вырезка», может экспонироваться в пространстве самостоятельно как законченное произведение искусства или закрепляться на любом фоне. И в том и в другом случае он представляет собой плоский, но *трехмерный* образ, независимо от толщины материала, из которого изготовлен. Прикрепленный на фон, он остается произведением *трехмерного* искусства. *Неслиянность* вырезки с подложенным фоном — важнейшая особенность этой техники. Непони-





Илл. 4. Фрагменты архитектурного декора в экспозиции музея Коломенское, Москва. XVII– XVIII вв. Железо, просечка. Фото автора

мание этого привело к путанице в терминологии и в восприятии подобных произведений.

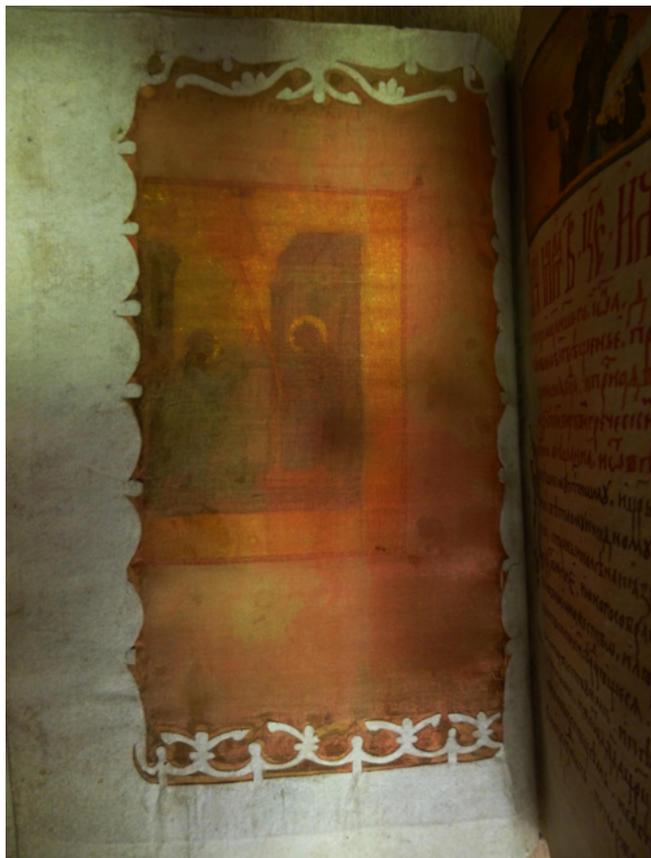
Объединяющим видовым признаком является также набор инструментов, который используется мастерами: ножи, ножницы, стамески, пробойники самых разных форматов и сечений, вырубные штампы для прессов, пилы, лобзики, выкружные пилы, плоттеры — резак механические, лазерные... (вырезать из металла можно и при помощи сварочного аппарата). На протяжении тысяч лет в своей основе он оставался общим для всех материалов, используемых в этом виде искусства и во всех регионах распространения. Вырезание (выпиливание, вырубка,

просечка, выжигание...) может производиться и промышленным образом на прессах, резаками, плоттерами. Можно вырывать изображение из бумаги, в России используется понятие «рваная аппликация». Я создаю композиции в технике выжигания из бумаги (Илл. 3).

Из отдельных вырезанных элементов, приклеенных или прикрепленных на фон другим способом, могут создаваться однослойные, многослойные и многоцветные композиции, то, что обычно называется «аппликацией» (от латинского слова *applicatio* — прикладывание). Но любая одноцветная вырезка, любой силуэт могут быть приклеены на фон, и при этом они не



Илл. 5. Алексей (Александр) Артамонов. Смерть Гектора. 1807. Фрагмент прорезной картины из собрания митрополита Платона Левшина. Бумага, вырезание ножом, пробойниками, тиснение. Сергиево-Посадский музей-заповедник, Сергиев-Посад. Фото О. Зарицкой



Илл. 6. Рамка для занавеси. Тверской сборник. 1490-е. Вырезание из бумаги. Государственный архив Тверской области, Тверь. Фото автора

называются аппликацией. В истории вырезания многоцветные и многослойные вырезные композиции из разных материалов известны довольно давно, достаточно вспомнить памятники Пазырыкских курганов или нанайские свадебные халаты из рыбьей кожи. Традиционно различают аппликации из войлока, кожи, ткани, бумаги и т. п. На наш взгляд прикладывание вырезок к фону, их прикрепление — это название процесса *завершения работы*, которое стало *подменять основную технику создания образа*, что внесло дополнительную путаницу. На музейных этикетках пишется «войлок, аппликация». То есть «войлок, прикладывание» или, как в случае с бумагой, «бумага, прикладывание». В этом случае техника создания самого произведения не указывается. На наш взгляд необходимо писать «войлок, вырезание, аппликация» или «аппликация вырезным войлоком».

Для декорирования вырезок из разных материалов использовались и используются в настоящее время тиснение, графика, тонирование, раскрашивание и т. п.

Искусство вырезания обладает всем спектром возможностей изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектурного искусства, дизайна. Так же, как любое большое искусство, оно имеет *монументальные и миниатюрные формы*. К монументальным формам относятся архитектурные декоры из просечного металла (например, надглавные кресты русских белокаменных храмов XII в. во Владимире, металлические подзоры и гребни храмов и дворцов) (Илл. 4), современные крупноформатные вырезки для витрин, театральные декорации, пропиальная резьба, которая применяется для украшения русских домов с конца XIX в., когда распространились лобзики и выкружные пилы [12, с. 39, 45]. К станковым формам относятся силуэтные композиции, окантованные в рамы, которые развешивались на стенах, а к миниатюрным формам — портреты для медальонов, созданные в технике вырезания из бумаги или эгломизе.

Как любой вид изобразительного искусства, вырезание демонстрирует *полный спектр жанрового разнообразия*, что ярко показывают работы российских художников-вырезальщиков.

Портретный жанр: силуэтные профили, портреты в полный рост, погрудные, групповые, и т. п. Силуэтный портрет — самый распространенный жанр в конце XVIII — начале XIX в. [10].

Все виды *пейзажа*: морской, сельский, городской — можно встретить в произведениях Фёдора Толстого [7].

Исторический жанр представлен композициями Фёдора Толстого об Отечественной войне 1812 года.

Мифологический жанр представлен картинами «Смерть Гектора» из собрания Сергиево-Посадского музея мастера Алексея (Александра) Артамонова [4, с. 85] (Илл. 5) и «Суд Париса» Фёдора Камкина [9].

Композиции Фёдора Толстого, Елизаветы Бём и многих других мастеров показывают, что *бытовой жанр* был очень популярен среди художников-вырезальщиков.

В Германии и Швейцарии были широко распространены бумажные иконки, которые являются *сакральными образами*. В собрании Государственного исторического музея в Москве хранится произведение Ф. Камкина «Христос во Гробе» [9]. В Воскресенском соборе города Арзамаса находится почитаемый образ Серафима Саровского, созданный во второй половине XIX в. в технике коллажа с применением вырезанных из бумаги напечатанных изображений.

Натюрморты с цветами — излюбленная тема многих художников-вырезальщиков.

Изображению животного как главного героя художественного произведения посвящено творчество *анималистов-силуэтистов* — В. М. Смирнова [8, с. 70] и др.

Произведения художественного вырезания широко используются в декоративно-прикладном искусстве, дизайне, — которые стоят на грани собственно художественной деятельности и утилитарной практики. Декор в виде вырезных элементов из войлока, ткани, кожи, металла, синтетических материалов, фанеры, дерева присутствует в одежде, мебели, интерьере, предметах быта, архитектуре и т. п. — повсеместно. Первые известные нам сегодня европейские памятники вырезания из бумаги имеют именно декоративный характер. Это вырезные рамки для шелковых занавес (предохраняющих драгоценные иллюстрации от истирания о жесткие страницы книги) из Тверского сборника конца XV в. [11, с. 22–23] (Илл. 6). Известно также множество вырезных орнаментальных кустодий, защищающих восковые печати от разрушения [6, с. 21].

Искусство вырезания широко применялось и применяется в синтетических зрелищных видах искусства, — театре, кинематографе, мультипликации, игре и игрушке, — где в одном произведении объединяются выразительные средства и возможности разных видов искусства. Теневой театр — одно из древнейших сакральных действ и древнейших искусств, распространенных на Востоке — в Китае, Индонезии, Турции. Куклы и декорации театра изготавливались из кожи и ярко раскрашивались. В музее Театра кукол им. С. В. Образцова хранится польский рождественский вертеп с бумажными вырезными и раскрашенными куклами. С начала XIX в. были известны настольные картонные театры, которые изготавливались в небольших мастерских в Германии. Во второй половине XIX в. домашний теневой театр был широко распространенным занятием в культурной среде. Вырезание из бумаги, картона и фанеры применялось для изготовления декораций в оперном, балетном и драматическом театре. Эта техника широко использовалась и используется в мультипликации [17, с. 99]. В конце XIX в. вошли в быт разнообразные книжки-раскладки и игрушки из картона. Особое место в этом списке занимают рождественские елочные игрушки — «картонажи», которые были не только плоскими, но и объемными.

Профессиональное и народное искусство, культурная и низовая традиция.

В XV–XVII вв. привозная и очень дорогая бумага никак не могла попасть в руки небогатых людей. Рамки занавес Тверского сборника в конце XV в. вырезал профессионал высочайшего уровня. Тонкий, острый нож был необходимым атрибутом каж-



Илл. 7. Имитация кустодии с казацкой печати из города Глухова, бывшего резиденцией гетмана Кирилла Разумовского (совр. Украина), середина XVIII в. Бумага, вырезание, проколка. Сделана М. Ю. Шпунтовой (Тверь) по фотографии.

дого переписчика книг и писаря. Среди множества известных нам кустодий есть исключительные по своим техническим свойствам и художественным качествам орнаменты. Особенно красивы кустодии из города Глухова (современная Украина) — столицы украинского казачества во время правления императрицы Елизаветы Петровны, второй половины XVIII в. [14, с. 90–93; 15, с. 154–164] (Илл. 7). С конца XVIII в. в моду вошли вырезные черные и белые бумажные силуэты, и каждый культурный человек уже мог попробовать вырезать профильные портреты. Так начала формироваться любительская традиция вырезания из бумаги. В то же время работали мастера, которых мы должны отнести к профессиональным художникам-вырезальщикам: Ф. Сидо, И. Ф. Антинг, Фёдор Камкин и Алексей (или Александр) Артамонов. В своих композициях они демонстрируют профессиональную выучку, некоторые из них используют проколки и пробойники, различные пуансоны для тиснения по бумаге. Наличие специального инструмента свидетельствует о профессиональной работе с материалом и определенной традиции в этой области творчества, с которой знаком данный мастер. Во второй половине XIX в. уже большое количество художников-профессионалов создавали произведения в этой технике [1; 3].

Вырезание из кожи, бересты, ткани, войлока, издревле бытовало в *народном искусстве* по всей территории России. Но народная традиция вырезания из бумаги возникла после того, как у рабочих и крестьян появилась бумага и картон, которые



Илл. 8. Венец. Девичий головной убор. Россия, Новгородская губерния, первая половина XIX в. Картон, просечка, шелк, золотное шитье, низание, перламутр. Государственный исторический музей, Москва. Фото автора

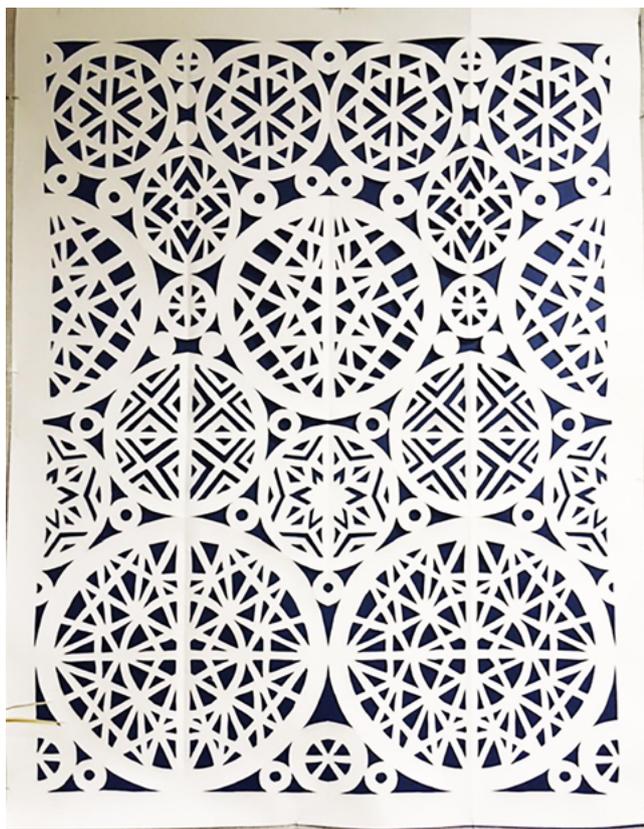


Илл. 9. Образ Богородицы. Начало XX в. Прорезной металл, тиснение, бумажные цветы. Экспозиция музея Спасо-Яковлева Дмитриева монастыря «Монастырская ризница», Ростов Великий. Фото автора

использовались для изготовления самых разных предметов. Например, кокошники изготавливались из прорезного и просечного картона (Илл. 8), изготавливались прорезные и просечные фольговые оклады на недорогие иконы, бумажные украшения и бумажные цветы на иконы, иконные и посудные полки, на гробы и многое другое [13, с. 10–11] (Илл. 9). Интереснейшим феноменом этого вида искусства является традиция изготовления бумажных «снежинок» перед Новым годом, которая возни-

кла совсем недавно, в начале XX в. В собрании культуролога Андрея Боровского есть снежинки, вырезанные саратовской гимназисткой Зосей (Софьей) Дубяго в 1910-е гг. Сегодня «снежинки» — самый распространенный пример современной, повсеместно бытующей, стихийной народной традиции вырезания из бумаги.

Рассматривая семиотический принцип классификации искусства, М. С. Каган [5, с. 280–303] говорит, что если изобра-



Илл. 10. Светлана Яворская. Зима. Декоративная композиция. 2019. Бумага, вырезание ножом. Фото автора

ительному искусству свойственны *изобразительные знаки*, то появившееся в начале прошлого века «неизобразительное» искусство стало отказом от принципа изобразительности и попыткой заглянуть за границы изображаемого в своем использовании *неизобразительных знаков*. Феномен искусства вырезания состоит в том, что приемы формирования художественного образа позволяют создавать серьезные произведения «в системе знаковых систем». В силу своей специфики вырезание может формировать знаковые символические образы и внутри, и вне границ изобразительного искусства. Декоративность в вырезании, как правило, приводит к совмещению изобразительных и неизобразительных знаков, к синтезу изобразительных и архитектурных свойств в этом виде искусства. Особенно это связано с орнаментальными мотивами и различными сим-

метричными схемами, использование которых в вырезании из бумаги является специфическим свойством именно этого искусства. Вырезание — пространственное искусство, пространственная структура образа и техники его изготовления несет в себе ту или иную степень его архитектурной организованности. Работу с симметричными схемами украинская художница и исследовательница Елена Тихонюк называла «интеллектуальными играми с пространством» (Илл. 10). В вырезании из бумаги, благодаря симметричным орнаментальным схемам, архитектурный способ формообразования может выступать в «чистом» виде, совершенно «без помощи изобразительных приемов». Этот феномен вырезания из тонких листовых материалов требует особого исследования, потому что ни в каком другом виде искусства мы не можем воплотить все типы симметричных схем и это усиливает знаковые свойства искусства вырезания.

Мы коснулись обозначенной нами темы очень коротко, однако нам удалось показать что:

1) вырезание — особый вид искусства, который демонстрирует нам колоссальное многообразие используемых материалов, изобразительных приемов, выразительных средств, художественных форм;

2) на протяжении тысячелетий этот вид искусства сохраняет единый критерий отбора материалов — он должен быть листовым;

3) на всем протяжении своего развития этот вид искусства использует определенный арсенал инструментов, при помощи которого возможно создать произведение *этого* вида искусства: вырезать (*выпилить, выжечь, вырвать, высечь...*) изображение — то есть любым способом отделить его от фона;

4) полученное произведение является трехмерным безотносительно толщины материала, из которого оно изготовлено;

5) его можно экспонировать в пространстве как законченное произведение искусства, но возможно приложить к нему фон; фон, однако, *не является необходимым условием существования этого произведения*;

6) вырезание демонстрирует колоссальное разнообразие миниатюрных и монументальных форм, жанров и видов;

7) в этом виде искусства параллельно развиваются профессиональная и народная традиции;

8) в современной классификации видов искусства произведения художественного вырезания могут относиться как к изобразительным искусствам, так и к архитектурным его видам — декоративно-прикладному и дизайну и т. п.;

9) необходимым условием существования любого вида искусства является непрерывный процесс его развития: традиций, инструментария, появления новых материалов, новых вариантов использования, при условии сохранения его фундаментальных видовых характеристик.

Это мы и наблюдаем в современном искусстве вырезания из различных материалов.

Список литературы:

1. Белецкий П. А. Георгий Иванович Нарбут. Л.: Искусство, 1985. 240 с.
2. Голлербах Э. Город муз // Приятнейшая тень. Альманах ВООПИиК «Памятники Отечества». Вып. 2. М.: Классика плюс, 1997. С. 141–184.
3. Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество: сборник / Сост. П. Е. Корнилов. Л.: Художник РСФСР, 1959. 132 с.
4. Зарицкая О. И. Прорезная картина «Смерть Гектора» // Искусство вырезания из бумаги, как способ общения: материалы III Международного симпозиума, посвященного памяти Ю. Данилушене / Под ред. А. А. Петриченко. Домодедово, 2010. С. 85–90.
5. Каган М. С. Морфология искусства. URL: <http://teatr-lib.ru/Library/Kagan/morph/> (дата обращения: 10.01.2021).
6. Меркене И. Р. Искусство вырезки в Литве во II пол. XX — нач. XXI в. Развитие мотивов орнаментики // Проблемы изучения, сохранения, использования искусства вырезки: материалы Международного симпозиума / Под ред. А. А. Петриченко. Домодедово, 2006. С. 21–29.
7. Никулина Н. И. Силуэты Ф. П. Толстого в собрании Эрмитажа. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1961. 64 с.
8. Олексеев А. И. О роскоши общения с людьми и животными. Силуэт в творчестве художника-натуралиста В. М. Смирнова (1931–1989) // Художественный замысел и его воплощение средствами вырезания: материалы II Международного симпозиума, посвященного памяти В. Н. Жукова / Под ред. А. А. Петриченко. Домодедово, 2009. С. 70–77.
9. Перова Е. Г. Загадка «Ф. К.» или искусство ножниц и резца // Труды ГИМ. 2002. Вып. 134. С. 35–43.
10. Полунина Н. М., Фролов А. И. Русский силуэт // Приятнейшая тень. Альманах ВООПИиК «Памятники Отечества». Вып. 2. М.: Классика плюс, 1997. С. 9–137.

11. Попов Г. В. Рукописная книга Москвы. Миниатюра и орнамент второй половины XV–XVI столетия. М.: Индрик, 2009. 277 с.
12. Рождественская С. Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М.: Наука, 1981. 207 с.
13. Спарышкينا А. В. Бумажное вырезание как вид творческой народной деятельности в России конца 19 — начала 20 веков // Художественное вырезание: от прошлого в будущее: материалы IV Международного симпозиума / Под ред. А. А. Петриченко. Домодедово, 2012. С. 9–24.
14. Українська витинанка: альбом-каталог Всеукраїнської виставки. Київ: Народні джерела, 2013. 112 с.
15. Шпунтова М. Ю., Шпунтов А. В. Гереальдические мотивы на прорезных кустодиях печатей XVIII века из собрания Черниговского исторического музея (попытка реконструкции) // Труды Государственного Эрмитажа. CIV. Геральдика: исследования и практика. Материалы научной конференции 20–22 февраля 2020 года. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2021. С. 154–164.
16. Яворская С. Л. История, традиции и современные тенденции художественного вырезания из бумаги в Восточной Европе // Художественное вырезание: Прощайте, традиции? : материалы VII Международного симпозиума / Под ред. А. А. Петриченко. Домодедово, 2018. С. 8–24.
17. Яковлева Н. Силуэты на экране // Художественный замысел и его воплощение средствами вырезания: материалы II Международного симпозиума / Под ред. А. А. Петриченко. Домодедово, 2009. С. 99–101.

References:

- Beletskii P. A. *Georgii Ivanovich Narbut*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985. 240 p. (in Russian)
- Gollerbakh E. The City of the Muses. *Priiatneishaia ten'. Al'manakh (Pleasant Shadow. Almanac)*. Issue 2. Moscow, Klassika plus Publ., 1997, pp. 141–184. (in Russian)
- Iakovleva N. Silhouettes on the Screen. *Khudozhestvennyi zamysel i ego voploshchenie sredstvami vyrezaniia (Artistic Concept and Its Implementation by Means of Cutting)*. Domodedovo, 2009, pp. 99–101. (in Russian)
- Kagan M. S. *Morfologiya iskusstva (Morphology of Art)*. Available at: <http://teatr-lib.ru/Library/Kagan/morph/> (accessed 10 January 2021). (in Russian)
- Kornilov P. E. (ed.). *Elizaveta Sergeevna Kruglikova. Zhizn' i tvorchestvo (The Life and Work of Elizaveta Sergeevna Kruglikova)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1959. 132 p. (in Russian)
- Merkene I. R. Lithuanian Paper Cutting in the Second Half of the 20th Century and at the Beginning of the 21st Century. *Problemy izucheniia, sokhraneniia, ispol'zovaniia iskusstva vyrezki (Problems of Studying, Preserving, Using the Art of Cutting)*. Domodedovo, 2006, pp. 21–29. (in Russian)
- Nikulina N. I. *Siluety F. P. Tolstogo v sobranii Ermitazha (The Hermitage Collection of Silhouettes by F. P. Tolstoy)*. Leningrad, The State Hermitage Museum Publ., 1961. 64 p. (in Russian)
- Olekseenko A. I. The Luxury of Meeting People and Animals. Realist Silhouettes by V. M. Smirnin (1931–1989). *Khudozhestvennyi zamysel i ego voploshchenie sredstvami vyrezaniia (Artistic Concept and Its Implementation by Means of Cutting)*. Domodedovo, 2009, pp. 70–77. (in Russian)
- Perova E. G. The Mystery of “F. K.”. The Art of Scissors and Chisel. *Trudy gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia (Proceedings of the State Historical Museum)*, 2002, no. 134, pp. 35–43. (in Russian)
- Polunina N. M.; Frolov A. I. Russian Silhouette. *Priiatneishaia ten'. Al'manakh (Pleasant Shadow. Almanac)*. Issue 2. Moscow, Klassika plus Publ., 1997, pp. 9–137. (in Russian)
- Popov G. V. *Rukopisnaia kniga Moskvy. Miniatiura i ornament vtoroi poloviny 15–16 stoletii (The Manuscripts of Moscow. Miniature Painting and Ornaments in the Second Half of the 15th Century and in the 16th Century)*. Moscow, Indrik Publ., 2009. 277 p. (in Russian)
- Rozhdstvenskaia S. B. *Russkaia narodnaia khudozhestvennaia traditsiia v sovremennom obshchestve (Russian Popular Art Traditions in the Modern Society)*. Moscow, Nauka Publ., 1981. 207 p. (in Russian)
- Shevchenko E.; Kornienko V. (ed.). *Ukraïns'ka vitinanka. Al'bom-katalog Vseukraïnskoï vstavki (Ukrainian Wycinanki. A catalogue of the All-Ukrainian Exhibition)*. Kiev, Narodni dzherela Publ., 2013. 112 p. (in Ukrainian)
- Sparyskhina A. V. Russian Paper Cutting as a Popular Art at the End of the 19th Century and at the Beginning of the 20th Century. *Khudozhestvennoe vyrezanie: ot proshlogo v budushchee (Artistic Cutting: from the Past to the Future)*. Domodedovo, 2012, pp. 9–24. (in Russian)
- Shpuntova M. Iu.; Shpuntov A. V. Heraldic Motifs on Carved Custodia of Eighteenth-Century Stamps Held in the Chernihiv Historical Museum (A Reconstruction). *Transactions of the State Hermitage Museum CIV. Heraldry: Theory and Practice. Proceedings of the International Conference Held on 20–22 February 2020*. Saint Petersburg. The State Hermitage Museum Publ., 2021, pp. 154–164.
- Yavorskaya S. L. The History, Traditions and New Trends in East-European Paper Cutting. *Khudozhestvennoe vyrezanie: Proshchaite, traditsii?(Art Cutting: Farewell to Traditions?)*. Domodedovo, 2018, pp. 8–24. (in Russian)
- Zaritskaia O. I. A Papercut “The Death of Hector”. *Iskusstvo vyrezaniia iz bumagi, kak sposob obshcheniia (The Art of Paper Cutting as a Way of Communication)*. Domodedovo, 2010, pp. 85–90. (in Russian)

Лысенко Оксана Александровна, старший научный сотрудник. Государственный Русский музей, Россия, Санкт-Петербург, ул. Инженерная, д. 4. 191186. lysenko-oks@mail.ru

Lysenko, Oksana Aleksandrovna, senior researcher. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. lysenko-oks@mail.ru

ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ КАРТИННЫХ РАМ В ФОКУСЕ ПРОБЛЕМЫ ИХ ЭКСПОНИРОВАНИЯ И РЕСТАВРАЦИИ

THE HISTORY OF STUDY OF PICTURE FRAMES IN THE CONTEXT OF THEIR EXPOSURE AND RESTORATION

Аннотация. Принцип научности в построении музейной экспозиции, равно как и научная реставрация предметов из собраний художественных музеев, очевидно предполагает значительную степень изученности и отдельно взятого памятника, и области искусства, к которой он относится. Различие в экспонировании и реставрации картинных рам в европейских и российских музеях обусловлено, прежде всего, тем, что изучение этих произведений в Европе началось в конце XIX в., а в России — почти столетие спустя. В конце XIX — первых десятилетиях XX в. Я. фон Фальке, Ю. Лессингом, М. Гутгенхеймом, А. Роепером, С. Рошем были изданы альбомы картинных рам, В. фон Бодде и Е. Бок опубликовали исследования по истории происхождения и искусства рамы. В 1929 г. в Берлине состоялась инициированная Бодде выставка картинных рам, на которой они были представлены как самоценные предметы искусства. Практически в то же время корифей советского искусствознания Б. Р. Виппер начал работу над «Введением в историческое изучение искусства». Четыре абзаца этого основательного труда посвящены раме, рассматриваемой в качестве «специфического элемента картины». По мысли Виппера, стилистическое значение рамы менее важно, нежели роль формата картины. На протяжении XX в. картинные рамы становились объектами фундаментальных исследований историков искусства Германии, Италии, Великобритании, Голландии. В России эти произведения вплоть до конца XX столетия оставались вне поля зрения специалистов, что не могло не отразиться в музейном деле.

Ключевые слова: рама; картина; картинная рама; история изучения; искусствознание; музей; экспозиция; реставрация; музейное дело.

Abstract. The principle of a scientific approach in creating a museum exposition, as well as a scientific restoration of objects from collections of art museums, obviously imply a significant degree of study of both a particular monument and the field of art to which it belongs. The difference in display and restoration of picture frames in European and Russian museums is, first of all, due to the fact that the study of these works in Europe began at the end of the 19th century, and in Russia almost a century later. At the end of the 19th — the first decades of the 20th century J. von Falke, J. Lessing, M. Guggenheim, A. Roeper, and S. Roche published albums of picture frames; W. von Bode and E. Bock have published studies on the history of the origin and art of the frame. In 1929, in Berlin, there was an exhibition of picture frames initiated by Bode, there were frames presented as valuable objects of art. Almost at the same time, the famous Soviet art historian B. R. Vipper began working on the “Introduction to the Historical Study of Art”. Four paragraphs of this work are about the frame, considered as a “specific element of the picture”. According to Vipper, the stylistic meaning of the frame is less important than the role of the format of the picture. Throughout the 20th century, picture frames became the objects of fundamental research by art historians in Germany, Italy, Great Britain, and Holland. In Russia, until the end of the 20th century, these works were outside the field of vision of specialists, which affected the museum work.

Keywords: frame; picture; picture frame; history of study; art history; museum; exposition; restoration; museum work.

Принцип научности в построении экспозиции, равно как и научная реставрация предметов из собраний художественных музеев, очевидно предполагает значительную степень изученности и отдельно взятого памятника, и области искусства, к которой он относится. Поэтому не удивительно, что в большинстве российских художественных музеев один из основополагающих принципов построения экспозиции зачастую бывает нарушен в отношении картинных рам, а их реставрация не связана с понятием подлинности. При том что в собраниях российских музеев рамы составляют значительную часть, в большинстве своем они до сих пор остаются неисследованными. И в обобщающих трудах, посвященных декоративно-прикладному искусству, картинные рамы, как правило, не упоминаются.

Т. Манро в труде «Искусства и их взаимосвязь» ввел понятие “diversified arts”. К ним автор относит как оперу или балет,

где соединяются музыка, пение, танец, декорации, так и украшенное резной фигурой каноэ или же собор, включающий каменную скульптуру, резьбу по дереву, витражи, фрески, изделия из металла и т. д. К таким “diversified arts” в полной мере можно отнести картину и созданную для нее раму. Отделяя их друг от друга, мы, пользуясь словами Манро, «скрываем тот факт, что каждое существовало как часть более крупной, более неоднородной формы. Мы теряем важную часть первоначального значения и даже визуального эффекта...» [29, p. 415].

Традиция картинного обрамления уходит в глубь веков. Так, на помпейских фресках и мозаиках изображены рамы, составляющие гармоничное целое с мифологическими и историческими сюжетами, пейзажами, портретами. Одни изображенные рамы имеют архитектурные формы, другие — широкий, изящно орнаментированный фриз. Наконец, третьи — это

составленные из линий и полос цветные поля (если угодно, границы), вступающие в сложные взаимоотношения с колоритом фрески или мозаики. Значительное влияние античная традиция обрамления оказала на форму, профиль и декор рам Ренессанса, которые, уже отделившись от изображения, будучи выполнены из дерева и орнаментированы в технике резьбы, сграффито, росписи и т. д., по-прежнему мыслились неотъемлемой частью картины. И часто были буквально неотделимы от нее, поскольку картина и рама выполнялись на одной деревянной основе. В последующие эпохи художники, архитекторы, мастера разных стран создавали оригинальные “diversified arts”, в которых по преимуществу мы имеем дело с гармоничным союзом двух произведений: картины и рамы. Таким образом, раму можно и должно рассматривать как самоценный предмет искусства и как важную часть живописного, графического, мозаичного изображения. Изучение картинных рам в том и другом аспектах имеет существенное значение для их экспонирования и реставрации в музеях.

Первые публикации о картинных рамах в Европе появились в конце XIX в. В частности, в 1892 г. директор Австрийского музея искусства и промышленности Я. фон Фальке подготовил альбом, посвященный музейному собранию рам XV–XVIII вв. [18]. Ю. Лессинг, директор Берлинского музея искусств и ремесел, в 1888 и 1895 гг. издал альбомы рам XVIII и XVI в. [23]. В 1897 г. крупный венецианский антиквар и предприниматель М. Гугенхейм опубликовал более ста картинных рам итальянского Ренессанса с кратким текстом об их «истории и важности» [20]. В том же году А. Роепер издал альбом рам XVI–XVIII вв. из музейных и частных собраний с предисловием директора Германского музея в Нюрнберге Х. Бёна [35].

В 1902 г. в Мюнхене увидело свет исследование Е. Бока об особенностях флорентийских и венецианских рам готики и Ренессанса, многие из которых рассматривались в тесной взаимосвязи с живописью [14]. Четырьмя годами ранее в журнале “Pan” В. фон Боде опубликовал статью по истории картинных рам XIII–XVIII вв., переизданную в 1929 г. в каталоге задуманной им первой в Германии (и одной из первых в мире) выставки рам [15]. В статье Боде обозначил по сей день актуальные для многих (в первую очередь российских) музеев проблемы экспонирования живописи в аутентичных рамах и бережного сохранения этих произведений. С 1890 г. занимая пост директора Берлинской галереи, Боде стремился одеть лучшие картины музейного собрания в подлинные рамы той же эпохи. Одной из его главных задач была замена стандартных галерейных рам К. Ф. Шинкеля первоначальными, часть которых сохранилась в музее. При этом рамы Шинкеля были помещены в депозитарий, что позволило сотрудникам Берлинской картинной галереи в 2007 г. подготовить посвященную им выставку [34]. С полным основанием можно сказать, что эта выставка — продолжение традиций, заложенных Боде и другими немецкими историками искусства на рубеже XIX–XX вв. Их научная и практическая деятельность оставила заметный след в формировании культуры отношения к рамам как самоценным предметам искусства и понимании их роли в восприятии живописи.

Для королевского художественного собрания, размещенного в построенном по проекту Шинкеля здании, архитектор разработал несколько вариантов золоченого, с лепным орнаментом профиля, который нарезался по размеру картин, а стыки в углах прикрывались свинцовыми золочеными элементами декора. Для отдельных шедевров Ренессанса Шинкель создал рамы, стилизованные под обрамления XVI в., но даже их Боде считал неприемлемыми. В целом он весьма негативно относился к стилизованным под те или иные эпохи рамам XIX в. Сколь бы хорошо эти рамы ни были исполнены, для Боде они оставались «карикатурными», поскольку в них не было того органически возникшего «единства стиля», о котором позже писал М. Фридлендер. «Рядом с Ботичелли, — отмечал Фридлендер, — какой-нибудь Берн Джонс слаб, не потому лишь, что он более слабый живописец, но и потому, что его творчество по своей тенденции произвольно, ложно направлено и неподлинно» [13, с. 35]. Так же, по мысли Боде, лишь рама, являющаяся подлинным произведением своего времени, может гармонично сочетаться с живописью, усиливая впечатление от нее.

Подобный подход к картинному обрамлению кардинально отличается от того, что сегодня происходит во многих музеях России, где современный фабричный багет, грубо подражающий антикварным рамам, утвердился в постоянной экспозиции. В Европе фабричный багет — в сочетании с репродукциями или фотографиями — вешают в номерах отелей, подъездах жилых домов, кафе, прочих местах, где и подобает быть продукции массового производства. Справедливости ради следует сказать, что европейским музеям все же приходится использовать багет на временных выставках для картин, не имеющих исторических рам. Но в таких случаях багет заказывается максимально нейтральный, ни в коем случае не ставится задача создать некое подобие аутентичному обрамлению. Тогда как в российских музеях превалирует тенденция дополнять живопись XVIII–XIX вв. изделиями массового производства, которые профилем и декором приближены к антикварным рамам. В результате происходит смещение понятий и представлений. Оказавшийся в музейном пространстве на равных правах с подлинными произведениями искусства — картинными рамами, «подражающий» им, выполняющий их роль фабричный багет воспринимается как полноправная замена историческому обрамлению. И музейные посетители, как правило, не замечают разницу между старой рамой и ее фабричной подделкой, перестают понимать и ценить подлинные предметы искусства. Представляется полезным обратиться к опыту зарубежных коллег, которые за неимением аутентичных рам для представленных в постоянной экспозиции картин старых мастеров вставляют их в не имеющие декора Г-образного профиля багетные рамы либо в обрамления из гладких узких деревянных или золоченых реек. В сочетании с живописью Ренессанса или, скажем, XVIII в. эти простые рамы подобны условной театральной декорации, лишенной конкретно-исторической характеристики. Прийти к такому выбору можно лишь через изучение рамы — памятника культуры и осознания ее, как части “diversified arts”.

В то время как немецкие историки искусства, стоявшие у истоков изучения рам, как правило, не уделяли внимания тем из них, что созданы в XIX столетии, в 1924 г. в Париже в галерее Луи Самбон состоялась выставка французских рам XVI–XIX вв., организованная М. Луайе. Для жителей французской столицы выставка и ее каталог, судя по всему, не были открытием рамы как произведения искусства [25]. В 1887 г. в Париже вышел первый том словаря «меблировки и украшения» А. Гавара, включивший статью о картинных рамах [21]. В 1914 г. в знаменитой парижской галерее Жоржа Пети экспонировались предметы искусства и интерьера из коллекции маркиза де Бирона, среди которых были и картинные рамы XVII–XVIII вв. [16]. И здесь же в 1931 г. С. Рош устроил выставку рам XV–XVIII вв., сопроводив ее обширным каталогом [33].

Интересно, что Отдел живописи Лувра на протяжении XX в. приобретал антикварные рамы, чтобы «собрать запас на будущее и улучшить представление картин в галереях», но научная систематизация этого собрания началась сравнительно недавно. Одним из результатов исследовательской работы являлась первая в Лувре выставка рам, организованная в 2017 г. Ш. Шастель-Руссо.

За последние тридцать лет выставки картинных рам состоялись в музеях Германии, Австрии, Голландии, Великобритании, Америки, России. Периодически в различных странах проводятся посвященные рамам научные конференции. Казалось бы, рамы, подобно другим произведениям искусства, находятся в фокусе внимания специалистов. Следовало бы ожидать, что и в музейных собраниях их статус давно определен. Однако на проходившей в 2019 г. в Санкт-Петербурге конференции «Картина — рама — образ» Шастель-Руссо справедливо отметила, что в настоящее время одна из главных задач международного музейного сообщества — это «изменение статуса рам: от утилитарных декоративных объектов — до самоценных произведений искусства»¹. Рамы были и остаются объектами научных интересов очень узкого круга историков искусства. Специалисты в области живописи, как правило, не думают о раме — даже о той, что выбрана или создана самим художником, — как о составляющей “diversified arts”, изучают картины в отрыве от их аутентичных обрамлений. Обычно в поле зрения музейных сотрудников рама



Илл. 1. Э. Л. Кирхнер. Марселла. 1909-1910. Раму картины разработал и тонировал сам художник. Музей современного искусства, Стокгольм. Источником: The Frame Blog. URL: <https://theframeblog.com/2019/12/06/never-apart-frames-and-paintings-by-the-artists-of-die-brucke/>

попадает в связи с необходимостью ее экспонирования вместе с живописью. И этот же фактор определяет задачу реставрации рамы. Наконец, соединившись с картиной в зале художественного музея, рама парадоксальным образом теряет значимость памятника культуры, практически переходя в разряд экспозиционного оборудования. Несмотря на то, что представленная в

музейном зале аутентичная рама вместе с картиной отражает стиль эпохи, видение художника или вкусы заказчика, зрители не получают эту информацию. Более того, они не видят красоты и особенностей резьбы, тонкости проработки лепного декора, не различают оттенков искусного золочения рам, поскольку музейные этикетки содержат сведения только о картинах. Нет нужды



Илл. 2. Фрагмент рамы Э. Л. Кирхнера

объяснять роль этикеток и экспликаций в музейной экспозиции. Именно они «представляют» произведения посетителям, побуждают всмотреться, задуматься об их истории. Отсутствие необходимой информации делает рамы буквально «невидимыми» для музейных посетителей: как любителей, так и профессионалов, искусствоведов. То есть парадоксальным образом именно музеи нивелируют художественную и историческую значимость картинных рам. Лишь на специальных выставках и в ряде зарубежных музеев прикладного искусства рамы экспонируются как самоценные произведения, с указанием времени и места создания, автора, мастера, техники и материала. Также в отдельных европейских художественных музеях в этикетках некоторых картин можно увидеть упоминание о том, что рама является оригинальной. Безусловно, составление аннотаций непосредственным образом связано с исследовательской работой, которая в отношении картинных рам ведется далеко не во всех музеях. Однако и атрибутированные, введенные в научный оборот рамы экспонируются без этикеток.

До сих пор в некоторых музеях бытует варварский обычай перепиливать старинные рамы, приспособляя их под размер картин. Особенно удивительно, что это происходит сегодня в Национальной галерее Лондона, где многие годы рамам уделялось особое внимание. Так, в 1997 г. Национальная галерея выпустила написанный Н. Пенни «карманный гид» по рамам [31], переизданный в 2005 и 2010 гг. В 2015 г. в музее были организованы выставка и конференция, посвященные венецианским рамам «Сансовино» [32]. А в 2020 г. лондонские коллеги для «Автопортрета в образе св. Екатерины Александрийской» А. Джентилески перепилили раму XVII в., словно она не памятник культуры, а экспозиционное оборудование.

Основной корпус трудов зарубежных специалистов о картинных рамах приходится на вторую половину XX столетия. Отмечу лишь некоторые из них. В 1979 г. вышла монография В. Эйлиха «Картинная рама от античности до романского периода» [17], по сей день являющаяся важнейшим исследованием на данную тему. Обобщающие труды по истории картинных рам принадлежат Н. Хейденрику [22], К. Гримму [19], П. Митчеллу и Л. Робертс [27; 28]. В 1984 г. в Рейксмузее в Амстердаме состоялась большая выставка голландских рам XVII–XVIII вв.,

научный каталог которой дает наиболее полное представление об особенностях профиля и декора произведений [35]. В 1992 г. увидела свет книга, посвященная итальянским рамам XV — начала XIX в. под научной редакцией Ф. Сабателли [36]. Особое значение для понимания важности рам, выбранных или созданных художниками для своих работ, имеет издание «In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920» под научной редакцией Е. Мендген [26]. Также сложно переоценить значимость научного каталога выставки рам и картин художников группы «Мост» «Rahmen und Bilder der Brücke Künstler», прошедшей в 2019 г. в Берлине [30]. Издание включает статьи разных исследователей и обширный иллюстративный материал, в том числе данные крупным планом фрагменты рам Э. Нольде, Э. Л. Кирхнера, К. Шмидт-Ротлуфа и др. (Илл. 1, 2). Эти фрагменты позволяют увидеть манеру нанесения краски, цветовую нюансировку, равно как и характерные свидетельства старины и подлинности: царапины, небольшие сколы и потертости красочного слоя. Издание со всей очевидностью показывает значение экспонирования картины в авторском обрамлении и шире — необходимость понимания рамы, тонированной живописцем, как его уникальной работы, что делает крайне важным сохранение красочного слоя рамы, в каком бы состоянии сохранности он ни был.

Казалось бы, все это вполне очевидно и не может не осознаваться научным сообществом. Однако обрамление живописи художников XX в. в музейных собраниях — наиболее острая проблема, прежде всего для нашей страны. В российских музеях многие аутентичные рамы картин художников авангарда были выброшены из-за их внешней простоты, отсутствия орнамента и позолоты. Их заменили современной стандартной униформой — Г-образного профиля багетом. Несколько десятилетий назад в Нью-Йоркском музее Гуттенхайма аутентичные рамы также сняли с работ, но со временем вопрос обрамления был пересмотрен. Сегодня американские коллеги «одевают» картины с учетом документальных свидетельств об авторском выборе рам, полученных в результате научного поиска. Между тем в Музее Жоржа Помпиду в Париже многие работы XX в. показывают в фабричном багете, подобранном в соответствии с видением кураторов. К сожалению, среди искусствоведов до сих пор бытует убеждение, что новаторы в искусстве XX в. не интересовались вопросом обрамления своих работ, а если интересовались, то нередко использовали то, что буквально оказалось под рукой, наспех оформляя свои работы перед выставкой. В действительности новое искусство требовало нового обрамления, и многие художники сами создавали рамы для картин: тониروвали их, чтобы усилить либо смягчить цвет на полотне; вырезали орнамент; заказывали рамы собственного дизайнера или ограничивались тем, что обивали холст тонкими рейками. На некоторых рамах XX в. непосредственно на лицевой стороне можно увидеть сучки, древесина их не всегда гладкая, что не уменьшает их ценности. Эти рамы отражают авторское видение произведения. Стоит заменить раму художника, и впечатление от картины меняется. Переобрамляя картину, музейный сотрудник вмешивается в первоначальный замысел, в представление автора о том, как показывать работу публике. Существует и другой немаловажный аспект. Рама, которой художник дополнил свое произведение, не всегда являясь произведением декоративного искусства, остается предметом, имеющим историческую, мемориальную ценность. В 1910-е гг. К. Малевич оформлял свои работы рамами из узких деревянных реек, некоторые тонировал. Эти простые обрамления хранили прикосновения рук художника и вместе с тем непосредственно были связаны с экспозицией его прижизненных выставок и шире — с эстетикой и возможностями того времени². Частные коллекционеры, как правило, с пиететом относятся к таким рамам. А что же музеи? В 1980-е гг. в Русском музее часть рам художника, сделанных из узких реек, выбросили, заменив фабричной багетной униформой³. И так же в настоящее время в багете музей экспонирует произведения Малевича конца 1920-х — начала 1930-х гг., которые сам художник дополнял рамами XIX в.⁴, нередко выбирая обрамление еще, когда только задумывал картину⁵ (Илл. 3). Хочется надеяться, что со временем обрамление живописи XX в. в российских музеях станет обуславливаться не эстетическими предпочтениями искусствоведов и актуальным эксподизайном, а результатами



Илл. 3. К. С. Малевич. Три женские фигуры. Начало 1930-х. Картина в раме 1850-х — 1880-х гг., выбранной художником (вверху) и в современном багете (внизу). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. Т. Л. Карпова. М., 2014. С. 356

исследовательской работы, тем более что определенные предпосылки для этого имеются — в последние десятилетия рама стала объектом изучения российских историков искусства.

В начале 1930-х гг., то есть почти в то же время, когда в Берлине состоялась задуманная Бодде выставка картинных рам, корифей советского искусствознания Б. Р. Вишпер начал работу над «Введением в историческое изучение искусства». Всего четыре абзаца этого основательного труда посвящены раме. Вишпер полагал, что стилистическое значение рамы менее важно, нежели роль формата картины. Эстетическое воздействие рамы по Вишперу сводится к двум «функциям»: концентрации зрительского впечатления от картины и «отграничиванию» живописного холста от внешнего мира. При этом советский искусствовед упоминает, что старые мастера учитывали воздействие рамы в процессе создания картины, «иногда даже писали в готовом обрамлении, считаясь с определенным тоном и декоративным ритмом рамы», поэтому их композиции выигрывают в первоначальных рамах [1, с. 215–216]. Однако сам Вишпер очевидно недооценивал роль рам и рассматривал их не в качестве самоценных произведений искусства, а как «специфический элемент картины». «Подобно постаменту, — писал он, — рама выделяет картину над действительностью и усиливает ее живописное единство, ее иллюзорность» [1, с. 215]. И. Э. Грабарь мыслил роль рамы несколько иначе. В 1915 г. на заседании совета Третьяковской галереи, попечителем которой он являлся в то время, Грабарь рассказывал о предпринятых в музейной экспозиции изменениях, в том числе замене «новых рам» старыми, современными «масляным вещам», рисункам и акварелям. Такое соединение, отмечал Грабарь, давало иногда «эффект изумительной декоративной красоты». [2, с. 321] То есть Грабарь в Третьяковской галерее шел тем же путем, что Бодде в картинной галерее Берлина. Но возникает вопрос: о каких «новых» рамках говорил Грабарь в своем докладе, не о тех ли, что подбирали для картин братья Третьяковы? Были ли зафиксированы замены обрамлений, сохранил ли попечительский совет галереи память об эстетических предпочтениях ее основателей или же эта часть музейной истории канула в Лету в период замены бывших владельческих рам на золоченые, красного дерева, карельской березы и прочие XVIII — первой половины XIX в., закупленные советом? Насколько известно, замена рам не документировалась. То есть Грабарь, как и Вишпер, рассматривал рамы в качестве дополнения живописи, не ставя задачи изучения истории их создания и бытования.

На фоне отсутствия научного интереса к рамам как предметам искусства и ставшего традиционным понимания их в качестве «специфического элемента картины» с годами отношение к ним в российском музейном сообществе лишь ухудшилось. Это отразилось на экспонировании, хранении и реставрации рам. Так, одно из лучших в стране собрание картинных рам Русского музея многие десятилетия находилось в ужасных условиях в подвале, что повлияло на сохранность многих произведений XVI–XX вв.⁶ В советские годы в Русском музее, как и во многих других музеях страны, под реставрацией, а точнее будет сказать — под подготовкой рам к экспонированию, как правило, понималось закрашивание потертой позолоты бронзовой краской и восполнение мастичного орнамента, нередко выполнявшееся без детальной проработки формы. Что касается экспонирования, то поскольку рама не воспринималась ни как предмет искусства, ни тем более как памятник, тесно связанный с историей бытования или создания картины, многие полотна были переобрамлены. В этом отношении показательно, что в XX в. при передаче живописи на постоянное хранение из одного музея в другой о раме часто забывали. Таким образом многие картины и их исторические рамы оказались в собраниях разных музеев. К примеру, в настоящее время в Эрмитаже хранится портрет князя Н. Б. Юсупова работы Г. Фюгера, а созданная для него в 1840–1850-е гг. резная золоченая рама с гербом Юсуповых осталась в Русском музее. Портрет С. Г. Лихонина кисти К. П. Брюллова был передан из Русского музея в Киевский национальный музей русского искусства без его резной рамы 1840-х гг. То же случилось, когда из Русского в Бахчисарайский Художественный музей был отдан портрет императрицы Марии Федоровны С. С. Щукина. Интересно, что рама этого портрета

имеет резную картушку с написанным на ней именем художника и годом создания картины: «С. С. Щукинъ 1798», между тем на сайте Бахчисарайского музея-заповедника портрет датируется второй половиной XVIII в. Как показывает практика, рамы нередко могут помочь в атрибуции произведений изобразительного искусства, но для этого они должны находиться в фокусе исследовательского внимания.

Первым российским искусствоведом, поставившим задачу изучения картинных рам, был В. С. Турчин. Историю развития рамы он рассмотрел в тесной взаимосвязи с эволюцией живописи и интерьера, обратил внимание на стилистические особенности обрамлений разных эпох. Но очевидно, что рама по-прежнему мыслилась Турчиным как «специфический элемент картины», о чем свидетельствуют строки его статьи: «Многие художники и теоретики искусства разных стран начали в ту пору (в XIX в. — О. Л.) рассматривать рамы важнейшей частью в создании картины, даже в качестве предмета самого искусства» [12, с. 30]. И ниже, о рубеже XIX–XX вв.: «Рамы отныне выглядели как предметы декоративно-прикладного искусства, оформленные в стиле модерн» [12, с. 31]. Роль рамы по Турчину сводится к выделению живописного полотна из окружающей среды, его завершению.

Лишь в XXI столетии в трудах российских специалистов рама стала рассматриваться как самоценное произведение искусства, часть художественного образа, памятник эпохи, неотделимый от живописного полотна. В последние десятилетия в России появился целый ряд публикаций, посвященных картинным рамам. Прежде всего, надо назвать научные каталоги двух выставок рам, прошедших в 2005 г. в Русском музее [8] и в 2014 г. в Третьяковской галерее [5], сыгравших большую роль в привлечении широкого внимания к раме, как предмету искусства. В 2007 г. увидела свет книга О. Ю. Тарасова о значении рамы в организации художественного пространства картины и восприятию визуального образа [11]. В 2015 г. вышел сборник материалов первой в нашей стране научной конференции, посвященной картинным рамам [9]. Третьяковская галерея в серии «История одного шедевра» выпустила книгу о картине И. Е. Репина «Прием волостных старшин императором Александром III» и ее оригинальной раме [10]. В 2019 г. в Санкт-Петербурге состоялась международная конференция «Картина — рама — образ», сборник которой в настоящее время готовится к публикации.

На фоне появившегося научного интереса российских исследователей к рамам в музеях наметилась тенденция к возвращению полотнам старых мастеров аутентичных обрамлений, замененных в XX в. Однако приходится признать, что в целом, несмотря на некоторые перемены в экспонировании и реставрации рам, отношение специалистов к этим произведениям остается прежним. Рама мыслится не как самостоятельный предмет искусства, памятник эпохи, составляющая «diversified arts», а как обязательное и все же мало значимое дополнение живописи. И принцип научности в построении экспозиции легко нарушается в отношении картинного обрамления. Уверена, в этой связи каждый музей может рассказать свои истории. Так, в конце 1990-х гг. в Русском музее была выявлена рама, которую О. А. Кипренский приобрел в Италии для написанного им портрета Б. Торвальдсена [7] (Илл. 4). В 2005 г. портрет в авторской раме был показан на выставке «Одеть картину». Затем живопись «переделали» в обрамление конца XIX — начала XX в., поскольку, по мнению сотрудников отдела живописи, резной барочный декор выбранной художником рамы будет доминировать в зале Кипренского. В настоящее время все же принято решение соединить купленную художником раму с портретом. Важно сказать, что в зарубежных музеях наличие авторской рамы, даже сделанной из узких реек, непременно предполагает ее неразлучность с живописью. Различие в подходе к экспонированию картинных рам в европейских и российских музеях обусловлено тем, что изучение этих произведений в Европе началось в конце XIX в., а в России — почти столетие спустя.

Все же, говоря о проблеме экспонирования картинных рам, можно надеяться, что в будущем историческая правда будет восстановлена: живопись соединится с аутентичным обрамлением. Конечно, при условии, что музейные сотрудники перестанут выбрасывать кажущиеся им неприглядными рамы,



Илл. 4. О. А. Кипренский. Портрет Б. Торвальдсена. 1833. Итальянская рама XVIII в. приобретена для картины художником. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Автопортрет и портрет художника XVIII–XXI вв.: сборник материалов Международного научного семинара / Науч. ред. В.-И.Т. Богдан. М., 2010. С. 221

бережно сохраняют их для потомков. Так что истинные музейные трагедии разыгрываются не на экспозиции, а в реставрационных мастерских, где вместо научной реставрации рам зачастую проводится их поновление с буквальным уничтожением первоначального декоративного покрытия, домысливанием орнаментальной композиции. «При разработке концепции реставрации

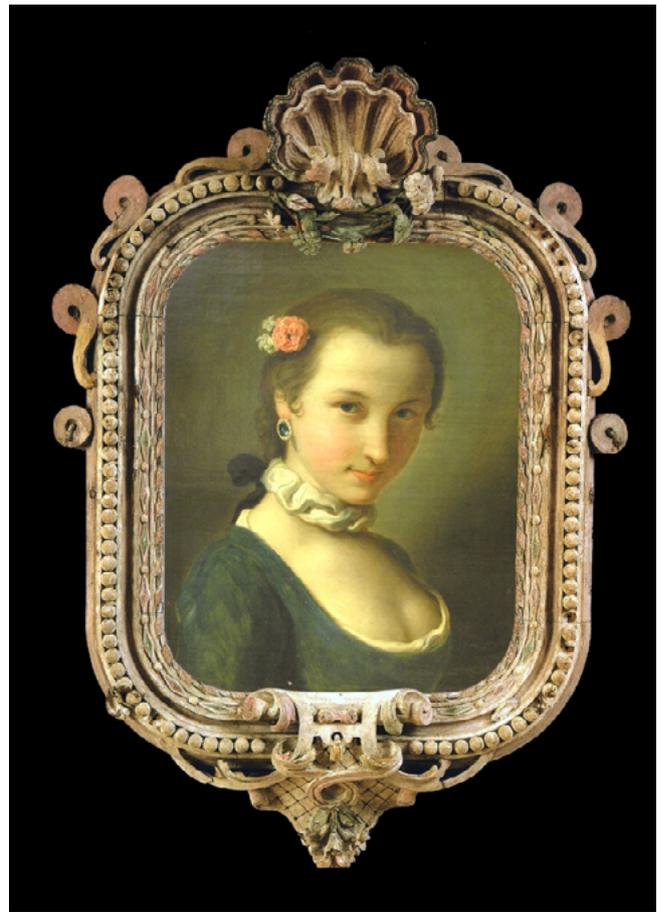
памятников, — пишет В. В. Зверев, — важен учет неповторимости однажды произошедшего, невозможность воспроизведения древности в ее авторской подлинности, неисчерпаемость исторического содержания вещей, созданных в прошлом». Однако пока картинная рама не будет понята как памятник — «маркер времени и места в исторической цепи событий», обладающий

«познавательной, образовательной, научной и эстетической ценностью» [4, с. 140], реставраторами будут «преображены» еще многие произведения. На проходящих в Русском музее реставрационных советах нередко звучат слова о том, что рама «вторична по отношению к картине». И именно этот далекий от науки критерий определяет программу реставрации. Так, в 2011–2012 гг. в Русском музее по решению реставрационного совета были перезолочены две рамы последней четверти XVIII в. к портретам воспитанниц Смольного института для благородных девиц: «Е. Н. Хрущевой и Е. Н. Хованской» и «Г. И. Алымовой». Портреты написаны Д. Г. Левицким по заказу Екатерины II. Вероятно, золоченые рамы с резным орнаментом создавались также по велению императрицы. Со временем позолота рам потерялась, в советские годы ее перекрыли твореной бронзой на масляном связующем. А в XXI в. вместо того, чтобы убрать потемневшую бронзовую краску, раскрыв историческое, пусть и плохо сохранившееся золочение работы мастеров XVIII столетия, в музее приняли решение «обновить» рамы. В пользу золочения звучали доводы, зафиксированные в протоколах заседаний реставрационных комиссий: «рамы по отношению к таким вещам, как “Смолянки”, выполняют служебную роль»⁷; «рама не должна отвлекать внимание зрителя от живописи»⁸. Очевидно, члены комиссии не понимали ценности памятников, судьбу которых решали. Между тем в собраниях музеев страны сохранилось крайне мало рам работы русских мастеров XVIII в.

Также по решению реставрационного совета в ГМЗ «Петергоф» около десяти лет назад было «поновлено» — то есть уничтожено — полихромное покрытие уникальной рамы конца XVII — начала XVIII в. с резным растительным орнаментом. К счастью, реставраторы все же оставили небольшой фрагмент оригинального покрытия этой рамы. Еще «смелее», зачастую без проведения советов, в российских музеях перекрашиваются рамы XX в., в том числе созданные по замыслу художников. Недавно в Тверской картинной галерее было «поновлено» оригинальное покрытие рамы к «Мальчику с самолетиком» А. Н. Самохвалова, выполненной по его эскизу. Теплый цвет древесины на фанерованном фризе рамы сочетался со спокойным тоном матовой краски на скоциях. Но первоначальную тонировку скоций в Тверской галерее перекрыли холодного оттенка глянцевой краской, искажив не только раму, но и восприятие живописи. Еще в большей степени пострадала рама Самохвалова к «Девушке в футболке» из собрания Русского музея. В частном архиве хранится созданный художником эскиз этой рамы, где указано, что она должна быть «белой или цвета слоновой кости / выкружка губки (фальца. — О. Л.) — бронза или позолота»⁹. В инвентарной книге значится, что при поступлении в музей рама была «белого цвета». А исследования, проведенные С. В. Сирро с помощью рентгенофлуоресцентного спектрометра, подтвердили, что на губке фальца имелось металлизированное покрытие. В советские годы в Русском музее всю раму покрасили в серый цвет.

Отмечу, что проблема нарушения принципов научной реставрации при работе с картинными рамами музейных собраний уже поднималась в научной литературе. В частности, в статье «Экспансия образа: рамы эпохи модерна» О. В. Давыдова, говоря о сложной структуре рам Ф. В. Боткина, «тесно связанных с поэтикой его образного мира», обратила внимание на то, как реставрационное вмешательство — изменение тонального строя дубовой рамы — внесло изменения и в восприятие художественного образа. В этой связи исследователь касается вопроса этики реставрации [3, с. 176–179].

Нередко «камнем преткновения» в разработке методики реставрации рамы является, к сожалению, распространенное сегодня стремление к парадному блеску экспонатов в музейных залах. Стало не принятым показывать публике рамы с утратами резного декора. Во что бы то ни стало такие рамы стремятся восстановить, выполнить реконструкцию утраченных фрагментов орнамента даже без имеющихся аналогов, что приводит к искажению памятника. Если же у хранителя рамы хватает профессионализма защитить ее от подобной реконструкции, то для картины подбирается иное обрамление или имитирующий старые рамы фабричный багет. В 1910-е гг. в экспозиции Русского музея висели два портрета девушек П. Ротари в уникальных



Илл. 5. П. Ротари. Девушка с розой в волосах. Между 1756 и 1762. Рама полихромного покрытия, с резным орнаментом. Россия. 1760-е. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Опубликовано в: Антик.инфо. 2006. № 36/37. С. 86

полихромного покрытия рамах 1760-х гг. с утратами резного декора (цветочных гирлянд). Судя по всему, заведующего художественным отделом П. И. Нерадовского, сделавшего эту экспозицию, не смущали утраты резьбы на старинных рамах, которые вместе с живописью отражали вкус своего времени. И отсутствие гирлянд ничуть не мешало гармоничному союзу живописи с аутентичным обрамлением. Так, скругленные углы и мягкие формы морских раковин и картуша одной из оригинальных рам 1760-х гг. вторили плавным линиям женской фигуры; а резные листочки и цветы, окрашенные в нежно-розовый и светло-зеленый цвета, перекликались с розой в волосах юной модели Ротари. Пастельные оттенки декоративного покрытия рамы подчеркивали колористическую нюансировку живописи (Илл. 5). Современные посетители Русского музея не видят этой красоты, поскольку «Девушка с розой в волосах» теперь экспонируется в обрамлении XIX в. Оригинальные рамы удалены из музейного зала, поскольку имеют утраты — то есть хранят следы прожитой ими жизни. Казалось бы, именно эти свидетельства бытования, так называемая «пatina времени»: утраты декора, потергости покрытия, кракелюр — придают ценность предметам, говорят об их подлинности. И кому как не музеям сохранять эти отпечатки истории, задавая тон уважения к старине, сохранения «вкуса к подлинности».

Представляется важным отметить, что, нарушая основополагающие музейные принципы в отношении отдельных произведений, руководствуясь собственным вкусом, а не результатами исследовательской работы, заменяя на экспонируемых картинах подлинные рамы фабричным ширпотребом, допуская вмешательство в памятник при его реставрации, мы тем самым превращаем музей из хранилища культурной памяти в иную институцию.

Примечание:

- ¹ См. тезисы доклада Ш. Шастель-Руссо, опубликованные в программе международной конференции «Картина — рама — образ» (СПб., 11–12 ноября, 2019).
- ² В связи с узкими, простого профиля рамами, которые художники авангарда тонируют в соответствии с колоритом картин, можно вспомнить упоминавшиеся в начале статьи обрамления античных фресок и мозаик, составленные из линий и полос различного цвета. В том и ином случае художники за счет цвета обрамления воздействовали на восприятие колорита своих произведений.
- ³ Е. В. Баснер с горечью вспоминала, как убеждала коллег сохранить на картинах Малевича простые узкие рамы, тонированные от руки, местами с заходом на холст, вероятно, рукой художника. Но их заменили на Г-образного профиля фабричный багет.
- ⁴ В 1936 г. картины Малевича поступили в Русский музей вместе с рамами.
- ⁵ Подробнее см. [6, с. 199–216].
- ⁶ Отмечу, что значительная часть уникального собрания картинных рам Русского музея и по сей день находится в том же подвале, продолжая разрушаться.
- ⁷ Протокол заседания Реставрационной комиссии ГРМ № 177/10 от 03.11.2009.
- ⁸ Протокол заседания Реставрационной комиссии ГРМ № 3/1 от 12.01.2012.
- ⁹ За документальные материалы по рамам А. Н. Самохвалова из частного архива сердечно благодарю А. Б. Любимову.

Список литературы:

1. *Vipner B. P.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2004. 368 с.
2. Государственная Третьяковская галерея. Очерки истории. 1856–1917 / Под ред. *Я. В. Брука*. Л.: Художник РСФСР, 1981. 352 с.
3. *Давыдова О. С.* Экспансия образа: рамы эпохи модерна // Рама как объект искусства: материалы научной конференции; Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 169–181.
4. *Зверев В. В.* О понятии «Научная реставрация» // Исторические исследования. Журнал Исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. 2019. № 13. С. 128–142.
5. Картина и рама. Диалоги / Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 436 с.
6. *Лысенко О. А.* «Живопись...должна прийти к раме». К проблеме сохранения авторского замысла К.С. Малевича // Рама как объект искусства: материалы научной конференции; Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. С. 199–216.
7. *Лысенко О. А.* К истории бытования двух рам из коллекции Русского музея // Страницы истории отечественного искусства XVI–XXI века. Вып. 11. СПб., Государственный Русский музей, 2005. С. 110–115.
8. Одеть картину. Художественные рамы в России XVIII — начала XX века: каталог выставки / Сост. *О. А. Лысенко, И. В. Файзулина*; науч. ред. *Е. Н. Петрова*. СПб.: Palace Editions, 2005. 168 с.
9. Рама как объект искусства: материалы научной конференции / Науч. ред. *Т. Л. Карпова*. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2015. 264 с.
10. *Соловьева С.* Илья Репин. Прием волостных старшин императором Александром III во дворе Петровского дворца в Москве. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 60 с.
11. *Тарасов О. Ю.* Рама и образ. Риторика обрамления в русском искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2007. 448 с.
12. *Турчин В.* Рама и живопись // Юный художник. 1981. № 9. С. 29–31.
13. *Фридлендер М.* Знатор искусства. М.: Дельфин, 1923. 46 с.
14. *Bock E. von.* Florentinische und Venezianische Bilderrahmen aus der zeit der Gotik und Renaissance. München: Ver. Anstalt F. Bruckmann A.-G., 1902. 144 S.
15. *Bode W. von.* Bilderahmen in Alter und Neuer Zeit // Katalog der Ausstellung Antike Rahmen. Paris: Rotil; Berlin: Pigmalion, 1929. S. 7–45.
16. Collection du Marquis de Biron: premier vente. Object s'Art et d'Ameublement. Paris: Impr. Georges Petit, 1914. 171 ill.
17. *Ehlich W.* Bilder — Rahmen von der Antike bis zur Romanik. Dresden: Verlag der Kunst, 1979. 176 S.
18. *Falke J. von.* Rahmen. Eine Auswahl aus der Sammlung des K. K. Österreich Museums. Wien: Ver. von Anton Schroll & Co, 1892. 50 Taf.
19. *Grimm C.* Alte Bilderrahmen. München: Ver. Georg D.W. Callwey, 1986. 88 S.
20. *Guggenheim M.* Le cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI. Milano, 1897. 19 p.; 100 tav.
21. *Havard H.* Distionnaire de l'Ameublement et de la Deoration depuis XIII le siècle jusqu'a nos jours. T. 1. Paris: Ancienne Maison Quantin, 1887. 1150 p.
22. *Heydenrik H.* The Art and History of Frames. An Inquiry into the Enhancement of Paintings. London: Nicholas Vane (Publ.) Ltd, 1964. 120 p.
23. *Lessing J.* Rahmen. Anfang XVIII Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Berlin: Wasmuth, 1888. 12 Taf.
24. *Lessing J.* Rahmen. XVI Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Berlin: Wasmuth, 1895. 13 Taf.
25. *Loyer M.* Le cadre français du XVIeme au XIXeme siècle // Exposition du cadre ancien du XVIeme au XIXeme siècle: catalogue d'exposition. Paris: Galerie Louis Sambon, 1924. 37 ill.
26. *Mendgen E.* In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920. Washington: University of Washington Press Publ., 1995. 278 p.
27. *Mitchell P., Roberts L.* A History of European Picture Frame. London: Paul Mitchell limited; Merrell Holberton, 1996. 136 p.
28. *Mitchell P., Roberts L.* Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames. London: Paul Mitchell limited; Merrell Holberton, 1996. 480 p.
29. *Munro T.* The Arts and Their Interrelations. New York: The Liberal Arts Press, 1951. 559 p.
30. *Murrer W., Schmidt L. M., Schreiber D. J.* Rahmen und Bilder der Brücke Künstler. London: Koenig Books, 2020. 456 S.
31. *Penny N.* Frames: Pocket Guides. London: National Gallery Company Publ., 1997. 64 p.
32. *Penny N., Schade P., O'Neil H.* The Sansovino Frame: exhibition catalog. London: National Gallery Company Publ., 2015. 48 p.
33. *Roche S.* Cadres français et étrangers du XVeme siècle au XVIII eme siècle. Paris: E. Bignou, 1931. 150 ill.
34. *Roenne B. von.* Ein Architekt rahmt Bilder: Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie: ausstellungskatalog. München; Berlin: Staatliche museen zu Berlin — Preußischer Kulturbesitz und Deutscher Kunstverlag, 2007. 144 S.
35. *Roeper A.* Bilder und Spiegel Rahmen. Leipzig: A. Schumann's ver., 1897. 30 Taf.
36. *Sabatelli F.* La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico. Milano: Electa, 2004. 376 p.
37. *Thiel P. J. J. van, Kops C. J. de.* Prijs de Lijst: De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw. Amsterdam: Rijksmuseum, Den Haag: Staatsuitgeverij, 1984. 320 b.

References:

- Bock E. von. *Florentinische und Venezianische Bilderrahmen aus der Zeit der Gotik und Renaissance*. München, Ver. Anstalt F. Bruckmann A.-G. Publ., 1902. 144 p. (in German)
- Bode W. von. *Bilderrahmen in Alter und Neuer Zeit. Katalog der Ausstellung Antike Rahmen*. Paris, Rotil Publ., Berlin, Pigmalion Publ., 1929, pp. 7–45. (in German)
- Brook Y. V. (ed.). *Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. Ocherki istorii. 1856–1917 (State Tretyakov Gallery. Essays on History. 1856–1917)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1981. 352 p. (in Russian)
- Collection du Marquis de Biron: premier vente. Object d'Art et d'Ameublement*. Paris: Impr. Georges Petit Publ., 1914. 171 ill. (in French)
- Davydova O. S. Expansion of the Image: Frames of the Modern Era. *Rama kak ob'ekt iskusstva: materialy nauchnoi konferentsii (Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015, pp. 169–181. (in Russian)
- Ehlich W. *Bilder – Rahmen von der Antike bis zur Romanik*. Dresden, Verlag der Kunst Publ., 1979. 176 p. (in German)
- Falke J. von. *Rahmen. Eine Auswahl aus der Sammlung des K. K. Österreich Museums*. Wien, Ver. von Anton Schroll & Co Publ., 1892. 50 taf. (in German)
- Friedlander M. *Art Connoisseur*. Moscow, Del'fin Publ., 1923. 46 p. (in Russian)
- Grimm C. *Alte Bilderrahmen*. München, Ver. Georg D.W. Callwey Publ., 1986. 188 p. (in German)
- Guggenheim M. *Le cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI*. Milano, 1897. 19 p. 100 tav. (in Italian)
- Havard H. *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Decoration depuis XIIIe siècle jusqu'à nos jours*. T. 1. Paris, Ancienne Maison Quantin Publ., 1887. 1150 p. (in French)
- Heydenrik H. *The Art and History of Frames. An Inquiry into the Enhancement of Paintings*. London, Nicholas Vane Publ. Ltd, 1964. 120 p.
- Karpova T. L. (ed.). *Rama kak ob'ekt iskusstva: materialy nauchnoi konferentsii (Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015. 264 p. (in Russian)
- Karpova T. L. *Kartina i rama. Dialogi (Picture and Frame. Dialogues)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2014. 436 p. (in Russian)
- Lessing J. *Rahmen. Anfang XVIII Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum*. Berlin, Wasmuth Publ., 1888. 12 taf. (in German)
- Lessing J. *Rahmen. XVI Jahrhundert. Vorbilder-Hefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum*. Berlin, Wasmuth Publ., 1895. 13 taf. (in German)
- Loyer M. *Le cadre français du XVIe au XIXe siècle. Exposition du cadre ancien du XVIe au XIXe siècle: catalogue d'exposition*. Galerie Louis Sambon, Paris, 1924. 37 ill. (in French)
- Lysenko O. A. "Painting ... must Come to the Frame". On the Problem of Preserving the Author's Intention of K. S. Malevich. *Rama kak ob'ekt iskusstva: materialy nauchnoi konferentsii (Frame as an Object of Art: Materials of a Scientific Conference)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2015, pp. 199–216. (in Russian)
- Lysenko O. A. On the History of the Existence of Two Frames from the Collection of the Russian Museum. *Stranitsy istorii otechestvennogo iskusstva 16–21 v. (Pages of the History of Russian Art of the 16th – 21st Centuries)*. Issue 9. Saint Petersburg, The State Russian Museum Publ., 2005, pp. 110–115. (in Russian)
- Mendgen E. (ed.). *In Perfect Harmony. Picture + Frame. 1850–1920*. Washington, University of Washington Press Publ., 1995. 278 p.
- Mitchell P.; Roberts L. *A History of European Picture Frame*. London, Paul Mitchell limited Publ., Merrell Holberton Publ., 1996. 136 p.
- Mitchell P.; Roberts L. *Frameworks. Form, Function & Ornament in European Portrait Frames*. London, Paul Mitchell limited Publ., Merrell Holberton Publ., 1996. 480 p.
- Munro T. *The Arts and Their Interrelations*. New York, The Liberal Arts Press Publ., 1951. 559 p.
- Murrer W.; Schmidt L. M.; Schreiber D. J. (ed.). *Rahmen und Bilder der Brücke Künstler*. London, Koenig Books, 2020. 456 p. (in German)
- Petrova Iu. N. (ed.). *Odet' kartinu. Khudozhestvennyye ramy v Rossii 18 – nachala 20 veka: katalog vystavki (Dress up the Picture. Picture Frames in Russia in the 18th – Early 20th Centuries: Exhibition Catalog)*. Saint Peterburg, Palace Editions Publ., 2005. 168 p. (in Russian)
- Penny N. *Frames: Pocket Guides*. London, National Gallery Company Publ., 1997. 64 p.
- Penny N.; Schade P.; O'Neill H. *The Sansovino Frame: Exhibition Catalog*. London, National Gallery Company Publ., 2015. 48 p.
- Roche S. *Cadres français et étrangers du XVe siècle au XVIIIe siècle*. Paris, E. Bignou Publ., 1931. 150 ill. (in French)
- Roenne B. von. *Ein Architekt rahmt Bilder: Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie: ausstellungskatalog*. München; Berlin, Staatliche museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und Deutscher Kunstverlag Publ., 2007. 144 p. (in German)
- Roeper A. *Bilder und Spiegel Rahmen*. Leipzig, A. Schumann's ver. Publ., 1897. 30 taf. (in German)
- Sabatelli F. (ed.). *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*. Milano, Electa Publ., 2004. 376 p. (in Italian)
- Solov'eva S. *Il'ia Repin. Priem volostnykh starshin imperatorom Aleksandrom III vo dvore Petrovskogo dvortsa v Moskve (Il'ia Repin. Reception of Volost Elders by Emperor Alexander III in the Courtyard of the Petrovsky Palace in Moscow)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 2014. 60 p. (in Russian)
- Tarasov O. Iu. *Rama i obraz. Ritorika obramleniia v russkom iskusstve (Frame and Image. Framing Rhetoric in Russian Art)*. Moscow, Progress-traditsiia Publ., 2007. 448 p. (in Russian)
- Thiel P. J. J. van; Kops C. J. de. *Prijst de Lijst: De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw*. Amsterdam, Rijksmuseum, Den Haag: Staatsuitgeverij, 1984. 320 p. (in Dutch)
- Turchin V. *Frame and Painting. Iunyi khudozhnik (Young Artist)*, 1981, no. 9, pp. 29–31. (in Russian)
- Wipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva (An Introduction to the Historical Study of Art)*. Moscow, V. Shevchuk Publ., 2004. 368 p. (in Russian)
- Zverev V. V. On the Concept of "Scientific Restoration". *Istoricheskie issledovaniia. Zhurnal Istoricheskogo fakul'teta MGU im. M. V. Lomonosova (Historical Research. Journal of the Faculty of History, Moscow State University Named after M. V. Lomonosov)*, 2019, no. 13, pp. 128–142. (in Russian)

Сорокина Светлана Евгеньевна, научный сотрудник. Казанский (Приволжский) федеральный университет, Россия, Казань, ул. Кремлевская, д. 18. 420008. s.sorokina@inbox.ru

Sorokina, Svetlana Evgen'evna, researcher. Kazan (Volga region) Federal University, Kremlevskaia ul., 18, 420008 Kazan, Russian Federation. s.sorokina@inbox.ru

ИЗУЧЕНИЕ АВТОГРАФОВ ХУДОЖНИКА¹ КАК СПОСОБ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ЕГО ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА (АСПЕКТ ЛИЧНОСТНОЙ САМООЦЕНКИ)

STUDYING THE ARTIST'S AUTOGRAPHS AS A METHOD OF PSYCHOLOGICAL RESEARCH OF THEIR PERSONALITY AND CREATIVITY (ASPECT OF PERSONAL SELF-ESTEEM)

Аннотация. Творческие профессии являются особенной областью человеческой деятельности, в которой личность создателя вызывает не меньший интерес исследователей, чем результаты его творчества. Одна из причин такого внимания заключается в том, что талант творца, особенности его личности, характера, его жизненный опыт, эмоциональные переживания придают произведению определенный индивидуальный оттенок, оригинальность, авторскую манеру, приносят неповторимость в его творчество. Одним из способов изучения психологических особенностей человека является изучение его почерка, в частности автографа (подписи). В истории искусства термин «автограф» имеет несколько значений. И отношение к этому «тексту» в разное время тоже было неоднозначным. Сегодня автограф представляет особый научный интерес для изучения произведений различных видов искусства (музыкального, художественного, литературного и т. д.), является частью мирового культурного наследия. Внимание специалистов, несомненно, заслуживает автограф художника, так как он в какой-то степени может считаться частью произведения. Подпись является одним из критериев атрибуции произведения и часто становится так называемой визитной карточкой художника. Автором статьи накоплен опыт изучения личностной самооценки человека с применением почерковедческого анализа. Цель предлагаемого исследования состоит в изучении психологического портрета художника И. И. Шишкина на основе психолого-почерковедческого анализа автографов разных лет, с использованием разработанного автором почеркового симптомокомплекса личностной самооценки. Психолого-почерковедческий анализ проводится по общим признакам почерка и позволяет выполнить психологическое портретирование. Итогом изучения автографов художника И. И. Шишкина является почерковедческая характеристика его подписи с психологической интерпретацией установленных признаков, а также определение уровня личностной самооценки художника на основе изучения особенностей его почерка.

Ключевые слова: анализ автографа; личность художника; личностная самооценка; почерковедение.

Abstract. Psychological analysis of handwriting, in particular an autograph (signature), can be one of the ways to study the character of a person. In the practice of art criticism, the term autograph has more than one meaning. And the attitude to this “text” at different times was also ambiguous. Now the autograph is of big scientific interest for studying works of various art genres and is a part of the world cultural heritage. Special attention should be paid to an artist’s autograph since it can be considered a part of the work to some extent. The signature is one of the criteria for work attribution, often it is a so-called business card of an artist. The author of the article has accumulated experience in studying the personal self-esteem of a person using handwriting analysis. As a result of the conducted empirical research, a handwriting symptom complex of personal self-assessment was created. The author carried out psychological and handwriting analysis according to the general features of handwriting which allows one to construct a psychological portrait. The purpose of the study was to examine the psychological portrait of an artist I. I. Shishkin on the basis of psychological and handwriting analysis of the autographs of different years, using the handwriting symptom complex of personal self-assessment developed by the author. The result of studying Shishkin’s autographs was a handwriting characteristic of his signature with a psychological interpretation of the established signs, as well as determining the level of personal self-esteem of the artist based on the study of the features of his handwriting.

Keywords: analysis of autograph; identity of an artist; personal self-esteem; handwriting studies.

Эта работа посвящается светлой памяти искусствоведа Галины Алексеевны Рамазановой². Она оказалась первой, с кем автор поделилась своими наблюдениями об особенностях автографов уникального русского художника Ивана Ивановича Шишкина. Сделаем отсылку к 2012 г., когда в Казани проходила выставка к 180-летию юбилею художника, куратором которой являлась Галина Алексеевна. На этой выставке были представлены редко экспонирующиеся произведения из коллекций трех музеев: Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи и Государственного музея изобразительных

искусств Республики Татарстан. В том числе графика из запасников казанского музея, которая, как отмечала Г. А. Рамазанова, по условиям сохранности выставляется нечасто [4]. Творчество испокон веков было процессом, который люди наделяли некоторой таинственностью. В разное время степень этой таинственности менялась, однако особое отношение к личности творца сохраняется и сейчас. Всем нам: зрителям, специалистам-исследователям, коллекционерам — интересны не только результаты деятельности человека творческой профессии, но и его внутренний мир, профессиональная атмосфера, даже быт.

ВАРИАНТЫ АВТОГРАФОВ



Полная подпись

И. Шишкин



Инициалы

И. Ш.



Латиница

Sch.



Илл. 1. Варианты автографов И. И. Шишкина: 1) полная подпись И. Шишкин (Березы после бури. 1871. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань); 2) инициалы И.Ш. (В роще. 1869. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург); 3) инициалы, выполнены латиницей (Лесной пейзаж с сцальми. 1870. Государственный Русский музей).

Талант творца, особенности его личности, характера, его жизненный опыт, эмоциональные переживания придают произведениям определенный личностный оттенок, некий шарм, своеобразие, создают авторскую манеру, приносят уникальность в его работы.

Интересным способом изучения психологических особенностей человека является исследование его почерка, в частности автографа (подписи).

В искусствоведческой практике термин «автограф» имеет не одно значение. И отношение к этому «тексту» в разные времена также было неоднозначным. Например, в XIX в. автограф часто не воспринимался как культурная ценность, главным был музыкальный или литературный текст [7]. В андеграунде XX в. автограф признавался художественным произведением, однако считался неким черновиком, не предназначенным для широкой публики [3]. А вот на стыке XIX–XX вв. он включался в творческое наследие, например, основу богатого литературного наследия писателя Зарифа Башири составляют именно автографы [2]. И сейчас эта область представляет особый научный интерес для исследования произведений музыкантов, художников, писателей, является ценной частью мировой культуры [1; 10].

Как бы ни менялось отношение к автографу, энергетика этих надписей, по мнению исследователя книжной культуры Михаила Сеславинского, никого не оставляет равнодушным [9].

Полагаем, что специального внимания заслуживает автограф именно художника, так как его в какой-то степени можно считать частью произведения. Подпись живописца выступает одним из критериев атрибуции произведения, часто является так называемой визитной карточкой художника.

Обратимся к автографам Ивана Ивановича Шишкина. Они имеют несколько местоположений на его картинах и рисунках: в правом нижнем углу, в левом нижнем углу, в середине, как внизу (чаще всего), так и вверху листа (иногда).

Обычный вариант автографа выполнен кириллицей в виде инициалов или полной подписи, однако есть и редкие

исполнения автографа, например подпись в виде инициалов, сделанная латиницей. Таким образом, коллекция автографов, изученных при подготовке данной статьи, включает развернутые подписи: *И. Шишкин*, инициалы художника: *И. Ш.*, инициалы на латинице: *I. Sch.*, а также названия работ, особые отметки и дарственные надписи (Илл. 1).

Цель предлагаемого исследования состояла в изучении психологического портрета И. И. Шишкина на основе психолого-почерковедческого анализа автографов разных лет с использованием почеркового симптомокомплекса личностной самооценки, разработанного автором статьи.

Методом прямого сопоставления была составлена таблица, в которой представлены события и варианты автографов по годам жизни художника.

Рассматривались разные годы, в общей сложности десять лет, в которые происходили значимые для И. И. Шишкина события, касающиеся его профессиональной и личной жизни, как благоприятные: творческие успехи, венчания, рождение детей, — так и трагические: смерть отца, сыновей, обеих жен.

На основе изучения автографов художника Шишкина можно отметить, что его подпись обладает следующими признаками: она средней длины, с наклоном влево, прямого направления, четкая, ясная. При наличии инициалов ставится точка в начале подписи.

Указанные признаки расшифровываются следующим образом.

1. Обладатели такой (прямой) подписи при благоприятных жизненных обстоятельствах достигают больших творческих успехов (такими благоприятными условиями для И. И. Шишкина можно считать взаимопонимание с отцом, хороших учителей, возможность профессионального совершенствования).

2. Средняя длина подписи выдает человека размеренного, в характере которого преобладает ровность и доброжелательность.

3. Высокая связность подписи, часто присутствующая в автографах Шишкина, позволяет охарактеризовать его как логичного, последовательного человека, способного на длитель-

ное выполнение рутинной работы без проявлений усталости. Все, кто знаком с биографией Шишкина-рисовальщика, думаю, согласятся с такой характеристикой. Его трудолюбие является предметом искреннего восхищения всех, кто знал Ивана Ивановича лично, и тех, кто изучал его биографию.

4. Подпись часто представлена в виде полного написания фамилии, что свидетельствует о сомневающейся, неуверенной натуре. В письмах родителям, в воспоминаниях близких художника мы находим этому подтверждение. Например, Ивану Ивановичу было свойственно «обычное “выставочное настроение”»; ему не верилось, что картины хороши, он приглашал то того, то другого из знакомых посмотреть на них и высказать свое мнение, которое у всех было одинаково. Но он все-таки боялся, говорил, что это только в мастерской так кажется, а вот что-то будет на выставке» [6, с. 329–330].

5. Подпись без украшений говорит о скромности и простоте. Крайне редко можно увидеть в подписи Шишкина дополнительные элементы, наличие которых вполне можно объяснить творческим видом деятельности и артистическим талантом Ивана Ивановича. Известно, что он очень интересно представлял себя в различных образах, особенно любил роль старичка с палочкой, которого ведет девочка, а он от старости все позабыл и перепутал [6, с. 329].

6. Дисциплинированность, даже некоторую педантичность, привычку доводить дела до конца выдает точка, часто имеющаяся в автографах Шишкина.

7. Большинство рассмотренных нами автографов позволяет отметить ровность и ясность подписи. В этом случае можно говорить о рассудительности ее обладателя, умении «властвовать собой». Однако нам встречались и неровные варианты с «пляшущими» буквами. Это признак эмоциональной лабильности. Если проследить события, которые происходили в это время в жизни художника, можно увидеть причину подобных эмоциональных переживаний, как радостных, так и горестных. Очень часто И. И. Шишкин заботился о том, чтобы быть понятным окружающим, вероятно, не только в своем творчестве, при реально-достоверном изображении мельчайших природных нюансов, но и в педагогической деятельности, и в обычной жизни.

8. Важный элемент анализа — наклон подписи. Правый вариант, свойственный людям оптимистичным, встречается в ранних работах и довольно быстро изменяется на левый. Можно предполагать, что это свидетельство некоторой эмоциональной замкнутости связано с официальной стороной жизни художника. В его письмах легко найти подтверждения тому, что он искренне тяготился необходимостью участвовать в «парадных» приемах, написанием отчетов и другими подобными обязанностями. Однако наличие некоторых дополнительных признаков в написании букв указывает на сохранение в характере гармонии, оптимизма, умение смягчать противоречия и неприятности, избегать конфликтов.

Наличие в творческом наследии И. И. Шишкина большого количества рукописного материала (писем) дает прекрас-

ную возможность дополнить психологическую характеристику художника анализом его личностной самооценки.

Автором статьи накоплен опыт изучения личностной самооценки человека с применением почеркового анализа. В результате проведенного эмпирического исследования был создан почерковый симптомокомплекс личностной самооценки, который мы и применили в данной работе. Психолого-почерковедческий анализ проводится по общим признакам, характеризующим почерк в целом, и позволяет выполнить психологическое портретирование.

Анализ общих признаков почерка И. И. Шишкина проведен на материале его писем [5, с. 52–53 (автограф 13), с. 102–103 (автограф 14)]. Почерковый симптомокомплекс личностной самооценки включает анализ общего расположения (общей организации) текста на листе, ровности строк, размера букв, размера заглавных букв и размера полей слева. В итоге исследования (с применением соответствующих инструментов) общих признаков можно отметить, что в почерке И. И. Шишкина строки ровные, заглавные буквы пропорциональные, организация текста на листе рациональная, поля слева достаточные. Все эти признаки свидетельствуют о том, что Шишкин обладал нормальным уровнем самооценки. По психологической шкале показатели уровня его личностной самооценки могут быть расположены в диапазоне «средний» — «выше среднего» — «высокий», что и соответствует нормальному уровню личностной самооценки [8, с. 274].

Нормальный уровень самооценки характеризуется следующим поведением. Такой человек формирует эмоциональное отношение к себе не только на основе собственных впечатлений и оценок, но и учитывает оценки окружающих: семьи, друзей, значимых других. Он реалистично относится к своим успехам и неудачам, способен ставить смелые цели и настойчиво их добиваться, рискнуть при необходимости.

О том, что испытание «медными трубами» И. И. Шишкин прошел благополучно, можно узнать по мелкому размеру его почерка, что указывает на скромность, порой даже застенчивость. Это подтверждается и фактами биографии Ивана Ивановича. Например, из его писем родителям мы можем узнать, что он не пошел на торжественное вручение медали за свои работы, «по причине той, что нужно было явиться туда во фраке и в белых перчатках, с шляпою в руках, а я, как Вам известно, враг всего этого» (ЦГЛА. Ф. 917. Ед. хр. 10. Л. 31–32. 2 июня 1857).

Таким образом, на основе изучения автографов и писем Ивана Ивановича Шишкина, мы познакомились с психологическим миром, с личностью уникального русского художника еще в одном аспекте — с точки зрения его личностной самооценки.

Люди творческих профессий очень часто, если не всегда, в большой степени зависят от реакции публики, зрителей. Это ранимые, тонко чувствующие и чувствительные личности, часто непонятные и непонятые. У этого исследования есть еще одна не менее важная цель: напомнить о необходимости внимательного отношения и бережного обращения с хрупким сосудом — душой творческого человека.

Примечания:

¹ Выражаю искреннюю благодарность сотрудникам ГМИИ РТ за любезно предоставленные материалы для подготовки статьи.

² Галина Алексеевна Рамазанова (29.04.1946–01.10.2015), искусствовед, заслуженный деятель культуры Республики Татарстан, научный сотрудник, главный хранитель Государственного музея изобразительных искусств РТ, заведующая Национальной художественной галереей «Хазинэ».

Список литературы:

1. Белякова Т. В. Книжная и журнальная графика в России во второй половине XVIII — начале XIX в.: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.09. Санкт-Петербург, 2013. 193 с.
2. Галимов С. Ф. Литературно-художественное и публицистическое наследие Зарифа Башири: дис. ... канд. филол. наук. 10.01.02. Казань, 2012. 180 с.
3. Глушакова Т. С. Дружеское послание как вид художественной коммуникации в культуре позднесоветского андеграунда 1970–1980-х гг.: дис. ... канд. исторических наук. 24.00.01. Ярославль, 2002. 201 с.
4. Иван Иванович Шишкин. Живопись. Рисунок. Гравюра. Из собраний Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан, Государственного Русского музея. Каталог выставки «Иван Иванович Шишкин. Жизнь и творчество. К

- 180-летию со дня рождения художника». ГМИИ РТ. Казань. 15 сентября – 18 ноября 2012 г. / Авт.-сост. Г. Рамазанова, авт. вст. ст. Г. Чурак, С. Кривонденченков, О. Улемнова и др. Казань: Заман, 2013. 184 с.
5. Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике / Сост. и вступ. статья И. Н. Шуваловой. Л.: Искусство, 1978. 463 с.
6. Комарова А. Т. Лесной богатырь-художник // Иван Иванович Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике / Сост. и вступ. статья И. Н. Шуваловой. Л.: Искусство, 1978. С. 296–331.
7. Найко Н. М. Отражение проблем творческого процесса в литературном наследии русских композиторов XIX — первой половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Новосибирск, 2003. 243 с.
8. Основы психологии. Практикум / Ред.-сост. Л. Д. Столяренко. Ростов н/Д: Феникс, 1999. 576 с.
9. Сеславинский М. В. Искусство автографа: в 2-х т. М.: Бослен, 2015. 928 с.
10. Тетерина Н. И. Историзм художественного мышления М. П. Мусоргского: от источниковедения и текстологии к драматургическим концепциям и философии истории: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. Москва, 2007. 719 с.

References:

- Beliakova T. V. *Knizhnaia i zhurnal'naia grafika v Rossii (Book and Magazine Graphics in Russia)*: PhD Thesis. Saint Petersburg, 2013. 193 p. (in Russian)
- Galimov S. F. *Literaturno-khudozhestvennoe i publitsisticheskoe nasledie Zarifa Bashiri (Zarif Bashiri's Literary, Artistic and Journalistic Legacy)*: PhD Thesis. Kazan, 2012. 180 p. (in Russian)
- Glushakova T. S. *Druzheskoe poslanie kak vid khudozhestvennoi kommunikatsii v kul'ture pozdnesovetskogo andegraunda 1970–1980-kh gg. (Friendly Message as a Form of Artistic Communication in the Culture of the Late Soviet Underground in the 1970s – 1980s)*: PhD Thesis. Iaroslavl', 2002. 201 p. (in Russian)
- Komarova A. T. *Forest Hero-Artist. Ivan Ivanovich Shishkin. Perepiska. Dnevnik. Sovremenniki o khudozhnike (Ivan Ivanovich Shishkin. Correspondence. Diary. Contemporaries about the Artist)*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1978, pp. 296–331. (in Russian)
- Naiko N. M. *Otrazhenie problem tvorcheskogo protsessa v literaturnom nasledii russkikh kompozitorov 19 – pervoi poloviny 20 veka (Reflection of the Problems of the Creative Process in the Literary Heritage of Russian Composers in the 19th – First Half of the 20th Century)*: PhD Thesis. Novosibirsk, 2003. 243 p. (in Russian)
- Ramazanova G. (ed.). *Ivan Ivanovich Shishkin. Zhizn' i tvorchestvo. K 180-letiiu so dnia rozhdeniia khudozhnika (Ivan Ivanovich Shishkin. Life and Creativity. On the 180th Anniversary of the Artist's Birth)*. Kazan, Zaman Publ., 2013. 184 p. (in Russian)
- Seslavinskii M. V. *Iskusstvo avtografa (The Art of the Autograph)*. Moscow, Boslen Publ., 2015. 928 p. (in Russian)
- Shuvalova I. N. (ed.). *Ivan Ivanovich Shishkin. Perepiska. Dnevnik. Sovremenniki o khudozhnike (Ivan Ivanovich Shishkin. Correspondence. Diary. Contemporaries about the Artist)*. Leningrad, Iskusstvo Publ. 1978. 463 p. (in Russian)
- Stoliarenko L. D. (ed.). *Osnovy psikhologii (Fundamentals of Psychology)*. Rostov-on-Don, Feniks Publ., 1999. 576 p. (in Russian)
- Teterina N. I. *Istorizm khudozhestvennogo myshleniia M. P. Musorgskogo: ot istochnikovedeniia i tekstologii k dramaturgicheskim kontseptsiiam i filosofii istorii (Historicism of M. P. Mussorgsky's Artistic Thinking: from Source Study and Textual Criticism to Dramatic Concepts and Philosophy of History)*: PhD Thesis. Moscow, 2007. 719 p. (in Russian)