

Н В Сиповская



Развитие «русского стиля» от цитирования форм и мотивов к воспроизведению исторических техник предопределило расцвет серебряного и ювелирного дела.



Интерес к эстетике материала привел к появлению лаконичных форм, демонстрирующих собственные выразительные свойства стекла, керамических полив, эмалей, деревянных фактур и проч.



Абрамцевский кружок не только инициировал развитие национальной версии модерна, но стал первой артистической студией, определив одну из форм организации художественного процесса в декоративно-

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ИНТЕРЬЕР

Декоративно-прикладное искусство последних десятилетий XIX века вызывает равный и пристальный интерес и коллекционеров, и историков искусства. Первые оценили его раньше – благодаря исключительной популярности изделий русских серебряных и ювелирных фирм, ставших с 1900-х годов едва ли не главным брендом русского искусства на международном художественном рынке. Вторых произведения этого периода заинтересовали с точки зрения стилистического развития национального искусства.

Прежде всего речь идет о генезисе стиля модерн, который оказался в центре внимания отечественного искусствознания с середины 1980-х годов [1]. Предельно схематизируя ситуацию, можно сказать, что внимание исследователей привлекали лишь те произведения 1880–1890-х годов, которые можно квалифицировать как ранние фазы или предысторию русской версии этого стиля. Позже в круг интересов историков искусства попал «русский стиль», развивавшийся с конца 1830-х годов и переживший в последние десятилетия века одну из самых блистательных и захватывающих страниц своей долгой истории [2]. Ничуть не пытаясь подвергнуть сомнению ценность такого подхода, а тем более результаты выполненных с этих позиций исследовательских работ, хотелось бы все же взглянуть на декоративное искусство этого периода и в другом ракурсе – а именно, как на вполне законченное и самостоятельное явление. Благо на то есть немало оснований. С этой точки зрения декоративное искусство 1880-1890-х годов перестает восприниматься лишь в связи с его значимостью для художественных открытий нового века, а обретает в значительной степени противоположный статус, выступая закономерным и весьма говорящим итогом развития искусства предметов в 19-м столетии. Более всего в продуктивности такого подхода убеждает возможность представить эпоху целостно, объединив все, как правило, исследуемые отдельно явления декоративного художества 1880–1890-х годов. Но не только. Выбранный ракурс позволяет выявить будущие интенции развития самой отрасли, которые, как показало время, оказались куда более существенными, чем просто генерация нового стиля, даже такого заметного, как модерн. И в первую очередь это касается генезиса в русской культуре самого понятия «декоративно-прикладное искусство» и всего спектра связанного с этим явлением проблем.

В термине «декоративно-прикладное искусство», вошедшем в широкое употребление в России лишь в начале XX века, соединились сразу две традиции: французская, где искусства такого рода проходят по ведомству декоративных, и английская, где их принято называть прикладными. И во французском, и

в английском языке специальные определения для искусств, которые в России было принято именовать тогда «художественнопромышленные предметы» [3], появились в середине XIX века. Во многом этот процесс был инспирирован первой Всемирной выставкой 1851 года, которая аккумулировала проблемы, вставшие перед искусством предметов в культуре утверждающегося модернизма. В первую очередь это было связано с развитием художественной промышленности, которая фабричным способом должна была обеспечивать жизненно необходимыми вещами (мебелью, посудой, одеждой и предметами убранства жилища) качественно расширившийся круг потребителей.

Со второй половины XIX века в решении этих задач, ввиду высокой капитализации производства, первенствовала Великобритания, где сразу после проведения выставки и за счет вырученных на ней средств в Лондоне по инициативе королевской четы был создан первый в мире музей прикладных искусств (ныне Музей Виктории и Альберта) [4]. Создание музея было инспирировано главенствующими в ту эпоху идеями историзма. В их русле находилась и пассеистическая концепция Джона Рёскина [5], ратовавшего за возрождение в изготовлении прикладных вещей индивидуального труда на средневековый лад. Несмотря на явный утопизм, эта концепция оказалась не менее плодотворной, чем создание музея, поскольку стала основой развернувшегося с середины 1860-х годов Движения искусств и ремесел [6]. Его идеологом стал Уильям Моррис [7], не замедливший воплотить новые теории в практической сфере.

В отличие от Рёскина, Моррис вовсе не настаивал на возрождении ручного труда, справедливо полагая, что это ведет к неоправданному удорожанию изделий, а предложил другой путь — приложение оригинального дизайнерского проекта к широкому промышленному производству, которое таким образом ориентировалось бы на выпуск художественно значимых предметов.

К началу 1880-х годов, когда производство Морриса переживало качественную реорганизацию в связи с созданием близ Уимблдона «Мертонского аббатства» (1881), где была

[1] См.: Стернин 1970; Сарабьянов 1989а; Борисова, Стернин 1990 и др. [2] См.: Kirichenko 1991; Кириченко 1997; Русский

стиль 1998; Стиль жизни – стиль искусства 2000.
[3] Стасов 19526/1: 576.

[4] Музей был создан в 1852 г., с 1857 г. он располагается в Южном Кенсингтоне.

[5] Рёскин Джон (1819—1900) – английский писатель, литературный критик, поэт, теоретик искусства. Основные принципы пассеистической эстетики были изложены им в «Эдинбургских лекциях», опубликованных в 1854 г.

[6] Институционально это Движение оформилось в 1888 г., когда было учреждено Обществ и ремесел, и состоялась его первая выставка.

Моррис Уильям (1834-

1896) – английский художник, издатель, писатель, негласный лидер Движения искусств и ремесел, ратовавший за возрождение забытых технологий и развитие их на современной основе, сочетающей применение ручного труда и фабричного производства. В 1861 г. основал компанию «Моррис, В 1875 г. фирма была реорганизована, и Моррис стал единственным владельцем и директором фирмы «Моррис и Ко». В тесном сотрудничестве с ведущими художниками Англии основал несколько фабрик и издательство «Келмскоттпресс» (1890). Деятельность Морриса способствовала возрождению искусства витража и ткачества шпалер, развитию художественного производства текстиля и бумажных обоев. Интересы Морриса распространились и на искусство керамики. Во второй половине 1870-х годов фирма исполнила по заказу Музея Виктории и Альберта интерьер в но вом вкусе - знаменитую «Зеленую комнату» по проекту Дж. Уистлера. В частности, появи-

[8] В частности, появились обширные статьи, подробно излагающие материалы отчета. См.: [Б. а.]. Художественно-промышленное

Ha c. 176-177: Вестибюль дома З.Г. и С.Т. Морозовых на Спиридоновке 1893-1898, арх. Ф.О. Шехтель. Фотография 1990-х гг. Сосуд в форме братины Фирма П.А. Овчинникова. 1880-е гг. ГИМ Стакан из сервиза императорской яхты «Штандарт». ИФиСз. 1895, ГЭ Подвесной шкафчик по эскизу Е.Д. Поленовой. Абрамцевские мастерские. 1885-1892. Музей-заповедник «Абрамцево»

образование во Франции //

Художественные новости. 1883. № 1-24. C. 477-482. [9] См.: Художественный журнал. 1882. № 11. С. 297. [10] См.: Грабарь 1910–1913. [11] См.: Поспелов 1982/1: 141-159. [12] Художественный журнал 1881. № 11. С. 307 и далее: «Все силы общества брошены на преуспевание художественно-промышленной школы, и в этом последнем, как и в развитии художественно-промышленного музея, общество постоянно идет вперед» (Там же: 308) [13] См.: Художественный журнал. 1882́. № 11. С. 297. [14] Художественные новости. 1883. № 1–24. С. 4. [15] Правительство Франции объявило развитие художественной промышленности одной из своих главных задач. «Художественный журнал» регулярно информировал о французских инициативах в этой области, подробно сообщая то об организации национальных школ для преподавания декоративного искусства в Бурже и Ницце (см.: Художественный журнал. 1881. № 10. С. 246), то перепечатывая публикации французских газет о работе Комиссии промышленных искусств. отмечавшей в этом виде деятельности обострение конкуренции с Англией, кула «французские промышленные фабрикаты ездят за моделями» (см.: Там же 1882. № 1. C. 59).

[16] См.: Иллюстрированный каталог 1882; Всероссийская выставка в Москве 1882; Пугеводитель выставки 1882; Райский 1889; Всемирная Колумбова выставка 1893; 16-я Всероссийская выставка 1896; Иллюстрированный путеводитель 1896; В память коронования 1896; Известия выставки 1898; Эфрон 1896; Россия на Всемирной выставке 1900.

[17] 7 марта 1882 года принят новый устав, утвердивший новое название – Императорское Общество поощрения художеств.

запущена самая успешная текстильная фабрика последних десятилетий XIX века, проблемы соотношения ручного и промышленного труда стали актуальны для континентальной Европы. И Россия здесь не составляла исключения.

В 1881 году во Франции по инициативе министра искусств Антонена Пруста был подготовлен отчет о состоянии художественных ремесел в стране, с обстоятельной справкой о положении дел в других европейских державах. Этот отчет вызвал заинтересованное внимание российской прессы [8], на страницах которой в ту пору первое место заняли материалы, посвященные декоративным искусствам (или, как писали тогда, калькируя с английского, - «искусствам, в приложении к художественной промышленности») [9]. И хотя окончательно термин «декоративноприкладное искусство» установится в России только к 1910-м годам [10], по логике и по сути контуры смыслов данного явления вырисовываются как раз в последние десятилетия XIX века, когда декоративное искусство оказалось одной из важнейших сфер российской художественной практики.

Этому способствовало множество разнозначимых обстоятельств. Помимо качественного расширения круга потребителей и развития промышленного производства, нельзя не назвать еще одно, крайне важное: именно в ту пору в российском художественном обиходе, как и повсеместно в Европе, все влиятельнее становились идеи самоценности красоты во всех ее ипостасях: от универсального этического идеала, понимаемого в том числе и как способ жить, - до цели художественной практики и насущной задачи жизнеобустройства. Излишне говорить, что это не могло не стимулировать интерес художников к прикладным сферам, тем более что в станковых художествах концепции «чистого искусства» или «искусства для искусства» в силу национальной традиции с трудом проторяли себе путь. Область же декоративных искусств, как «заведомо бессодержательная», становилась местом реализации самых смелых артистических проектов.

При всей невнятности новых веяний, со времен дебюта на передвижной выставке васнецовского «Витязя на распутье» (1882) самоценность красоты стала занимать даже самые идеологизированные умы [11]. «Неизвестная» И.Н. Крамского (1883), перламутровые палитры поздних пейзажей И.И. Левитана, мощный ориентализм композиций В.В. Верещагина, пленэризм позднего И.И. Шишкина, декоративная цветность исторических полотен В.И. Сурикова, всплеск чрезвычайного интереса к произведениям роскошной академической кисти — все это было отражением насущной потребности в красоте жизни, которую и должно было удовлетворить

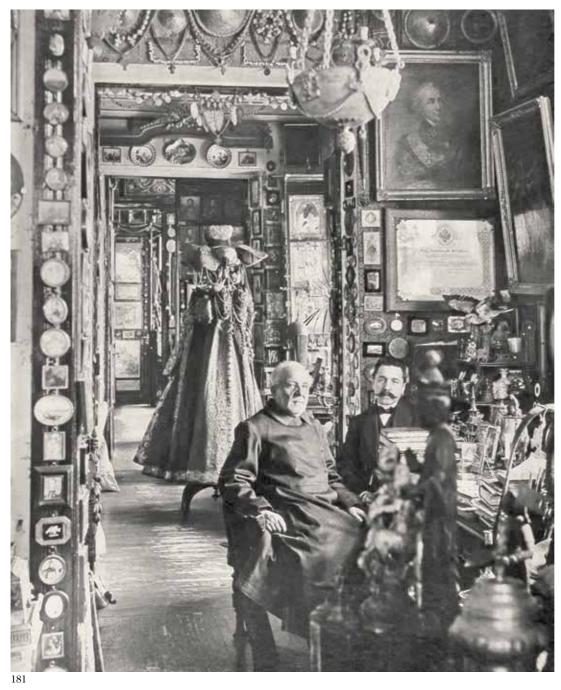
«искусство, в приложении к художественной промышленности».

Публикации в периодических изданиях позволяют доподлинно наблюдать рубеж, когда эти интенции становятся если не ведущими, то заметными и значимыми. Если в 1881 году «Художественный журнал» весьма скептически отзывался о деятельности Императорского Общества поощрения художников, которое, встав «на перепутье двух дорог - чисто художественной и художественно-промышленной, явно склоняется в сторону последней» [12], «отвращая» от себя истинных артистов, то год спустя, на его же страницах, о тех же тенденциях развития того же Общества, публикуется отчет уже весьма сочувственный [13]. При этом нельзя не обратить внимания на говорящий нюанс: одновременно в другом издании («Художественных новостях») появляется статья с очень схожими положениями и почти буквальными текстовыми совпадениями [14], что позволяет предположить не только одно авторство, но и востребованность публикаций, освещающих важность специального поощрения прикладных искусств.

Хотя российское правительство не предпринимало в отношении художественной промышленности столь же масштабных инициатив, как, к примеру, правительство Франции [15], однако в целом эти вопросы находились под государственным патронатом. Главное свидетельство тому – организация двух масштабных выставок: Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 года в Москве и XVI Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года в Нижнем Новгороде, которые вполне можно рассматривать как своего рода хронологические и смысловые границы процесса, определившего развитие русского декоративно-прикладного искусства в последние десятилетия XIX века [16].

Однако в сфере прямых практических действий первенствовала все же частная инициатива. Здесь мы имеем в виду не только фабрикантов, выпускавших ювелирные изделия, мебель, ткани, фарфор, стекло, фаянс, художественную бронзу и прочие предметы убранства интерьера, но и деятельность общественных организаций и педагогических заведений.

В марте 1882 года упоминавшееся Императорское Общество поощрения художников показательно поменяло наименование, став Императорским Обществом поощрения художеств [17]. Тогда же подводились итоги недавно объявленного конкурса, призванного «возбудить деятельность и насколько возможно поощрить тех художников, которые независимо от занятий высшими художествами, т.е. исполнения картин и скульптур, работают также по применению



в Пскове. Фотография 1890-х гг. ГЭ 182 Интерьер музея при Императорских Фарфоровом и Стеклянном заводах. Фотография И. Оцуп. 1890-е гг. ГЭ 183 Витрина с «Образцами первобытных ивановских ситцев с 1691 по 1850 год» из собрания Д.Г. Бурылина. Фотография 1880-х гг. ГЭ 184 Дом в «русском стиле» на Всемирной выставке в Париже. 1889, арх. Ш. Гарнье

[18] Художественные новости. 1883. № 1–24. С. 4. [19] Новые премии были

181 Музей Ф.М. Плюшкина

искусства к произведениям ремесла и промышленности, еще столь нуждающейся у нас в изящности» [18]. Поэтому помимо обычных премий для живописных и скульптурных работ в тот год Обществом были установлены еще пять по разделам: гравюра на дереве, живопись на фарфоре и фаянсе, резьба по дереву, декоративная живопись и пластика [19].

Большая часть работ представлялась на этот конкурс воспитанниками открытого при Обществе училища, попечение над которым было объявлено одним из приоритетных направлений деятельности, так же как и организация Музея декоративных искусств. На организацию музея само Общество не тратило больших средств, однако фонд музея усиленно пополнялся за счет подарков «господ членов». К 1883 году он насчитывал уже 7 206 предметов [20].

Подобные музеи в ту пору мыслились условием плодотворности организации учебного процесса [21]. Так, об основанной в конце 1870-х годов школе рисования в Соляном городке (Санкт-Петербург) всерьез заговорили как о Центральном училище технического рисования барона Штиглица [22] только с января 1882 года, после того как школа стала размещаться вместе с музеем «в нарочито устроенном для него здании, на средства, пожертвованные бароном» [23].

В этом смысле последние два десятилетия века аккумулировали одну из основных интенций культуры столетия, создавшего и выпествовавшего еще живую сейчас концепцию музея как материального свидетельства исторического процесса [24]. Дело не только в том, что именно в это время стали реализовываться многие масштабные замыслы минувших

утверждены 7 марта 1882 г. на годичном заседании Императорского общества. «Предложение было встречено так сочувственно, что тогда же во время собрания 5 лиц из числа господ членов Общества согласились внести по 10 000 рублей с тем, чтобы проценты с этих денег ежегодно употреблялись на премии за лучшие произведения». Премию по ксилографии учредила принцесса Е.М. Ольденбургская, по живописи на кера мике - князь Ф.И. Паскевич, по деревянной резьбе И.П. Балашов, по декоративной живописи — В.Л. Нарышкин, по «леплению» П.С. Строганов (см.: Художественный журнал. 1882. № 11. С. 297). [20] См.: Художественные новости. 1883. № 1–24. С. 295. В 1883 г. постоянная выставка Общества была еще и «оживлена» выставкой японских художественных предметов, привезенных бароном К.К. Штакель-[21] Причем не только в России. В мае 1882 г. российская пресса живо отреагировала на объединение во Франции Центрального союза изящных искусств и Музея декоративных искусств, а также на инициативы вновь образованной организации - Центрального союза декоративных искусств, который, заручившись поддержкой министра изящных искусств, активно ходатайствовал о своем «утверждении, как общеполезного учреждения» (см.: Художественная газета. 1882.

№ 5. C. 316).

[**22**] Штиглиц Александр Людвигович (1814–1884) –

российский финансист,

промышленник, меценат.

Ha его средства (миллион









нического рисования для лиц обоего пола. В состав училища входили богатый музей и библиотека. Значительную материальную поддержку этому учебному заведению Штиглиц оказывал и в дальнейшем. [23] См.: Художественная газета. 1882. № 1. С. 55. [24] Об этом см.: Энеева 2001/12: 32-37. [25] Шабельская Наталья Леонидовна (1845-1904) - коллекционер памятников русской народной культуры. В харьковском имении мужа, П.Н. Шабельского, организовала вышивальную мастерскую. В 1870-х годах, переехав в Москву, начала собирать русскую народную вышивку, кружева, ткани, головные уборы, предметы

рублей) было учреждено

Центральное училище тех-

одежды, изделия из кости, металла, дерева. В 1892 г. собрание Шабельской было показано в Петербурге, в 1893-м - в Чикаго, годом позже - в Брюсселе и Антверпене. К началу XX в. в коллекции Шабельской было более 4 000 экспонатов. В настоящее время сохранившаяся часть коллекции русского текстиля Н.Л. Шабель ской хранится в ВМДПНИ (передана в дар иностранным дарителем в 1997 г.). **[26]** Бурылин Дмитрий Геннадиевич (1852–1924) – русский фабрикант, купец, предприниматель, потомственный коллекционер. С 14 лет вместе с братом руководил работой ситценабивной фабрики в Иваново-Вознесенске Владимирской губернии, доставшейся ему в наследство от деда. В 1909 г.

основал «Товарищество мануфактур Д.Г. Бурылина в Иваново-Вознесенске» и «Товарищество Шуйско-Егорьевской мануфактуры». В этнографическом разделе коллекции Бурылина были представлены предметы быта, посуда и утварь, одежда, головные уборы, оружие, военное снаряжение, орудия труда и огромное собрание образцов тканей, преимущественно ивановского производства. Коллекция стала основой собрания Ивановского государственного историко-краеведческого музея, носящего имя Бурылина и размещающегося в его особняке, построенном в 1914 г. для Музея промышленности и искусства, собрания древностей и редкостей. [27] Об этом см: Известия выставки 1898/4: 3; 1898/9: 3.

десятилетий (в частности, в 1883 году в рамках празднеств коронации был торжественно открыт московский Исторический музей), но в той обязательности и подчеркнутой точности, с которой артистическая деятельность затребовала присутствия исторического документа. В поисках подлинного исторического реквизита завсегдатаями антикварных развалов становились театральные постановщики и художники, не говоря об энтузиастах возникавших в ту пору первых научно-реставрационных сообществ и коллекционерах, благодаря активности которых художественное собирательство в России вышло на качественно новый уровень.

Собственными музеями в ту пору обзаводились земства (например, созданный в 1885 году знаменитый Кустарный музей Московского губернского земства, обосновавшийся с 1903 года в Леонтьевском переулке), а также промышленники и артели кустарей. Промышленные экспозиции зачастую предварялись выставками по истории отрасли, вызывавшими подчас больший интерес, чем современные изделия. Как, например, коллекция старорусских вышивок госпожи Н.Л. Шабельской [25], экспонировавшаяся на нижегородской выставке 1896 года в отделе шитья (незадолго до того - в Историческом музее), или же «летопись ситцевого дела», собранная господином Д.Г. Бурылиным [26], что предваряла на той же выставке отдел набивных тканей [27]. Все это было явным свидетельством того, что историзм, определявший специфику европейского художественного сознания на протяжении чуть ли не всего XIX века, к концу столетия ничуть не угас, а, напротив, зазвучал со все большей определенностью и широтой.



Кульминацией здесь можно назвать специальные экспозиции Всемирной парижской выставки 1889 года — «История жилищ» и «История человеческого труда», которая позже стала основой этнографического музея во дворце Трокадеро. Первая из выставок представляла собой «длинный ряд живописных домиков», созданных главным архитектором Парижской оперы Ш. Гарнье [28]. Расположенные вдоль набережной Орсе, они представляли пеструю картину всевозможных исторических стилей – от глубокой древности (первобытных культур, Ассирии и Древнего Египта) и вплоть до начала 19-го столетия. Оформление этих интерьеров было не только итогом научных изысканий и реальной дизайнерской практики, развивавшейся на протяжении полувека, но и вполне конкретным руководством к действию: ведь популярность декоров в «стиле» в ту пору достигла апогея. Казалось, все вкусы, вызревавшие на пути формальных исканий эклектики и в разное время восходившие на гребень декоративистской моды, столпились «на выходе» в конце столетия.

На первый взгляд, в этой сфере практика 1880–1890-х годов не внесла ничего нового по сравнению с предыдущим периодом, уже вернувшим к жизни готический, мавританский, турецкий стили и создавшим собственные версии китайщины, европейского рококо и,

наконец, русского стиля. Но только на первый взгляд. Дело здесь отнюдь не в том, что в 1880-е годы этот перечень расширился за счет вышедших на первый план стилей ренессанс и берен (иначе — стиль Людовика XIV) или же набиравшего популярность японизма, но, прежде всего, — в гораздо большей буквальности, с которой стали перелагаться на новый лад исторические цитаты [29]. Это равно распространяется как на убранство интерьеров в целом, так и на декор отдельных предметов, исполненных в последние десятилетия века, которые, несмотря на сходство мотивов и типологии изделий невозможно спутать с более ранними.

В значительной мере секрет этого различия заключается в смене самого принципа цитирования, наиболее заметно сказавшегося в изменении программы обучения орнаменталистов. На рубеже 1870-1880-х годов повсеместно в Европе, в том числе и в России, развернулась дискуссия о том, что должно служить материалом обучения: гравированные атласы старинных орнаментов или – что было принципиально новым положением – объемные макеты старинных памятников? [30] Та страстность, с которой в российской и европейской прессе велись споры по этому частному поводу, является лишним свидетельством важности стоящих за ним перемен. Подобного рода нововведения отвечали новой фазе в разви-

[28] См.: Райский 1889: 88. [29] Об этом см.: Сиповская 2002.

[30] Именно этот вопрос – «правильно ли учат?» – порождал сомнения перед открытием первой выставки учеников училища Штиглица, однако результаты выставки развеяли эти опасения (см.: Художественный журнал. 1882. № 1. С. 55–57).

185 Предметы из Рафаэлевского парадного столового и десертного сервиза Царскосельского дворца. ИФЗ. 1883-1903. ГЭ 186 Ваза с крышкой (фляга). ИФЗ. 1892. ГЭ 187 Поднос с изображением российских орденов. ИФЗ.

1892. ГЭ



тии «историзма» в декоративном искусстве, которое теперь было ориентировано не на воспроизведение орнаментики, апплицируемой, в принципе, на любую форму, а на воспроизведение самой формы в ее совокупности с орнаментом. Естественным продолжением этой линии стало внедрение в художественную практику давно уже сформулированного Дж. Рёскиным постулата о примате материала в прикладных искусствах [31].

Буквальность и особая плотность орнаментальных стилизаций станет основным и едва ли не бесспорным атрибуционным признаком, который позволит идентифицировать произведения 1880-1890-х годов. Это в равной степени касается изделий русских серебряных фирм (от молодой, овчинниковской, до ветерана отрасли, фирмы П.Ф. Сазикова) [32], произведений ювелирного дела фирмы К. Фаберже, уникальных образчиков артистического творчества, созданных в столярной и керамической мастерских Абрамцева, предметов из фарфора и мебели, которая трудами Н.Ф. Свирского [33] пережила в эту пору еще один расцвет техники маркетри [34]. Причем это качество было свойственно всем вещам, вне зависимости от стиля, в котором они создавались.

[31] Данный постулат станет основой не только принятой до сей поры классификации в музейном деле («отдел керамики», «стекла», «бронзы», «драгоценных металлов») и специализации в художественном образовании, но и основой исследовательских и теоретических работ в этой сфере. Постулированная Рёскиным «эстетика материала» будет активно развиваться теоретиками декоративно-прикладного искус ства вплоть до последних десятилетий XX в. [32] Офирмах Овчинникова и Сазикова см. далее. [33] О Свирском и его фирме см. далее. [34] Подробнее см.: Гусе-

ва Н.Ю. Николай Свирский, поставщик Двора Его Императорского Величества, и «Современное искусство» / Пинакотека. 1998. № 6-7.

C. 48-55.



Можно предположить, что возникшая тогда мода на изделия в стилях «берен» и «ренессанс» была вызвана чрезвычайной плотностью орнаментики их исторических прототипов. Классическим примером изделия в ренессансном стиле можно назвать знаменитый Рафаэлевский сервиз Императорского фарфорового завода – самый значительный фарфоровый ансамбль конца XIX века (заказан в 1883 г. для Царскосельского дворца) [35]. Его роспись, разработанная под руководством главы живописной мастерской завода Л.Л. Шауфельбергера, практически не оставляет белого фона. Фризы и плакетки с орнаментальными или фигуративными композициями по мотивам росписей рафаэлевых лоджий (зачастую неповторяющиеся) сбиты в плотный и жестко структурированный декор. Его графическая насыщенность сочетается с невероятной полихромией: в одной композиции сопрягаются оливковый, бирюзовый, сапфировый и темно-бордовый цвета, включая широкую палитру оттенков серого, лежалой вишни и рельефного золота. Однако при невероятной пышности предметы сервиза производят на редкость лапидарное впечатление благодаря строгости основной схемы с классическим равносторонним треугольником в основе и классичности орнаментики, прямо апеллирующей к одному из самых гармоничных созданий мирового искусства.

Не менее показателен и другой пример — выполненная в 1892 году из бисквита великолепная копия Никопольской вазы с изображениями скифов, укрощающих коней, из коллекции Эрмитажа [36]. К эрмитажному собранию принадлежат и майоликовые сосуды XVI века из Урбино, к которым восходит фляга с рельефными маскаронами [37], расписанная ведущим в ту пору художником завода С.Р. Романовым синими гротесками, обрамляющими два тондо [38] с классическими композициями (ГЭ). Пара таких фляг была подарена Александру III к Рождеству в декабре того же года.

Одновременно с ними в Гатчинский дворец было доставлено декоративное блюдо с изображением восьми главнейших орденов Российской империи (ГЭ), которое вряд ли возможно соотнести с каким-либо определенным или общим стилистическим прототипом. Единственное, что сближает его с другими упомянутыми изделиями, - это насыщенность декора. Вокруг золотого императорского вензеля, обрамленного цепью ордена Андрея Первозванного, располагались еще восемь орденских лент со знаками и орденскими звездами. Однако в эскизе (ГЭ, отдел «Музей фарфорового завода») оно выглядело еще более нарядным: край этого блюда предлагалось заполнить узорчатой полихромией старорусского орнамента. В изделии же ограничились золотыми отводками.

В последние десятилетия века на Императорских заводах, бесспорно лидировавших в своих отраслях, но уже не игравших в общем производственном и художественном потоке прежней определяющей роли, «русский стиль» перестал доминировать [39]. Однако это не помешало его распространению и развитию. В первую очередь — в таких истинно русских, как считали тогда, областях, как поливная керамика и серебряное дело.

Весьма показательные образцы орнаментальных решений в «русском стиле» можно видеть в отчетных изданиях Строгановского училища технического рисования [40]. В 1880-1890-е годы все работы, выполненные в его стенах, отвечали программным требованиям, сформулированным руководителем училища В.И. Бутовским, ярым приверженцем «русского стиля», влиятельнейшим человеком, связанным как с петербургским Двором, так и с московскими промышленными кругами [41]. В комментариях к сборнику работ своих учеников 1890 года он писал: «Преобладание композиций в русском стиле объясняется ближайшей и руководящей задачей — направить художественные инстинкты учеников на искание и разработку своеобразной красоты в национальном русском искусстве» [42].



188 Пасхальное яйцо. ИФЗ, роспись по эскизу О.С. Чирикова. 1888. Частное собрание. Москва

[35] Полностью сервиз на 50 персон стоимостью 125 000 рублей был исполнен в 1903 г. По мере изготовления предметы сервиза включались в число рождественских подношений императору от завода (см.: Кудрявцева 2003: 194).

[36] Прямое обращение к историческим раритетам из Императорских собраний в значительной мере стимулировалось тем, что в 1885 г. под влиянием новых веяний в Зимнем дворце был организован Музей фарфоровых и серебряных вещей Высочайшего двора (Музей Александра III). Рапорт директора Императорского Эрмитажа А.А. Васильчикова о необходимости создания такого музея датируется 10 октября 1881 г. (см.: Казакевич 2003: 10, 11). Мастера Императорского фарфорового завода занимались реставрацией представленных в музее образцов и пополнением старинных сервизов.

[37] Маскарон (фр. mascaron, um mascherone) – вид скульптурного украшения в форме головы человека или животного, данной анфас. [38] Тондо (сокр. от um. rotondo – круглый) – круглая по форме картина или барети.

[39] Исключение составляют предметы, связанные с культовым обиходом: фарфоровые иконы и пасхальные яйца. Но и здесь наблюдается заметное видоизменение орнаментики. Вместо полотенец и кокошников, украшавших изделия предыдущего царствования, появляются росписи по эскизам иконописца О.С. Чирикова, который в 1887-1888 гг. по заказу завода выполнил в традициях Мстёры шесть рисунков с изображением двунадесятых праздников. Несмотря на трудоемкость копирования Императорский завод их воспроизводил неоднократно.

189 Блюдо «Неясыть». Строгановское училище технического рисования. 1880-е гг.



[40] См.: Строгановское училище 1890; Сборник Строгановского училища 1900

[41] Бутовский Виктор Иванович (1815–1881) – действительный статский советник, егермейстер Двора Его Величества. В 1860 г. был назначен директором московского Строгановского центрального училища технического рисования, в 1868 г. – директором художественно-промышленного музея. Обе эти должности занимал до последних дней жизни.

[42] Цит. по: Дулькина 1998: 108.

[43] См. подготовленный специально для студентов училища альбом «Мотивы орнаментов, снятых со старинных русских произведений» (Бутовский 1887–1893).

Возникнув как школа технического рисования, Строгановка твердо держалась этой специфики. От учащихся требовался проект изделия. Произведения же по эскизам учеников выполняли мастера, хотя и под руководством преподавателей. В 1880-1890-х годах керамической мастерской ведал академик М.В. Васильев, который одновременно возглавлял Четвертое, рисовальное, отделение училища. Большая часть проектов для керамики была выполнена именно его студентами. В результате появились такие примечательные изделия, как блюдо с портретом Василия Шуйского (проект П. Швыкова), блюдо с портретами царей Ивана и Петра Алексеевичей (проект И. Крулева), блюдо «Неясыть» (автор эскиза этого, самого красивого из названных блюд, неизвестен). Все эти вещи, равно как и Строгановский ковш и

кубок (все – собрание ГИМ), покрыты яркими поливными глазурями, украшены мощной рельефной орнаментикой, интерпретирующей старорусские образцы [43].

В отличие от художественной керамики, которая оставалась предметом не столько общеупотребительного применения, сколько коллекционной вещью для ценителей (в частности «строгановку» было модно собирать в театральных кругах), созданные в «русском стиле» изделия русских серебряных фирм пользовались повсеместным признанием и колоссальным спросом. Со времен первой Всемирной выставки 1851 года значимость русской серебряной и ювелирной школы ни у кого не вызывала сомнений. Залогом тому были и чрезвычайно развитая техника производства, и высокая требовательность к художественному классу вещей.



Помимо сотрудничества с ведущими архитекторами и орнаменталистами, сами фабриканты проявляли недюжинную и подчас удивляющую компетентность в этой области. М.П. Овчинников, сын и наследник владельца прославленой фирмы П.А. Овчинникова, успешно обучался в Строгановке, лично составлял атлас финифтяных и чеканных окладов икон; К.-Э. Болин, владелец крупнейшего ювелирного дома, саморучно делал фотографический каталог старинной посуды собрания Исторического музея и отрисовывал чеканки изделий XVIII века. В посетительских отчетах Исторического музея можно найти и представителя 5-й артели ювелиров Стрижова, который изучал орнаменты головного убора на портрете хивинского хана [44].

Если старейшая из существовавших в ту пору в Москве фирма П.Ф. Сазикова [45], прославившаяся еще в 1860-х годах изготовлением роскошных серебряных сюрту с фигурами русских крестьян, туясков, корзинок с салфетками, и в 1880-е годы не меняла своих прежних художественных предпочтений, то ее более молодые конкуренты были нацелены на эксперимент. Лидерство в отрасли захватила фирма Павла Овчинникова [46], получившая звание придворного поставщика наследника, цесаревича Александра Александровича на Всероссийской выставке 1865 года, на которой изделия фирмы впервые заслужили золотую медаль. В 1881 году П. Овчинников стал поставщиком Высочайшего двора. В 1896 году его сыновья подтвердили это звание [47].

[44] Об этом см.: Смородинова 1998: 158. [45] Фирма была основана в 1793 г. как мастерская, в 1810 г. преобразована в фабрику. Основатель - Павел Федорович Сазиков, дело продолжили сыновья Игнатий. Павел и их лети. Звание придворного поставщика фабрика получила в 1857 г. И.П. Сазиков был удостоен золотой медали на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне и ордена Почетного легиона за участие в выставке 1867 г. в Париже. Фирма получала большие и малые золотые медали на всероссийских выставках 1835, 1849, 1853, 1861, 1865гг. В 1887 г. фабрика и магазин присоединились к фирме И.П. Хлебникова.

190 Прибор для крюшона. Фирма П.А. Овчинникова. 1889. ГИМ

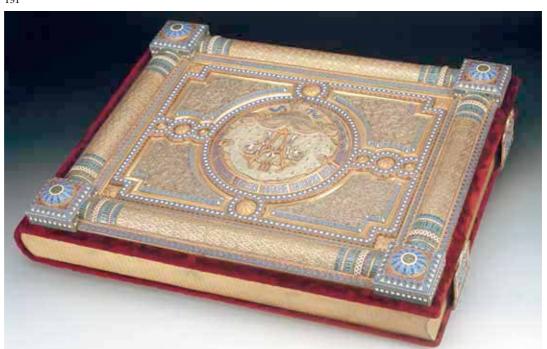
191 Набор сосудов с цветными эмалями. Фирма П.А. Овчинникова. 1880-е гг. ГИМ 192 Коробка с фотографиями. Фирма П.А. Овчинникова. 1888. ГЭ



[46] Крепостной по происхождению, Павел Акимович Овчинников добился успеха благодаря недюжинной

энергии и редкому дарованию. К 1855 г. число рабочих, трудившихся на основанной Овчинниковым в ваннои Овчинниковым в 1851 г. фирме, доходило до 600 человек. К концу века годовой оборот составлял свыше 800 000 рублей, и при ручном производстве из филментероватильного производстветь из филментероватильного производствения филментероватильного производствения приментероватильного производствения приментероватильного производствения применения производствения применения пр илтевыше соо обо прублен, и при ручном производстве на фирме перерабатывали в год до 300 пудов серебра. После Всемирной выставки, проходившей в 1873 г. в Вене, фирма стала поставщиком двора короля Италии Виктора Эммануила. В 1878 г. Павел Овчинников был удостоен высшей награды Франции – ордена Почетного легиона (см.: Мунтян 2000: 29–30).

[47] Согласно установленным правилам, звание поставщика Императорского двора подлежало систематическому подтверждению.

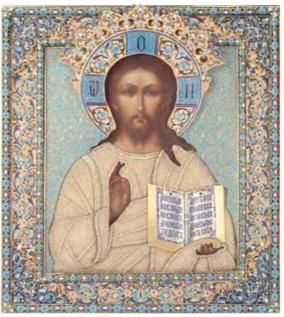


П. Овчинников не только приглашал к сотрудничеству известных архитекторов и рисовальщиков – И. Бронникова, Е. Лансере, А. Обера, Д. Чичагова и других, но и сам был автором многих моделей. Ему удавались и серебряная пластика (группа «В память освобождения славян» специально отмечена на Всероссийской выставке 1882 года), и изумительные по тонкости «черненные картины» (поднос с восемью чашками с видами Москвы, 1884, ГИМ), и чеканные орнаменты (прибор для крюшона, 1889, ГИМ). Но главную славу фирме принесли работы с многоцветными эмалями. На Всероссийской выставке 1882 года П. Овчинников демонстрировал напрестольное Евангелие в серебряном окладе с эмалевыми изображениями евангелистов и пророков, выполненное по рисункам Л.В. Даля [48] для храма Христа Спасителя. Помимо росписи по эмали, в декоре этого произведения была использована перегородчатая эмаль, известная прежде лишь по старорусским и византийским изделиям. Заслуга возрождения этого приема, как в Европе, так и у нас, принадлежит П. Овчинникову.

Нельзя не отметить, что этот успех был следствием постановки новой задачи: воспроизводить исторический стиль не просто орнаментально, а во всей полноте его телесного, ремесленного воплощения, включая специфику работы с конкретным материалом. Очевидно, что это явилось следствием и стало стимулом дальнейшего развития художественных технологий. Чуть позже в лабораториях фирмы был открыт секрет прозрачной эмали, подобной витражу, которая особенно успешно применялась в осветительных приборах, проявлявших при включении всю сложность многоцветного декора (причем не стеклянного, как у Тиффани, а ювелирно-драгоценного).

Технической оснащенности овчинниковского производства вполне соответствовал и уровень квалификации штата. Для его подготовки владелец предприятия первым из русских ювелиров учредил при фирме художественную школу с рисовальными классами и практическими занятиями по серебряному делу. Эта школа имела столь серьезную репутацию, что даже кратковременная стажировка в ее стенах, предоставленная в 1883 году студентам училища при Обществе поощрения художеств, была специально отмечена в годовых отчетах и нашла отражение в прессе.

В 1881 году звание Поставщика императорского двора подтвердил и другой московский серебряный фабрикант — И.П. Хлебников [49], удостоенный его еще в 1879 году [50]. В 1880—1890-х годах он так же, как и Овчинников, начал работать с цветными эмалями, создав свой собственный более лаконичный и плоскостный, «графичный» стиль [51]. Одним из лучших изделий фирмы Хлебникова можно назвать прибор для вина с графином-петухом



102



194

и четырьмя чарками на подносе, исполненный по проекту В.А. Гартмана [52] (1-я половина 1880-х годов, ГИМ) [53].

В Петербурге самой известной серебряной фирмой было предприятие братьев Грачевых [54], особенно преуспевшей в выпуске серебряной посуды, настольных украшений и оправ для хрустальных сосудов. Все изделия этой фирмы, предназначенные как для титулованных заказчиков, так и для широкой продажи, отличало равновысокое качество исполнения. Тон в работе задавал старший из братьев, Михаил Гаврилович Грачев — оценщик художественного серебра Кабинета Его Императорского Величества, приверженец европейской классики — творчества французских ювелиров рубежа XVIII–XIX веков Ж.-Б. Одио и М.-Г. Бьенне [55].

193 Икона «Спас Вседержитель» в окладе. Фирма П.А. Овчинникова. 1881. ГЭ 194 Крест. Фирма П.А. Овчинникова. 1885. ГМЗ «Московский Кремль»

[48] Даль Лев Владимирович (1834–1878) – архитектор, сын известного лингвиста В.И. Даля. В 1860 г. за казенный счет был отправлен за границу для дальнейшего усовершенствования мастерства. Около 5 лет работал в различных европейских музеях, участвовал в реставрациях памятников европейской архитектуры. Вернувшись в Россию, состоял при постройке храма Христа Спасителя, являлся членом строительного совета при Московской городской управе, работал над проектом здания Музея древности, преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В середине 1870-х годов принял участие в путешествии по поволжским местам и Олоненкой губернии для изучения памятников старинного русского золчества.

[49] Хлебников Иван Петрович (1819–1881) – купец, занимавшийся торговлей серебряными и золотыми изделиями, фабрикант. Фабрика И.П. Хлебникова в Москве была открыта в 1871 г., с 1879 г. работало ее Петербургское отделение. В 1880-х годах у Хлебникова трудилось 300 мастеров и 75 учеников. Вместе же с работниками, изготовлявшими вещи для фирмы Хлебникова в других мастерских, их число достигало

[50] И.П. Хлебников также являлся поставщиком королей Дании, Нидерландов, Сербии и князя Черногорского.

[51] В значительной степени это объяснялось тем, что предприятие Хлебникова было оснащено превосходными вальцевальными машинами для прокатки листового золота и серебра, а также для матирования больших поверхностей.

195 Прибор для вина. Фирма И.П. Хлебникова. 1880-е гг. ГИМ



[52] Гартман Виктор Александрович (1834–1873) архитектор, орнаменталист, выпускник Академии художеств. Приглашенный к участию в устройстве Всероссийской мануфактурной выставки 1870 г. в Петербурге, создал около 600 рисунков, по которым были сооружены павильоны экспонентов в разных отделах выставки. Автор ряда архитектурных проектов, рисунков декораций и костюмов, участвовал в устройстве Московской политехнической выставки 1872 г. По следам впечатлений от посмертной выставки Гартмана М.П. Мусоргский создал фортепианный цикл «Картинки с выставки». [53] Среди других московских предприятий, работавших с цветными эмалями, можно назвать также фабрики Г. Клингерта, Н. Салтыкова, М. Семеновой, О. Курлюкова.

[54] Основана в 1866 г. Гавриилом Петровичем Грачевым, с 1873 г. дело наследовали его сыновья Михаил, Григорий, Симеон. К 1900 г. фабрика имела годовой оборот 125 тыс. руб. и 87 рабочих. В 1900 г. основан торговый дом «Братья Грачевы». С 1896 г. - звание поставщика Российского Императорского двора, подтверждено в 1902 г. Золотые медали всемирных выставок в Париже 1889 и 1900 гг. за серебряные филигранные и эмалевые изделия, награды выставок в Копенгагене, Чикаго, Нижнем Новгороде. Фирма являлась также поставщиком короля Дании. [55] Ж.-Б. Одио и М.-Г. Бьенне являлись придворными ювелирами Наполеона I.

Вообще же творчество петербургских золотых и серебряных дел мастеров было в стилистическом плане много разнообразнее «русского вкуса» москвичей. Для примера можно вспомнить предметы в духе французской неоклассики второй половины XVIII века фирмы К. Гана или изделия мастерской Ф. Генрихсена. В частности – кружку, сделанную по заказу князя Л.А. Львова в 1882 году (ГМЗ «Московский Кремль»). Надпись на ней гласит: «В память доблестного прошлого и в назидание грядущему будущему». Центром декора крышки служит вмонтированный серебряный рубль с изображением восседающего на коне царя Алексея Михайловича, вокруг которого расположены девять коронационных медалей от Екатерины I до Александра II. В тело круж-

ки вмонтировано еще две дюжины старинных серебряных монет и медалей в память коронаций и военных побед. Но, несмотря на явно патриотическую программу (ручку этого изделия, например, украшает фигура дамы в русском национальном костюме), совокупно вещь воспринимается как удивительно точный парафраз немецких и шведских памятных кружек, которые были также декорированы густо вмонтированными монетами и медалями. Подобные кружки имели в России широкое хождение в петровскую эпоху. Так что апелляция к русской славе здесь несомненна, хотя достигается она отнюдь не формами «русского стиля».

То же можно сказать и об изделиях двух самых прославленных петербургских фирм —

196 Кружка с памятными медалями. Москва, фирма Ф. Генрихсена. 1882. ГМЗ «Московский Кремль»

Карла Болина [56] и Карла Фаберже, которые, ввиду широкой востребованности, распространяли свою деятельность и на сферу серебряных настольных изделий, однако центр их интересов находился все же в другой области. К. Болин лидировал в работе с драгоценными камнями, первым в России применив технику паве — «исчезающей оправы», когда изделие кажется составленным из россыпи камней, а металл оправ не виден. К. Фаберже, напротив, стал более известен в области ювелирных сувениров.

Для Дома Фаберже 1880-1890-е годы оказались временем яркого восхождения и международного признания. В эту пору фирма, основанная в 1842 году и возглавляемая с 1872 года Карлом (Петером Карлом, Карлом Густавичем) Фаберже [57], превратилась в самое крупное ювелирное предприятие России [58]. С 1886 года ее главным художником стал М.Е. Перхин [59], подпись которого можно видеть на самых известных произведениях фирмы тех лет. Но главную роль в определении художественной стратегии Дома играл его владелец, который помимо скрупулезной работы над организацией собственного производства отдал немало сил Императорскому Эрмитажу, участвуя в изучении и реставрации его археологических коллекций. Кропотливые изыскания К. Фаберже в истории ювелирного дела, снискавшие ему славу ученого и образованного ювелира, стали едва ли не главным залогом успеха его фирмы.



Художественная стратегия К. Фаберже состояла в том, чтобы претворить в создаваемых изделиях все самые впечатляющие достижения ювелирного искусства. В известном смысле можно сказать, что в своих главных вещах К. Фаберже вовсе игнорировал соображения чистоты стиля, поставив на первый план - в соответствии с новыми представлениями о примате «эстетики материала» — чистоту мастерства. Программные создания его фирмы являют собой компендиум наиболее выигрышных достижений всей мировой истории ювелирного искусства. Наиболее часты обращения к работам французских мастеров середины и последней трети 18-го столетия. В российских императорских коллекциях их произведения были представлены особенно ярко. Однако главная причина интереса к ним Фаберже - непревзойденное художественное качество вещей той эпохи. Немаловажно и то, что им был свойствен вкус к кунштюку, к технической и символической замысловатости художественной затеи. Присущий эпохе Людовика XV восторг перед технической инвенцией в художестве, изобретательностью в области собственно ювелирных техник не мог не импонировать ювелирам конца XIX века.

В истории фирмы Фаберже все это с особенной силой проявилось в создании ювелирных пасхальных яиц. Первое из них было исполнено по заказу императора Александра III в 1885 году. Преподнесенное в подарок императрице Марии Федоровне на Пасху, оно так всем понравилось, что с той поры каждый Пресветлый праздник сопровождался подобным подарком. С воцарением в 1896 году Николая II подарков делалось два — супруге императора и вдовствующей императрице. Всего для высочайшей фамилии было сделано чуть более полусотни пасхальных яиц (и семь для Варвары Кельх из семьи сибирских золотопромышленников) [60].

Пасхальным яйцам Фаберже посвящена обширная литература, которая избавляет от необходимости подробно останавливаться на этом знаменательном сюжете. Однако одно из этих изделий особенно интересно. Речь идет о подаренном Николаем II Александре Федоровне на Пасху 1900 года яйце с моделью сибирского поезда. Центральным украшением яйцафутляра, декорированного цветными эмалями, служит широкий серебряный пояс с гравированной картой Российской империи и изображением «Великого Сибирского Железного Пути», недостроенные участки которого отмечены пунктиром. Поскольку Транссибирская магистраль была не только национальным, но для Романовых и династическим предприятием, яйцо стоит на трех геральдических грифонах из родового герба русских императоров. Венчает же композицию литое трехстороннее изображение государственного орла.

основанная в 1796 г., к концу XIX в. оказалась старейшей российский ювелирной фирмой. В 1864 г. она перешла во владение к сыновьям Карла Болина – Эдуарду и Густаву, ставшими придворными ювелирами и оценщиками Кабинета Его Императорского Величества на несколько лет раньше Карла Фаберже (тот получил это звание по ходатайству сыновей в 1911 г.). В 1911 г. братья Болин, единственные среди российских ювелиров, были возведены за свою деятельность в потомственное дворянство. В последние десятилетия века фирма имела магазины в аристократических кварталах Петербурга и Москвы и Московское отделение, которое после 1888 г. возглавлял Василий Андреевич Болин. Но если москвичи специализировались на столовом серебре и прочей ювелирной утвари, то головное Петербургское отлеление в основном изготовляло чрезвычайно дорогие ювелирные украшения с высококачественными камнями. Так, одна брошь, изготовленная фирмой к свадьбе великой княгини Ольги Александровны, стоила 19 200 рублей, в то время как оценка пасхальных яиц Фаберже не превышала и половины этой суммы (см.: Мунтян 2000: 31). Однако позднее именно ценность (в основном - камней) стала причиной исчезновения большинства этих произведений, которые демонтировались и перепродавались как драгоценный лом (подробнее о фирме см.: Риббинг, Мунтян, Скурлов, Завадская 1996).

[56] Фирма «К.Э. Болин»,

197 Пасхальное яйцо с моделью сибирского поезда. Петербург, фирма К. Фаберже, мастер М.Е. Перхин. 1900. ГМЗ «Московский Кремль»

[57] Фаберже Петер Карл (Карл Густавич (Густавович)) (1846–1920) – ювелир, обучал-ся ювелирному делу в Гер-мании. Возглавив фирму отца, рискнул представить ее изделия на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве (1882 г.). Изделия фирмы Фаберже привлекли внимание императора и получили покровительство царской семьи. Сам Фаберже был удостоен звания ювелира Его Императорского Величества и ювелира Императорского Эрмитажа. [58] Cm.: Snowman, 1953; Родимцева 1971; Донова 1973; Solodkoff 1984; Habsburg 1986; Фаберже: Пасхальные яйца 1989; Мир Фаберже 1992; Блестящая эпоха Фаберже 1992; История фирмы Фаберже 1993; Габсбург, Лопато 1993; Фаберже, Горыня, Скурлов 1997; Мунтян 2000. [59] Перхин Михаил Евлампиевич (1860–1903) – ювелир, главный мастер Дома Фаберже. В 1888 г. с помощью К. Фаберже открыл собственную мастерскую, где производились чеканные, граверные работы, выполнялись оправы камней.

[60] До нашего времени сохранились 45 пасхальных яиц, сделанных по царскому заказу. Еще одно известно по фотографии и пять – по описаниям. Сохранилось также одно из двух незавершенных пасхальных яиц, работы над которыми велись в 1917 г. Самыми крупными собраниями располагают Английский королевский дом и Музеи Московского Кремля (по 10). Значительная подборка принадлежала газетному магнату Форбсу. В 2004 г. она в составе коллекции изделий Фаберже из 150 предметов была приобретена российским бизнесменом В. Вексельбергом за 100 млн долларов.







Сюрприз этого яйца — выполненная из золота фотографически точная копия Сибирского поезда. Миниатюрный механизм-паровоз с рубиновым фонарем и бриллиантовыми фарами приводил в движение состав из пяти вагонов с окошками из горного хрусталя и надписями — «Прямое Сибирское сообщение», «Для дам», «Для курящих», «Для некурящих», а также с указанием количества мест и класса вагонов. Эти надписи можно было прочесть только в лупу, что поневоле наводило на ассоциации с лесковским Левшой.

Это яйцо демонстировалось на Всемирной парижской выставке 1900 года, в которой фирма, уже получившая престижные призы в Нюрнберге, Стокгольме и Копенгагене, участвовала вне конкурса (Карл Фаберже, награжденный в тот год Орденом Почетного легиона, являлся членом международного жюри). Посетители русского павильона имели возможность сравнить эту миниатюрную модель с настоящими вагонами Транссибирского экспресса. Доставленные в Париж как свидетельство успехов российской инженерии, они экспонировались не без фантазии: посетители могли посидеть в роскошных салонах и полюбоваться меняющимися за окнами картинами российских просторов - от средней полосы до Дальнего Востока. Экспонированное на выставке пасхальное яйцо Фаберже на свой лад развивало ту же тему чудес российского технического гения, только на сей раз – в ювелирной сфере.

В целом же ювелирные пасхальные яйца с сюрпризами, придуманные и виртуозно исполненные мастерами фирмы, обремененные и не обремененные пафосными тематическими программами, благодаря фантастическому искусству и самому типу изделия — «русскому душевному пасхальному подношению», вне зависимости от «русскости» стиля стали своего рода национальным брендом, равным образом вписанным и в национальную традицию, и в историю ювелирного дела.

Это же редкое качество отличало и другую активно развивавшуюся на фирме область – миниатюрную скульптуру из самоцветных камней: яшмы, родонита, сердолика и горного хрусталя [61]. П.М. Кремнев, заведующий скульптурной мастерской фирмы Фаберже, и его помощник, старший мастер Н.В. Куликов, происходили из крестьян Пермской губернии и прошли выучку в Екатеринбургском художественно-промышленном училище. То есть они самым непосредственным образом были связаны с традициями русского камнерезного мастерства. Однако стиль каменных фигурок Фаберже вовсе не определялся традиционными формами. Напротив, это

[61] Изделия принадлежали к разряду декоративных -«objets d'art», называемых в России «обжедарами», с фонетической апелляцией не столько к искусству, сколько к подарку. [62] «Зеленые своды» – музей в Дрездене, где хранится самая богатая в Европе коллекция драгоценностей. Название возникло благодаря малахитово-зеленому цвету колонн одного из залов. Для открытия музея немало усилий приложил Саксонский курфюрст и король Польши Август Сильный (Август Рекс). [63] См.: Фаберже: Придворный ювелир 1893: III-IV. [64] Популярны были эмали «устричного» (опалового с радужным отливом), «сёмужного» (розового) и «голубого королевского» цветов.

Петербург, фирма К. Фаберже. Рубеж XIX-XX вв. ГМЗ «Московский Кремль» 199 Портсигар и запонки Александра III. Петербург. фирма К. Фаберже, мастер М.Е. Перхин. Последняя четверть XIX в. ГМЗ «Московский Кремль 200 Портсигар Николая II. Петербург, фирма К. Гана, мастер К. Бланк. 1897. ГМЗ «Московский Кремль» 201 Брошь-ландыш. Москва, фирма К. Фаберже, мастер М.Е. Перхин. 1887-1896. ГМЗ «Московский Кремль»

198 Фигурка бульдога.





201

были новые и неожиданные по пластике решения, не говоря о совершенно новых типах продукции.

Особенно оригинальной была пластика фигурок животных. Из членов царской семьи самый большой «зоопарк» имела императрица Мария Федоровна. Фаберже сделал также немало фигурок для ее сестры – английской королевы Александры, используя в качестве образцов изображения животных из зоопарка в Сандрингеме. Эти фигурки менее всего напоминают натуралистичные штудии. Их пластика заставляет вспомнить, что К. Фаберже был знатоком и крупнейшим в России собирателем японских нэцке. Что же касается фигурок людей (городские типажи ремесленников и торговцев), то они, много более детализированные и дробные, красноречиво свидетельствуют о хорошем знакомстве Фаберже со старой и заслуженной отраслью европейского ювелирного дела, особенно плодотворно развивавшейся на рубеже XVII-XVIII веков в Дрездене и богато представленной в знаменитой сокровищнице Августа Рекса «Зеленые своды» [62]. Однако эти столь различные западные и восточные традиции в изделиях фирмы претворяются в гимн российскому камнерезному искусству и богатству российских недр, символом которых в ту пору для европейцев являлись самоцветные уральские копи.

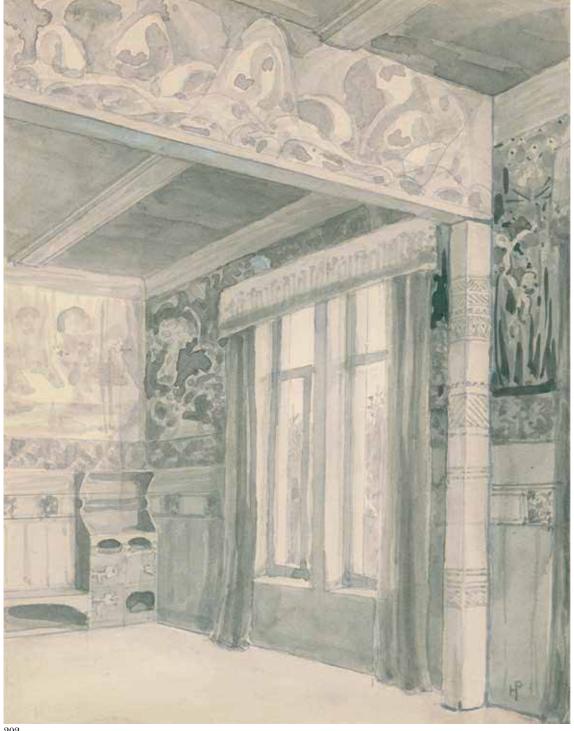
Помимо знаменитых уникатов, принесших международную известность фирме Фаберже, его производству удалось решить серьезную проблему – наладить выпуск массовой (если этот термин применим к ювелирному искусству) продукции высокого качества. Речь идет о многочисленных портсигарах, несессерах, туалетных принадлежностях, ножах для бумаг, папках, пуговицах, кулонах и т.д. Следуя идеологии фирмы, согласно которой любое изделие, хотя бы и ценою в рубль, должно быть ювелирным [63], к изготовлению подобных вещей относились очень тщательно. Это касалось и техники, и дизайна. Особенно удачной и экономичной стала техника гильоше (ϕp . guilloché — узор из волнистых линий), позволявшая создавать на металле разнообразные чешуйчатые, муаровые и прочие орнаменты шлифовальным станком. Орнаментированные таким образом поверхности покрывали отличными трафаретными эмалями [64], благодаря которым просвечивающийся через них рисунок выглядел объемным. В результате рождались очень нарядные вещи с хорошо узнаваемым почерком Фаберже. Ведущие мастера фирмы охотно использовали эту технику для украшения уникатов.

Недорогую продукцию изготавливали в крупных мастерских, рядом с которыми существовали небольшие мастерские во главе с ведущим мастером-артистом. Такая система организации труда для ювелирного дела весьма органична. Однако столь же явный перевес мелких индивидуальных по сути мастерских, называемых в ту пору кустарными, над крупными промышленными производствами наблюдался и в других отраслях декоративной промышленности. На исходе XIX века из крупных стран такое положение дел сохранялось только в России.

Это отчетливо проявлялось в организации художественно-промышленных выставок, которые в ту пору превратились в одно из центральных явлений культуры. Кустарным промыслам, связанным с художественными отраслями, отводилась львиная доля экспозиций. Причем не только внутри страны, но и при представительстве России на международных выставках.

Классический пример тому — великолепно оформленный Константином Коровиным Кустарный павильон Русского отдела на Всемирной выставке в Париже в 1900 году [65]. Сообразуясь с требованиями заказчиков, Кустарный павильон был решен в «русском стиле», однако трактованном в новой артистической манере, сформировавшейся усилиями художников Абрамцевского кружка. В этом нельзя не увидеть своего рода говорящее совпадение. Ведь именно доминанта кустарного производства в российской художественной промышленности самым парадоксальным образом сказалась в деятельности этого элитарного в своей основе сообщества.

[65] К. Коровин, участвовавший в выставке еще и несколькими эскизами произведений декоративно-прикладного искусства, тридцатью панно для Кустарного павильона и павильона Российских окраин, а также картиной «У балкона. Испанки Леонора и Ампара», удостоился одиннадцати медалей - двух золотых и девяти больших серебряных (см.: Гусарова 1990: 199). Часть панно с пейзажами далекого Севера уже экспонировалась прежде, на Всероссийской художественнопромышленной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г., где созданный художником павильон Крайнего Севера выгодно отличался от всей прочей экспозиции лаконичностью и выразительностью стиля (см.: Бенуа 1990: 212).



202 Е.Д. Поленова. Проект интерьера дома М.В. Якунчиковой в Наре. Около 1895. Бумага, акварель. ГИМ 203 Складень трехстворчатый. Абрамцевские мастерские. 1880-е гг. ГЭ 204 Угловой стул по эскизу Е.Д. Поленовой. Абрамцевские мастерские. 1885–1892. Музей-заповедник «Абрамцево»

* * *

Художественная колония, созданная усилиями Саввы Ивановича Мамонтова в подмосковном имении Абрамцево, стала одним из ярчайших явлений художественной жизни 1880–1890-х годов [66]. Меценат, коллекционер, создатель Русской частной оперы, человек с тонким художественным чутьем, Мамонтов был центром притяжения и катализатором творчества самых интересных мастеров

искусств, вдохновителем многих выдающихся артистических проектов. Исследователи не раз отмечали, насколько тесно была связана деятельность Абрамцевского кружка с широким движением возрождения национального искусства, захватившим большинство стран Европы, равно как и приоритетное значение, которое приобрело в этой связи декоративное искусство [67].

Основные вехи истории Абрамцева хорошо известны, как с точки зрения становле-

[66] Характеристику архитектурных особенностей Абрамцева, кружковой жизни и творчества художников абрамцевского круга см. в разделах «Архитектура усадьбы», «Живопись и музейно-выставочная жизнь», «Оперный театр». [67] Об этом см.: Стиль жизни – стиль искусства 2000; Абрамцево 1988. В последнем из указанных изданий опубликована статья Г.Ю. Стернина «Абрамцево – "тип жизни" и тип искусства», определившая традицию изучения деятельности Абрамцевского кружка в дальнейшем. См.: Кириченко 1990: 119-141; раздел «Живопись и музейно-выставочная жизнь». [69] Поленова Елена Дмитриевна (1850-1898) - худож ница, сестра живописца В.Д. Поленова. Писала маслом, работала в технике акварели, занималась керамикой, создавала рисунки для художественно-промышленных изделий и иллюстрированных изданий.



203



ния новой версии «русского стиля», впервые заявившей о себе в 1881 году в проектах абрамцевской церкви В.М. Васнецова, выступившего его зачинателем [68], так и в отношении развития декоративных художеств. В том же 1881 году инициативой И.Е. Репина и В.Д. Поленова было положено начало абрамцевской коллекции народного искусства.

Позже собирательскую деятельность активно продолжила Е.Д. Поленова [69], став-шая организатором многочисленных этнографических экспедиций, а с 1884 года — занявшаяся возрождением столярного дела в абрамцевской мастерской. В созданных ею в те годы эскизах мебели заметно определяющее влияние В.М. Васнецова: не случайно в своем кругу мебель абрамцевской мастерской художники называли «васнецовской». С 1888 года Поленова становится руководителем столярно-резчицкого дела, а в следующем году, после экспедиции в Костромскую губернию, обогатившей коллекцию новыми экспонатами, создает новый, «скульптурный» стиль мебели.

В 1890 году, с организацией гончарной мастерской, творчество художников в Абрамцеве получает еще одно направление, постулируемое как возрождение старинного русского ремесла поливной майолики. Однако в произведениях В.М. Васнецова, В.А. Серова, К.А. Коровина, В.Д. Поленова, А.Я. Головина и главным образом М.А. Врубеля оно выходит далеко за рамки концепции возрождения, обогащая национальное искусство целым рядом первостатейных памятников, созданных в совершенно новом ключе. О чем бы не шла речь — о серовской ли «Коре» (ок. 1900), сосуде «Золотая рыбка» (1890-е, частные коллекции, Петербург и Москва) или же о вазе «Черт, вылезающий из корчаги» (1890-е); о врубелевских ли «Маске льва» (1891), «Египтянке» (1891-1896), «Девушке в венке» (1897-1900), «Волхове» (1899–1900) и других скульптурах художника из майоликовых сюит, созданных по мотивам поставленных в мамонтовской опере «Снегурочке» и «Садко» Н.А. Римского-Корсакова; о вазах ли, изразцах, печах, каминах, абрамцевской скамье, исполненных по проектам Врубеля, – все несет на себе печать авторского произвола, артистического темперамента и творческого озарения, заставляющих рассматривать эти вещи скорее как произведения станковых искусств, нежели декоративных художеств.

Однако нельзя не заметить, что творчество художников Абрамцева в декоративной сфере, при всей их ярко выраженной индивидуальности, чрезвычайно точно вписывалось в круг главных проблем, определявших развитие декоративно-прикладного искусства этого периода в целом. В пользу этого говорит и создание историко-этнографической коллекции как основы для творческого процесса, и явный пиетет к эстетике материала, что



более всего заметно в выборе приоритетных направлений — дерева как самого «природного» материала и грубой глины, которой в ту пору в художественных кругах отдавалось предпочтение перед всеми прочими керамическими техниками. Последнее понятно — ведь майолика с точки зрения «эстетики материала» гораздо больше выявляет свою глиняную земную природу, чем фарфор.

По свидетельствам прессы тех лет, интерес к керамике повсеместно стимулировал развитие технологий, возрождение старых техник и изобретение новых [70]. В этом же направлении развивалась и деятельность Абрамцевской керамической мастерской (после 1896 года и переезда в Москву – Гончарного завода «Абрамцево») во главе с талантливейшим керамистом, выдающимся технологом и энтузиастом П.К. Ваулиным [71], создавшим инструментарий для художественных открытий Врубеля, произведения которого, при всей их яркой индивидуальности, демонстрируют чуткость и причастность к общим тенденциям, определявшим развитие декоративных искусств той поры.

И Поленова, и Врубель работают не с декоративным мотивом, а с декоративной

формой (в совокупности материала и орнаментики); демонстрируют склонность к цитированию. Правда, в их произведениях «цитаты» всегда несколько «перевраны» в отношении прототипов, как и в повествовании хорошего рассказчика. Так, Поленова в своих работах явно воспроизводит формы традиционной крестьянской мебели — только не целиком предмет, а его фрагмент (скажем, правую створку шкафа), попутно укрупняя и декорирующую его резьбу.

О большом художественном значении произведений мастерских Абрамцева говорить излишне. Однако один существенный момент, чрезвычайно важный для развития декоративных искусств в России, стоит всетаки отметить: своей деятельностью абрамцевский кружок не только определил развитие неорусского стиля, который многие исследователи склонны рассматривать как раннюю фазу модерна, но и создал прецедент так называемого студийного движения, которому суждено будет стать непременной составляющей развития декоративных искусств в XX веке.

В недавно минувшем столетии производство в этой сфере держалось на трех китах: фабрики, работающие по образцовым (часто дизайнерским, но тиражируемым) проектам, крупные дизайнерские фирмы и студийное движение, создающее станковые по своей сути произведения в декоративно-прикладных техниках. Нельзя не заметить, что в отличие от Морриса, явно ориентированного на широкое производство и торящего путь будущим именитым дизайнерским домам, подмосковное Абрамцево следовало живым и широко распространенным традициям кустарного ремесла. Но ремесло это лишалось присущей ему традиционности: развивая заложенное в нем индивидуальное начало, художники Абрамцева привносили в свои вполне кустарные по способу изготовления работы момент артистического произвола, что в будущем станет главным в студийном искусстве.

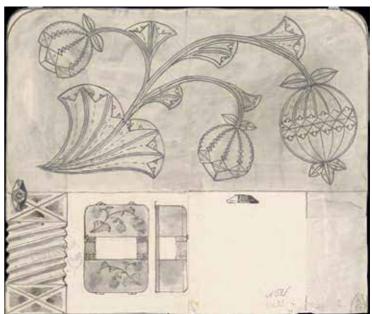


205 «Египтянка (Тайна)» по эскизу М.А. Врубеля. Абрамцевские мастерские. 1891-1896. Майолика. Музейзаповедник «Абрамцево» 206 Маска ливийского льва по эскизу М.А. Врубеля. Абрамцевские мастерские. Майолика. 1890. Музейзаповедник «Абрамцево» 207 Печь-лежанка по эскизу М.А. Врубеля. Абрамцевские мастерские. 1890. Майолика. Музей-заповедник «Абрамцево» 208 Изразец «Василек» по эскизу М.А. Врубеля. Абрамцевские мастерские. 1890. Майолика. Музейзаповедник «Абрамцево» 209 Е.Д. Поленова. Эскиз подвесного шкафчика с колонкой. 1885-1892. Музей-заповедник «Абрамцево» 210, 211 Подвесные шкаф чики по эскизам Е.Д. Поленовой. Абрамцевские мастерские. 1885-1892. Музей-заповедник «Абрамцево».

[70] Так, в одной из статей об искусстве росписи по керамике и фарфору отмечалось: «Спрос на художественный фарфор уменьшился, а в фаянсовом художественном производстве замечается большое движение: изобретаются новые способы живописи, составляются новые краски, совершенствуется масса, улучшаются способы обжигания и т.д. В настоящее время на различных фабриках применяется к делу большое число известных способов керамики. Много трудятся над отысканием новых способов и над отысканием утраченных» (Художественная газета. 1881. № 4. С. 237) [71] Ваулин Петр Кузьмич (1870-1943) - был удостоен медали Нижегородской выставки 1896 г. и Парижской выставки 1900 г. за разработку новых видов глазурей, самыми известными из которых стали созданные в 1899 г. глазури восстановительного обжига. В 1906 г. организовал художественнопромышленные мастерские в Кикерино под Санкт-Петербургом. Автор декоративной облицовки портала Библиотеки экспериментальной медицины, панно на фасале Доходного дома Захаровых, облицовки портала и купола Соборной мечети. Оставил ряд трудов по технологии керамического производства.











Декоративно-прикладное искусство и интерьер

* * *

С точки же зрения становления модерна, в его состоятельном европейском варианте, здесь, во многом благодаря монаршей воле, первенствовал Императорский фарфоровый завод. Императора Александра III, принимавшего большое участие в судьбе казенных предприятий [72], вдохновлял пример Копенгагенской королевской мануфактуры.

С 1885 года, когда ее художественным руководителем стал 30-летний Арнольд Эмиль Крог [73], сыгравший в производстве фарфора такую же роль, как Эмиль Галле [74] в развитии искусства стекла, датский фарфор стал быстро занимать ведущие позиции на европейском рынке [75]. Источником вдохновения для Крога послужил дальневосточный фарфор (впрочем, «японизм» - термин столь же объединительный, как веком раньше шинуазри, получил в ту пору широкое распространение в Европе) [76]. На Императорском фарфоровом заводе один из первых великолепных образцов, восходящих к искусству Дальнего Востока, был изготовлен в 1883 году — ваза «Бабочки» (ГЭ) являлась вольной репликой с

китайского селадона [77] XVIII века из эрмитажного собрания. В подражание образцу она была изготовлена из тонированной светло-салатовой фарфоровой массы, однако ее декор выполнен не в типичной для селадонов технике рельефа или инкрустации под глазурью, а росписью белыми эмалями.

Но уже с 1885 года Императорский фарфоровый завод, следуя новым художественным приоритетам, вступил на путь поиска соответствия технического приема и художественного языка. В частности, началась лабораторная работа с глазурями «большого огня». Появившиеся в подражание глазурям китайского фарфора, они более всего привлекали европейцев столь искомым тогда эффектом естественности и тем, что могли служить своеобразной поэтической метафорой природы фарфора, обжиг которого требовал самых высоких в керамике температур [78].

К 1888 году заведующий лабораторией Императорского завода Ф.К. Клевер зафиксировал в своем дневнике успех с получением «пламенеющей глазури». В начале следующего десятилетия заводом были также освоены «бычья кровь» и несколько оттенков глазу-

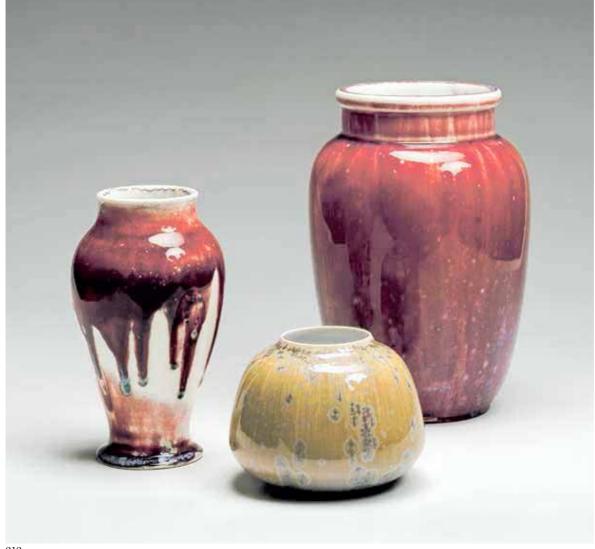
212 Ваза с желто-зеленой глазурью и серебристыми кристаллами. 1889. Вазы с красными глазурями. ИФЗ. 1892. ГЭ 213 Ваза «Змеи». ИФЗ. 1895. ГЭ

214 Ваза «Табун лошадей». ИФЗ. 1893–1894. ГЭ



директором. Внес большой вклад в развитие технологии фарфорового производства и определение национального своеобразия датского фарфора эпохи модерна. ¹ Галле Эмиль (1846–1904) – французский художник, работавший в сфере керамики, мебели, но более всего прославившийся произведениями из стекла. Унаследовав предприятие отца, в корне преобразил технологию и стилистику производства, открыв новое направление в развитии стекольного искусства. Созданный им стиль стал одним из символов ар нуво и послужил образцом для многих национальных школ.

работу в датскую Королевскую фарфоровую мануфактуру как штатный живописец. С 1885 г. являлся ее художественным руководителем. а с 1891 г. по 1916 г. –



212

В 1901 г. по инициативе Галле был создан «Провинциальный альянс художественной промышленности» (впоследствии известный как «Школа Нанси»). О влиянии творчества Галле на развитие европейского и русского стекла см.: Линии Галле 2013.

[75] Об этом см.: Искусство и художественная промышленность. 1899. № 9–10. C. 755–766.

[76] См.: Арапова, Кудрявцева 1994.

[77] Селадон – особый тип глазури с характерным яркозеленым цветом; изобретен в древнем Китае. В керамическом производстве и декоративно-прикладном искусстве селадонами называются также изделия, украшенные данным типом глазури.

[78] Искусство цветных глазурей китайцы называли «искусством огня», поскольку переливы оттенков и форма затеков, образующих рисунок декора, возникали в горнах в процессе обжига. [**79**] «Эффект кракле» (кракелирование) - способ намеренного создания на поверхности изделий трещин – кра-

[80] Об этом см.: Кудрявцева 2003: 199-205.

[81] Императрица Мария Федоровна, супруга Александра III, была, как известно, урожденной Луизой Софией Фредерикой Дагмарой, принцессой Датской. Во время частых визитов в Копенгаген, где императорская семья отдыхала летом во дворце Фреденсборг, царь покупал произведения датского фарфора. Во многом благодаря этому российские музеи обладают ныне одной из самых богатых коллекций копенгагенских уникатов. Ими не только украшали покои Гатчины и других императорских резиденций, но и отправляли на петербургский завод как образцы для художников (об этом см.: Датский фарфор в России 2006).

[82] Гурьев Дмитрий Николаевич - управляющий ИФЗ, затем директор ИСЗ. С 1890 г. по 14 июня 1900 г. – директор ИФиСз.

[83] См.: Султанов 1879; Он же 1881; Он же 1883; Он же 1885.

[84] См.: Симаков 1882. [85] См.: Панкова 2013: 64. Технологию травле-

ния на заводе освоят к концу 1900-х годов, и с той поры она станет приоритетной.



рей, создающих «эффект кракле» [79]. Такой декор требовал новых форм, тяготеющих к простым округлым лаконичным объемам. При этом ценился их масштаб, и в 1891 году завод уже мог похвастаться способностью исполнить вазу полуметровой высоты, целиком покрытую красной глазурью самого высокого качества [80]. Следующим шагом было освоение техники подглазурной живописи, которая лежала в основе нового, разработанного А. Крогом стиля, ставшего невероятно модным после Скандинавской промышленной выставки 1888 года и Всемирной парижской 1889 года.

Императорский фарфоровый завод в сравнении с другими предприятиями Европы находился в выигрышном положении. Русский и Датский правящие дома были, как известно, связаны прочными семейными узами [81]. Император мог не только доставлять в Петербург первостатейные копенгагенские образцы, предоставлять возможность управляющему заводом Д.Н. Гурьеву [82] и старшему технологу Я.О. Быку в 1892 и 1894 годах ознакомиться с деятельностью королевского завода, но и прибегать к помощи датских специалистов. По рекомендации директора Копенгагенской мануфактуры в Петербург были приглашены художники К.Ф. Линсберг и К.Л. Мортенсен. Выполненная первым в 1892 году ваза «Змеи» станет, пожалуй, самым совершенным из выпущенных Императорским фарфоровым заводом образчиком произведения в стиле модерн. Под руководством К.Ф. Линсберга и К.Л. Мортенсена петербургские художники С.Р. Романов, Э.А. Сулиман-Грудзинский, А.И. Лапшин быстро осваивали новую технику, которая в начале следующего века, стараниями уже их молодых учеников и продолжателей станет основой совершенного и вполне узнаваемого стиля Императорского фарфорового завода.



214

Сходные процессы происходили и на Императорском стеклянном заводе, где начало 1880-х годов было ознаменовано появлением произведений из прозрачного зеленоватого или желтого стекла с росписью эмалями. Это была новая версия «русского стиля» в его «кремлевском» изводе, пропагандистом которой в архитектуре выступал Н.В. Султанов [83]. Поэтому не случайно, что в декоре этих изделий древнерусские мотивы соседствуют с маньеристическими гротесками. Технология росписи прозрачными эмалями была разработана С.П. Петуховым. Будучи главным мастером завода, он был знаком со многими столичными художниками, в том числе – с Н. Симаковым, знатоком древнерусских орнаментов и автором посвященных им альбомов, подготовленных им по поручению Общества поощрения художеств [84].

Но настоящий перелом в истории завода пришелся на рубеж 1880-1890-х годов - как в художественном, так и в организационном плане. В 1890 году произошло объединение двух предприятий кабинета (проект обсуждался с 1861 г.). Но несмотря на сложности перемещений на Императорских фарфоровом и стеклянном заводах (ИФиСз) продолжилась разработка новых технологий художественного стекла, начавшаяся по указанию директора ИСЗ Д.Н. Гурьева с 1889 года. Руководители и художники завода, побывавшие на Всемирной выставке в Париже, по достоинству оценили художественные и технологические новшества произведений Эмиля Галле. Уже в 1893 году была выполнена первая ваза «по способу Галле» [85]. Однако в отличие от французских образцов рельефный декор на ИСЗ выполняли не методом травления, а шлифовкой [86]. Внимание отечественных стеклоделов к произведениям в «стиле Галле» во многом было предопределено интересом императрицы Александры Федоровны, которая стала поклонницей французского стеклодела во время европейского путешествия 1896 года. Первые серьезные успехи в этой тех-







216

нике относятся к 1897 году (например, ваза «Мак и бабочки», ГЭ). 1898 годом датируется серия работ, предположительно выполненная по эскизам К. Красовского [87] (Вазы «Морское дно» и «Тюльпан», ГЭ; «Клематис», ГМК «Кусково» и др.) Самые же известные произведения российских стеклоделов, развивающие традиции Галле, принадлежат 1900-м и 1910-м годам.

Новый подход к работе со стеклом, инспирированный интересом к эстетике материала, выразился в появлении и совершенствовании и других технологий. Помимо многослойного стекла с рельефным декором — это миллефлоре [88], кракле и глубокая резьба по цветному и бесцветному хрусталю. В последней петербург-

ские мастера преуспели особенно, создав яркие и по настоящему оригинальные вещи. Лучшие из них принадлежат И.И. Муринову [89] – уникальному художнику-универсалу, начавшему подмастерьем в шлифовальных мастерских ИСЗ и получившему в Рисовальных классах Академии художеств степень архитектора. С 1993 года он руководил стеклянными работами на объединенных казенных фабриках. Выполненная по его эскизу из дымчатотопазового хрусталя ваза «Длинногорлая» (1893, ГЭ), сплошь покрытая тончайшей резьбой-паутинкой, - пойманная в кружево и искрящаяся капля янтарного света - наглядно демонстрирует высочайший класс мастерства и художественной инвенции.

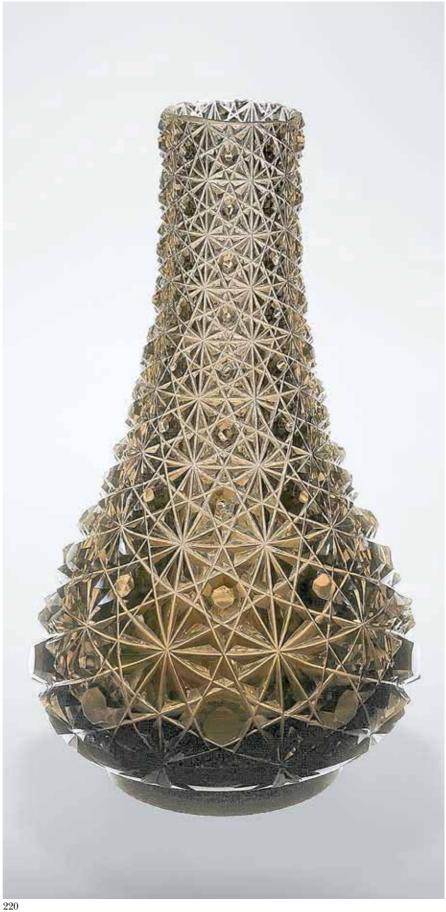
 $\begin{array}{lll} 215 & \text{Сосуд в виде плывущей} \\ \text{птицы по рисунку И.И. Муринова (?). ИСЗ. 1880-е гг. ГЭ} \\ 216 & \text{Кувшин с изображением цветов и павлинов. ИСЗ.} \\ 1880-е гг. ГЭ \\ 217 & \text{Ваза «Клематис». ИФиСз.} \\ 1898. ГМК «Кусково» \end{array}$

[87] Красовский Константин Николаевич (1834 – ?) – художник. Обучался в школе при ИФЗ. На заводе с 1850 г., с 1853 г. – штатный живописец. Лучший ученик французского мастера Петра Буде, прославился композициями с изображением цветов, фруктов, насекомых и пр. В 1864 г. Академия художеств присвоила Красовскому звание «свободного художника». [88] *Миллефлоре* (от *ит.* millefiori – тысяча цветов) техника декорирования стекла, известная с І в. до н.э. Особенно распространена в Венеции XVI в. Трубочки цветного стекла переплетались в стержни, поперечные многоцветные срезы которых позже вплавлялись в поверхность стеклянных предметов, образуя насыщенный полихромный декор. [89] Муринов Иван Иванович (1843–1901) – с 1891 по 1901 гг. заведующий Живописной мастерской и Мастерской резьбы и шлифовки ИФиСз. . На ИСЗ – с 1855 г., мастер с 1872 г. Предположительно по его эскизам было выполнено подавляющее большинство изделий 1880-1890-х гг. в технике росписи эмалями и гравировки (см.: Императорский стеклянный завод 2004: 88).

218 Ваза «Мак и бабочки». ИФиСз. 1897. ГЭ 219 Ваза миллефиори. ИФиСз. 1892. ГЭ 220 Ваза «Длинногорлая». ИФиСз. 1893. ГЭ







* * *

В отличие от Императорских заводов, которые в силу своего положения вполне могли соответствовать статусу и художественному уровню авторитетной дизайнерской фирмы, фабриканты частных предприятий прибегали к другой, широко распространившейся впоследствии практике, приглашая к сотрудничеству известных художников. Наиболее очевидно это проявилось в работе с бронзой, которая в силу специфики производства остро нуждалась в профессиональных моделях.

В 1880-1890-е годы искусство русской бронзы после некоторого упадка, наблюдавшегося в предшествующие десятилетия, переживает новый расцвет, связанный с усовершенствованием технологии производства. Сохранились фотографии экспозиции русских бронзовщиков на Всероссийской выставке 1882 года в Москве [90], с витринами ведущих петербургских фирм К.Ф. Вёрфеля [91] и Феликса Шопена [92]. Экспозиция в этих витринах дает хорошее представление о разнообразии производимых тогда изделий от керосиновых ламп до больших декоративных скульптур [93]. Однако, как утверждал современник, комментировавший итоги выставки, к пышным бронзовым изделиям «не распространен вкус нашей публики» [94]. Так что, помимо технологического совершенствования и вновь начавшейся активной работы по созданию новых моделей и орнаментики в стилях ренессанс и берен, русским бронзовщикам приходилось искать и новые виды изделий, которые должны были, наконец, найти широкое признание.

Таким популярнейшим направлением стала кабинетная бронзовая пластика. В принципе для бронзы этот вид изделий вполне традиционен, однако в России была создана вполне оригинальная его разновидность. Речь идет о камерных вещах, как правило, «кавалерийского» толка: композицию составляли фигуры людей (обычно от двух до пяти) и животных (чаще всего коней). У истоков отечественной камерной бронзы стоял П. Клодт, и к 1870-м годам тип небольших бронзовых композиций высотой 40–60 см уже практически сложился. Однако расцвет этого вида пластики пришелся как раз на 1880–1890-е годы.

Самое удивительное, что именитые мастера, талант которых создал это художественное явление, несмотря на полученные ими высокие академические звания, не имели профессионального художественного образования. Н. Либерих и подполковник П. Самонов (так же как раньше барон П. Клодт) пришли в искусство с военной службы. И. Юшков был шталмейстером императорского двора. А. Обер — недоучившимся медиком,

а Е. Лансере и А. Позен — дипломированными юристами [95]. Однако дилетантизм основоположников искусства русской камерной бронзы оказался в этом виде искусства как нельзя более кстати — он позволял отойти от надоевших профессиональных клише и привнести в работы свойственное ему скрупулезное отношение к каждой детали.

221 Изделия фирмы К.Ф. Вёрфеля на Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 года в Москве. Фотография 1882 г. ГЭ



991

См.: Сычев 2003: 199. [**91**] Вёрфель Карл Федорович (1847 – после 1917) – прусский, с 1893 г. – российский подданный, выпускник петербургской Академии художеств. Закончив обучение, включился в дело отца. владельца фабрики художественно-бронзовых изделий. Основал фирму, занимавшуюся изготовлением художественных произведений из бронзы и камня. Являлся официальным поставшиком Императорского двора. С 1880 г. представлял изделия из камня и малахита от имени фирмы «Гессерих и Вёрфель» не только в России, но и в Германии, Англии, Америке. В 1914 г. фабрика Вёрфеля перешла в собственность фирмы Фаберже. [92] Одна из старейших русских бронзолитейных фирм, история которой восходит к 1805 г., когда французский бронзовщик

А. Герен открыл фабрику на Васильевском острове. В 1838 г. дело перешло к сыну его парижского компаньона – Феликсу (Юрьевичу) Шопену, с именем которого связан расцвет фирмы. К 1843 г., когда на Московской торгово-промышленной выставке фирме Шопена была присуждена золотая медаль за первое в России изделие гальванического золочения, она уже являлась крупнейшей в России (более ста рабочих). Фирма выполняла заказы для императорских дворцов, Исаакиевского собора, Храма Христа Спасителя и многих других. Особое место в деятельности фирмы занимал выпуск кабинетной пластики по моделям ведущих русских скульпторов. Фирма имела два магазина - в Петербурге и Москве. С 1888 г. фирма перешла во владение К. Берто.

[93] В этом же ряду следует назвать петербургский завод В.З. Гаврилова, выпускавший кабинетную пластику; фабрику М.Ф. Штанге, особенно заметную в сфере осветительных приборов; работавшую в той же сфере фабрику Г. Белинга, часто использовавшую цветное стекло и фарфор завода А.Г. Попова; и одно из самых авторитетных предприятий – заведение герцога Максимилиана Лейхтенбергского, принадлежавшее после его смерти трем владельцам - Э.Я. Генке, К.Д. Плеске и А. Морану (с 1880 г. его единоличным владельцем стал Г.А. Гоне). Из московских выделялись заведения К. Елагина и А. Соколова. Цит. по: Сычев 2003: 193. [95] См.: *Елькова Е.* Русская камерная бронза в собрании галереи «Старинный интерь-/ Пинакотека. 2002. № 13–14. С. 266–267; Егоров, Журомский 2011.

222–225 Фарфоровые фигур-ки народных типов. Завод То-варищества М.С. Кузнецова в Вербилках. 1880–1890-е гг. «Игра в бабки» (спичечница), «Игра в репку», «Ищутся», «Из кабака». Собрание Ю.А. Трайсмана

Фарфоровые фабриканты, совершенствуя художественный уровень своего производства, напротив, прибегали к помощи самых модных и профессионально ровных мастеров. Совершенствование технологии было направлено главным образом на удешевление производства. В частности, за счет замены ручной росписи хромолитографией. Первым из русских фарфоровых предприятий эту технику освоил петербургский Завод братьев Корниловых (с 1886 года — «Товарищество братьев Корниловых»), в последние десятилетия XIX века значительно укрупнивший производство [96]. Для украшения фарфора новым способом были приобретены композиции Н.Н. Каразина [97] и Е.М. Бём [98]. По эскизам первого исполнялись чрезвычайно типичные для 1880-1890-х годов декоративные блюда с лаконичными, несколько «японскими» по размещению на гладком белом фоне пейзажами и столь же эскизными крестьянскими сценками. Эскизы Е.М. Бём послужили появлению популярной серии тарелок 1898 года с русскими поговорками. Свитки с поговорками и несколько сентиментальными композициями с детьми в народных костюмах украшали зеркала тарелок. По борту тарелки были расписаны орнаментами, которые являлись наиболее удачным элементом декора. Разнообразные, но все одинаково плотные, звучные по цвету, четкой геометрией рисунка они явно восходили к северным вышивкам.

В полной мере орнаментальная одаренность Е.М. Бём проявилась в стекле. Росписи по эскизам художницы украсили выполненные в начале 1800-х годов на Дядьковском заводе Мальцова сосуды из цветного стекла в форме братин, ендов и штофов [99]. Эти работы привлекли внимание серьезных знатоков и принесли международную известность предприятию и художнице. Группа таких сосудов, представлявшая российское стеклоделие на Всемирной колумбовой выставке в Чикаго в 1893 году, была отмечена высшими наградами [100].

Включенность в общемировой процесс, освоение не только международного опыта, но и международных рынков стали одной из заметных примет развития российской художественной промышленности 1880-1890-х годов. Правда, критики часто и вполне справедливо сетовали на скудость и предсказуемость русских экспозиций. Это отмечали и П. Райский, комментировавший Парижскую выставку 1889 года, и А. Эфрон, опубликовавший подробный отчет о международной экспозиции 1885 года в Антверпене [101]. Оба автора указывали на убожество надоевших декораций в гартмановском «русском стиле», малочисленность







стие ведущих русских фирм. К концу века эти соображения, видимо, были приняты во внимание правительством, поскольку участие России во Всемирной выставке рубежа столетий – Парижской 1900 года – готовилось действительно на государственном уровне. Для подготовки Российской экспозиции

была отпущена колоссальная по тем временам сумма в 2 226 895 рублей [102]. Во многом это диктовалось внутренними обстоятельствами - требованиями мощно развивающейся национальной промышленности, в том числе и ее художественных отраслей, которые набирали силу не за счет прироста числа предприятий, а за счет их укрупнения и увеличения мощностей. Укрупнялись даже индивидуальные (кустарные) мастерские,

экспонентов, всегда фрагментарное уча-

226 Тарелка «Волга-матушка кормит всякого» по эскизу Е.М. Бём. Завод братьев Корниловых. Около 1898 г.

227 Чашка с блюдцем в «русском стиле». Завод братьев Корниловых, 1880-е гг. ГИМ

[96] См.: Фарфор братьев Корниловых 2003: 12. [97] Каразин Николай Николаевич (1842-1908) художник-баталист, писатель, внук В.Н. Каразина, участник среднеазиатских походов, впечатления и память о которых в значительной мере определяли образное содержание его произведений. [98] Бём Елизавета Меркурьевна (1843–1914) – художница, рисовальщица. Создавала силуэты, открытки, иллюстрировала детские журналы. В начале века для той же цели использовались композиции молодого И.Я. Билибина. [99] Формы сосудов для крепких спиртных напитков: братина - деревянный резной ковш с одной или двумя ручками по бокам;

228 Крюшонница в форме братины по эскизу Е.М. Бём из комплекта, удостоенного Золотой медали на Всемирной выставке в Чикаго. Дядьковский хрустальный завод. 1893. ГИМ



ендова (яндова) - низкая большая медная или луженая братина с рыльцем; штоф – чаще всего стеклянный сосуд приземистой, четырехгранной формы, с коротким горлышком, которое закрывалось пробкой.

[100] Сообщение об этом см.:. Искусство и художественная промышленность. 1898. № 3. C. 184. [101] См.: Райский 1889; Эфрон 1896. [102] См.: Россия на Все-

мирной выставке 1900: 8 [103] Об этом см.: Вербилки 2005: 226-230. [104] К 1893 г. на Дулевской

фабрике Товарищества было занято более 2000 рабочих, на Рижской и Тверской – по 1500 человек, в Вербилках - 812 (см.: Там же: 231).

образовывая артели с общей администрацией, занимавшейся, в частности, продвижением их продукции. Первые из таких артелей (особенно распространившихся в мебельном и серебряном деле) заявили о себе как раз в Париже.

Подлинным магнатом художественной индустрии в России стал коммерции советник и кавалер Матвей Сидорович Кузнецов (1846–1911), основавший в 1889 году первый в Европе фарфоровый концерн «Товарищество М.С. Кузнецова». Возглавив фамильный завод в подмосковном Дулеве в 1864 году, Кузнецов постепенно стал приобретать разорявшиеся старинные керамические производства (например, в 1870-м году к нему перешла тверская фабрика Ауэрбахов, ставшая центром фаянсового и майоликового производства концерна). В 1892-1893 годах

в результате почти диверсионной операции Матвей Сидорович выкупил старейшее русское частное фарфоровое предприятие фабрику Гарднеров в Вербилках [103], с правом использовать старые модели и ставить гарднеровскую марку. После этого у его Товарищества, за исключением двух петербургских заводов (Императорского и Корниловского), практически не осталось конкурентов. Да и по количеству и разнообразию ассортимента концерн Кузнецова вполне мог олицетворять целую промышленную отрасль в масштабах страны [104].

Это обстоятельство во многом определяло художественную политику концерна – Кузнецов делал все и во всех стилях. Более того, Кузнецов наладил экспорт своей продукции в Китай, на родину фарфора, где она пришлась по вкусу и в силу дешевизны массово

раскупалась. В то же время на его заводах выполнялись и уникаты. В частности, на одном из кузнецовских предприятий была осуществлена отливка врубелевской «Девушки в венке» (1897–1900; ГТГ). Однако это случай исключительный. В отличие от чрезвычайного разнообразия посудных и декоративных форм, кузнецовская пластика последнего десятилетия XIX века обладала вполне узнаваемым «лицом». Речь идет о скульптурах из раскрашенного бисквита на народные сюжеты. В большинстве своем они исполнялись на самом небольшом, но самом именитом предприятии кузнецовского концерна — в Вербилках, иногда со старых гарднеровских форм. «Дети у колодца», «Гончар», «Крестьянин за обедом» и т. д. – этот модельный ряд настолько обширен, что и поныне внушает оправданный оптимизм коллекционерам, в среде которых кузнецовская пластика до сих пор пользуется не меньшим спросом, чем у современников фабриканта.

* * *

Очевидно, что стилистическое разноголосье декоративно-прикладного искусства последних десятилетий XIX века во многом определялось чисто коммерческими причинами: делая вещи на любой вкус, фабриканты стремились максимально расширить круг потребителей. Пожалуй, с наибольшей полнотой эти тенденции проявились в мебельном деле. 1880–1890-е годы стали временем строительного бума: тысячи квартир, ежегодно заселяющихся в новых доходных домах, равно как и повсеместно возводимые рабочие общежития, госпитали, больницы и иждивенческие дома настоятельно требовали меблировки. Рекламные альбомы крупных «обойных и мебельных фирм» — Ф.Ф. Мельцера, Н.Ф. Свирского, С.П. Зимина, создавшего первую артель русских мебельщиков, – предлагали самый широкий спектр товаров. Здесь можно было найти любую мебель на любой вкус. Отечественные фабриканты отдавали должное и «русскому стилю», и «японизму», и рококо, и неоклассике, и ренессансу, и готике.

В своем развитии мебельное дело следовало общим тенденциям: к концу века производства укрупнялись. Показательный пример тому — фирма И.П. Платонова, история которой началась в 1878 году с открытой в столице бывшим крепостным мастерской, в которой трудился всего один столяр. Через двадцать лет маленькая мастерская превратилась в крупное предприятие с двумястами хорошо обученными мастерами, способными воплотить в жизнь замыслы известнейших архитекторов [105]. В число таковых входил, например, А.И. фон Гоген [106], чье сотрудничество с фабрикой Платонова было особенно пло-

дотворным. Заметно расширила производство в те годы и фирма Г.-В. Бюхтгера, принимавшая заказы на полную отделку интерьеров домов, квартир, кораблей. Ею, в частности, оформлялись помещения на императорской яхте «Ливадия»; она же получила заказ на убранство вагонов императорских поездов. В конце века фирмой был издан рекламный альбом, позволяющий оценить все разнообразие и великолепие производимой ею мебели [107]. Однако по размаху производства, технологическому совершенству и богатству ассортимента эти предприятия уступали двум крупнейшим мебельным гигантам — лидерам мебельной отрасли, поставщикам императорского двора, фирмам Ф.Ф. Мельцера [108] и Н.Ф. Свирского [109].

Первая была самой большой в Петербурге. Точная дата ее основания не установлена, но в каталоге Нижегородской ярмарки указано, что фирма является наследницей известной в первой половине века фабрики Тура, уже 35 лет состоящей за новыми владельцами [110]. Помимо императорских заказов фирма Ф.Ф. Мельцера исполняла мебель для домов Г.Г. Елисеева (1895), М.Ф. Кшесинской (1895–1896, 1905), М.Ф. Нобеля (1899–1900) [111].

Фабрика Свирского была не столь крупна, но не менее известна. Славу и международное признание ей принесли главным образом работы в технике маркетри, возрождением которой владелец фирмы занимался с особой страстью. Изделия Свирского, декорированные деревянным набором, были отмечены бронзовой медалью уже на Московской выставке 1882 года (то есть через два года после создания фирмы), а на Всемирной выставке в Париже в 1889 году они удостоились высшей награды.

Вероятно, именно для этой выставки был изготовлен дамский столик (коллекция Эрмитажа). В пользу этого предположения говорят не только редкая для русской мебели авторская подпись ее создателя и изображения двух ранее полученных фирмой медалей (уже упомянутой бронзовой – в 1882 году и золотой — в 1885 году на Юбилейной выставке петербургских ремесленников), но и невероятная изощренность произведения. Столик, замечательный по конструкции, поражает еще и необыкновенной искусностью отделки: вся его поверхность, включая фигурные ножки и внутреннюю сторону миниатюрных дверец, покрыта мелким набором из клена, березы, ореха, черепахи, перламутра и прочего. На столешнице с недоступным даже мастерам XVIII века иллюзионизмом средствами маркетри изображена шелковая ткань, на которую небрежно брошены два веера – европейский и восточный, четырехугольный [112].

Наряду с этой изощренной линией в мебели 1880–1890-х годов формировалась и другая, прямо противоположная, которую

[105] Об этом см.: Ботт, Канева 2003: 337. [106] Гоген Александр Иванович фон (1856-1914) - архитектор, выпускник Академии художеств. Работал архитектором на Сестрорецком инструментальном заводе, преподавал в Центральном училище технического рисования барона Штиглица, Николаевской инженерной академии, Институте гражданских инженеров. В 1893-1908 гг. являлся архитектором великого князя Владимира Александровича, с 1903 г. - архитектором Высочайшего двора. Был инициатором создания Общества архитекторовхудожников. Об А.И. фон Гогене см. также в разделе «Архитектура Москвы и Петербурга». [107] См.: Бюхтгер [б/г].

[108] Мельцер Федор Федорович (1861-1945) - русский подданный, получил в наследство от отца, каретного мастера, небольшое мебельное предприятие, которое со временем превратил в мебельную фабрику, где трудилось до 400 человек. Организовал собственный торговый дом, получил статус купца первой гильдии. [109] Свирский Николай Федорович (1851 – после 1915) – владелец мебельной, каретной и столярной фабрики в Санкт-Петербурге, с 1894 г. поставщик Высочайшего

двора.
[110] См.: Мельцер 1898.
[111] В начале века Мельцеры исполнили мебель для квартиры Витте. Громкую славу принесли фирме и заказы из Москвы – меблировка особняка Рябушинского и гостиницы «Метрополь».

[112] В начале XX в. известность Свирского продолжала расти. Именно он был мастером, которому доверили изготовить мебель по проектам художников для выставки «Современное искусство» (см.: Гусева Н.Ю. Николай Свирский, поставщик Двора Его Императорского Величества, и «Современное искусство» // Пинакотека. 1998. № 6-7. С. 53).

229 Столик дамский, украшенный резным растительным орнаментом, с выдвижной рабочей корзинкой. Мастер Н.Ф. Свирский. 1885–1889. ГЭ

можно определить как экономичную. В России она развивалась в двух направлениях. Одно из них привело к созданию в духе классической павловской мебели простого нейтрального стиля, который именно в ту пору получил наименование стиль «жакоб» [113]. Первые вещи в этом стиле были исполнены для императорских апартаментов в Гатчине. Помимо определяющего влияния стилистики убранства любой резиденции императора Павла, стоит упомянуть еще и очевидную склонность к лаконизму и простоте форм, которую проявлял Александр III.

Во всяком случае в его царствование на Императорских заводах часто появлялись изделия, решенные в минималистском ключе, например, Коронационный сервиз с «гербом нового образца» (ИФЗ, 1882–1914), предметы которого декорированы лишь золотыми отводками и миниатюрным изображением гербового орла, или же стеклянный сервиз императорской яхты «Штандарт» (ИСЗ, 1895). Предметы последнего сервиза – простой цилиндрической формы с тонко награвированным штандартом одноименной яхты и утяжеленным дном, где в плотной массе бесцветного хрусталя возникают радужные оптические эффекты – напоминают скорее произведения Венского сецессиона или же ар деко.

Мебель в стиле «жакоб» быстро вошла в моду и благодаря элементарности изготовле-

ния получила самое широкое распространение в российском обиходе (чем объясняется многочисленность предметов «павловской мебели», уцелевших по сей день). В секторе экономичной мебели конкуренцию ей составляли предметы совершенно иного плана, а именно — мебель из гнутого дерева, созданная фирмой «Братья Тонет из Вены» или в подражание ей.

В Петербурге первый магазин этой известнейшей в Европе фирмы открылся в 1871 году. А десять лет спустя на территории русской Польши, в городе Новорадомске, дабы избежать высокой пошлины, которой в России облагались импортированные изделия, Тонеты открыли российскую фабрику. К тому времени братья (фактически создателем и главой фирмы являлся Михаэль Тонет [114]), изобретшие и запатентовавшие простой и экономичный способ типового мебельного производства из дешевого бука и сумевшие придать своему техническому изобретению вид вполне самостоятельного и легко узнаваемого стиля, экспортировали мебель даже в Южную Америку, владея огромным производством, в котором к концу века было занято 4500 человек. Открытие новой фабрики, объяснявшееся как общей стратегией фирмы, так и соображениями экономии, свидетельствовало о том, что тонетовская мебель нашла в России широкий спрос.



[113] Подробнее см.: Гусева Н.Ю. Русская мебель в стиле «жакоб» // Пина-котека. 1998. № 4. С. 48–55. [114] Тонет Михаэль (1796-1871) - немецкий, австрийский мастер-мебельщик. В 1842 г. в Вене получил королевский патент на изготовление стульев с помощью «выгибания дерева» (так называемых «венских стульев»). В 1851 г. на Всемирной выставке в Лондоне получил за свою мебель первую бронзовую медаль. На Всемирной выставке 1878 г. в Париже основанная им фирма «Братья Тонет» получила золотую медаль. Фирма являлась официальным поставщиком Императорского двора России.

230 Гостиная в Шереметевском дворце на Фонтанке. Фотография А.А. Никитина конца 1890-х гг. ГЭ

[115] См.: Бенуа 1990: 185.



Первоначально она использовалась главным образом для меблировки общественных помещений: госпиталей и больниц, позже ресторанов и концертных залов. Затем, в силу элементарного удобства, стала проникать в жилые покои даже очень состоятельных людей. Наконец, в 1899 году фирма удостоилась чести стать Поставщиком императорского двора. Особенно популярна была гнутая мебель в быту столичной интеллигенции, хотя поборники строгого вкуса весьма негативно воспринимали этот факт. Так, А.Н. Бенуа возмущался ее появлением в кабинете отца [115]. Тем не менее, венский стул прочно вошел в российскую жизнь.

Естественно, такая популярность мебели Тонетов не могла не породить подражателей. Уже в 1870 году в Петербурге открылась мастерская Г.А. Дегенгардта, получившая в том же году медаль Всероссийской мануфактурной выставки за гнутую мебель из ясеня. В 1880-х годах гнутую мебель также изготавливала фирма Бернштрама, имевшая магазин на Мариинском рынке [116]. Но наибольшую конкуренцию фирме Тонетов составили венская фирма «Я. и Й. Кон» и польская «Войцехов». Стараясь привлечь внимание российских покупателей, венцы представили на Московской выставке 1882 года гарнитур гнутой

мебели, изготовленный в «русском стиле» по рисункам архитектора А.С. Каминского [117]. В рекламном каталоге фирмы предлагалась не только гнутая мебель, но и мебель, исполненная в других распространенных тогда стилистиках. Такой парадоксальный стилистический симбиоз не только характерен для предметного мира того времени, но и красноречиво характеризует его.

На фотографиях 1880–1890-х годов можно видеть различные интерьеры, которые в большинстве своем поражают обилием вещей и какой-то неопрятностью вкуса. Великолепные изделия ведущих фирм, исполненные в разных стилистических манерах, соседствуют и с историческими подлинниками (собирательством в ту пору увлекались чуть ли не все), и с откровенным ширпотребом. И все это пребывает в каком-то душном изобилии, случайно и небрежно. Причем это свойственно отнюдь не только рядовым интерьерам или же квартирам артистической богемы, но и вельможным домам и даже императорским покоям.

Так, в 1894–1895 годах по проектам архитекторов Н.В. Набокова [118] и А.Ф. Красовского [119] в Зимнем дворце были оформлены личные апартаменты наследника царского престола Николая Александровича и великой княгини Александры Федоровны. Перечень

[116] См.: Ботт, Канева 2003: 356. [117] Каминский Александр Степанович (1829–1987) архитектор, младший брат архитектора И.С. Каминского. Являлся автором первого здания Третьяковской галереи, строителем Спасо-Преображенского собора Николо-Угрешского монастыря Московской епархии и храма Святых Софии и Татианы при Московской детской больнице имени Н.Ф. Филатова. [118] Набоков Николай Васильевич (1838 – ?) – русский архитектор, академик. В 1862 г. окончил петербургскую Академию художеств. В 1875-1878 гг. - редактор журнала «Эскизы архитектуры и художественной промышленности»; в 1879–1885 гг. преподаватель ремесленного училища в Петербурге. С 1885 г. – архитектор и художник Экспедиции заготовления государственных бумаг. Был городским архитектором, сотрудником Техническо-строительной комиссии Министерства внутренних дел. В 1905 г. стал учредителем классов практического и прикладного рисования при Академии художеств. Известно более двух десятков его архитектурных построек и оформительских работ, в том числе – отделка императорских покоев Зимнего дворца. С 1906 г. жил и работал в Бельгии. [119] Красовский Александр Федорович (1848–1919) – русский архитектор, сын живописца Ф.И. Красовского. Окончил Московское училише живописи, ваяния и золчества, в 1872 г. получил звание художника 2 класса в Акалемии художеств. С 1885 г. - академик архитектуры. С 1891 г. служил техником Санкт-Петербургского дворцового управления. В 1893-1898 гг. - архитектор Зимнего дворца. Выполнил ряд масштабных работ

в Петербурге и Москве.

231 Гостиная в доме графов Левашовых на Фонтанке. Фотография 1885 г. ГЭ



декорировавших эти комнаты великолепных изделий весьма внушителен. Здесь и мебель Мельцера и Свирского, парижские бронзовые осветительные приборы, предметы обстановки известнейшей в викторианское время лондонской фирмы «С. Hindley & Sons». Обои для уборной будущего императора исполнялись в «Мертонском аббатстве» Морриса [120]. По отдельности все эти вещи могли служить образцовыми произведениями в своих отраслях, но совокупно – так, как это выглядит на старых фотографиях, представляют собой редкостную какофонию, диссонируя и споря друг с другом.

Самый цельный интерьер в длинной чреде великокняжеских апартаментов — библиотека, последовательно выдержанная в духе английской готики (меблировка фабрики Мельцера). Здесь видится тот же принцип скрупулезного, почти музейного цитирования, осуществленного не в рамках предмета, а в масштабах целой залы.

В последнем десятилетии века эта тенденция проявляется все более заметно, причем не только в выставочных интерьерах (интерьеры Кустарного павильона и Павильона окраин Российского отдела Всемирной выставки в Париже, 1900), в торговых сооружениях (интерьеры московского и петербургского магазинов Торгового дома Елисеева, «Чайный домик»

на Мясницкой), в убранстве бань [121], но и в состоятельных домах.

Для примера можно вспомнить столовую в стиле ренессанс в старинном дворце графов Шереметевых на Фонтанке, Мавританскую гостиную в другом шереметевском особняке, на Шпалерной улице [122], оформленную в начале 1890-х годов А.И. фон Гогеном, и отделанную в 1883–1884 годах по проекту Н.П. Басина и П.Е. Антипова Мавританскую гостиную Николаевского дворца, почти дословно воспроизводящую декор испанской Альгамбры. Пожалуй, самая впечатляющая петербургская антология «исторических» интерьеров была создана в доме барона С.П. фон Дервиза на Галерной. Она была развернута в парадной анфиладе нового сооружения, образованного двумя домами, объединенными в 1885 году архитектором П.П. Шрейбером под неоренессансным фасадом.

Нельзя не заметить, что самые цельные в художественном отношении интерьеры создавались в 1880–1890-х годах как раз в исторических стилях, причем поданных насыщенно — плотно и материально, что, как уже отмечалось, было характерным свойством орнаментики и, шире, — орнаментальной культуры той поры. Наиболее убедительно это проявилось в декоре интерьеров трех московских особняков, построенных в последнее десяти-

[120] См.: Гафифуллин, Халтунен 2004: 32–35. [121] В 1889–1893 гг. приглашенный из Вены архитектор С.С. Эйбушиц построил в Москве (ул. Неглинная, 4) Центральные (Китайские) бани. Новую архитектурную декорацию в восточном стиле для нового корпуса любимых москвичами Сандуновских бань возвели в 1894–1895 гг. архитекторы Б.В. Фрейденберг и С.Н. Калугин.

[122] В конце XIX в. здание принадлежало известному деятелю музыкальной культуры и организатору пожарной охраны города А.Д. Шереметеву. В 1884—1885 гг. и 1890—1891 гг. здание было перестроено архитекторами В.Г. Тургеневым, В.А. Прусаковым.

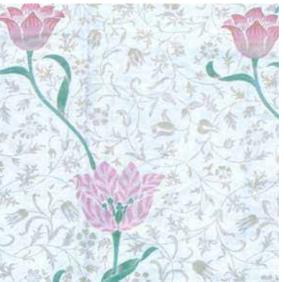


232 Библиотека Николая ІІ в Зимнем дворце. 1894-1895, арх. А.Ф. Красовский. Фотография 2000 г. 233 Уборная Николая II в Зимнем дворце. Фотография 1910-х гг. ГЭ 234 Кретон с тюльпанами

для обивки стен в уборной великого князя Николая Александровича. Фирма «Моррис и К^о». Начало 1880-х гг.







летие XIX века. Речь идет о доме Игумнова на Якиманке, сооруженном в 1892 году Н.И. Поздеевым, о «португальском» дворце Арсения Морозова на Воздвиженке, построенном в Москве в 1897-1899 годах по проекту В.А. Мазырина [123], и доме Саввы Морозова на Спиридоновке, возведенном в 1893 году тогда еще начинающим архитектором Ф.О. Шехтелем [124].

При разительном несходстве их архитектуры, варьирующей «русский», «готический» и причудливый извод «мавританского стиля», нельзя не заметить, что драматургия их интерьеров развивается по одному принципу.

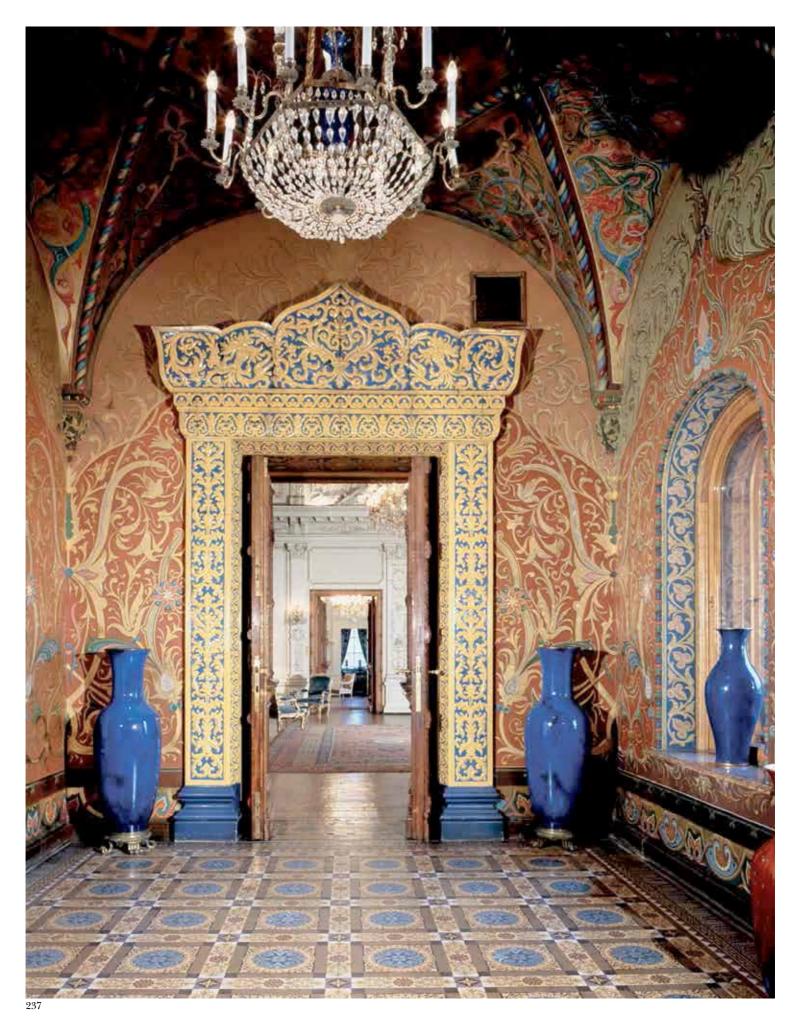
[123] Во время одного из своих путешествий на Восток А. Морозов посетил старинный мавританский город Синтру, в котором находится построенный в 1885 г. дворец Паласиу-ди-Пена, принадлежавший принцу Фердинанду, мужу португальской королевы Марии. Дворец поразил его удивительным сочетанием разных стилей — звонницами и минаретами, куполами и стрельчатыми окнами, драконами и фантастическими животными. Морозов тут же заказал перестройку своего особняка на Воздвиженке по образу и подобию португальского дворца архитектору Виктору Александровичу Мазырину, принимавшему участие в проектировании выставочных павильонов на Всемирной выставке в Париже в 1889 г. и на Среднеазиатской выставке в Москве в 1891 г. (подробнее см.: Строитель. 1894. № 21. С. 14).

235 Кабинет на первом этаже дома А.А. Половцева на Большой Морской. Фотография В.Е. Классена 1880-х гг. ГЭ 236 Белая гостиная в Ново-Михайловском дворце. Фотография А.А Никитина 1909 г. (?) ГЭ





[124] Подробнее о Ф.О. Шехтеле см. в разделе «Архитектура Москвы и Петербурга».



237-239 Особняк Н.В. Игумнова на Якиманке. 1892, арх. Н.И. Поздеев. Вестибюль. Гостиная. Кабинет. Фотографии **И.А.** Пальмина 1990-х гг.



Стиль фасада определяет декор вестибюля, для центральной залы бельэтажа более всего употребима французская классика XVIII века (стиль Людовика XVI), стиль залов парадных гостиных становится прихотливее, склоняясь к мягкому рококо Людовика XV.

Этот ряд можно продолжить приемами, которые не нашли применения в названных особняках. Томный уют малых гостиных подчас оттеняли убранства в восточном вкусе диванных, курительных, мужских кабинетов и зимних садов. Будуары и женские кабинеты попеременно отсылали к покоям то мадам Дюбари, то - Марии Антуанетты. Библиотеки наиболее часто получали готическое убранство, впрочем, как и столовые, в которых с готикой соперничали другие, но обязательно «корпусные» по орнаментике стили, такие как русский или ренессанс.

С этой точки зрения Шехтель, устроивший в доме на Спиридоновке столовую в готическом вкусе, следует принятой практике даже более последовательно, чем Поздеев, продолжающий развивать в столовой особняка Игумнова тему французской неоклассики. Однако и там, и здесь видна





подчеркнутая настойчивость в создании декорации «в стиле»: в интерьерах нет ни миллиметра незадействованных плоскостей, будь то оформление стен, потолков, пола или предметное насыщение.

Нельзя не заметить, сколь уместно смотрится эта ранняя постройка Шехтеля «внутри» своей эпохи, лишь слегка отличаясь особой оптикой взгляда, позволяющей (что уже отмечалось в работах мастеров Абрамцевского кружка) более пристально вглядываться в предмет цитирования, улавливать и усиливать самые выразительные и выигрышные его моменты. От произведений 1900-х годов Шехтеля отделяет совсем немного. И это не только освоение лексикона нового стиля, а та самая свобода артистического высказывания и нацеленность на создание беспременно новой, не имеющей прецедентов формы,

которые будут определять художественный процесс грядущего столетия. С этой точки зрения граница веков рисуется очень четкой.

В 1895 году корреспондент «Художественно-ремесленного журнала» писал: «Наш лихорадочный век, отличающийся реализмом и стремлением ко всему новому и оригинальному, все-таки не сумел создать себе стиля. И ему волей-неволей приходится постоянно подражать старым образцам и стилям, которые на время являются модными и преобладающими, как в художественных ремеслах, так и в устройстве и убранстве жилищ. В архитектуре мы видим, что после многих попыток создать что-нибудь новое остановились для светских построек на стиле времен Возрождения, ставшем самым модным. В убранстве же жилищ стиль Людовика XV, Империи, итальянского и немецко-

240, 241 Особняк 3.Г. и С.Т. Морозовых на Спиридоновке. 1893—1898, арх. Ф.О. Шехтель. Белый зал. Гостиная. Фотографии И.А. Пальмина 1990-х гг.



[125] Художественноремесленный журнал. 1895. № 8. С. 1–3. [126] Приведем в качестве

примера «Ремесленную газету», «Художественно-ремесленный журнал», многочисленные архитектурные издания, посвященные убранству интерьера (от «Зодчего» до «Нашего жилища»). Наконец, с 1898 г. как закономерный итог развития отрасли в XIX в. начинает выходить роскошный периодический фолиант «Искусство и художественная промышленность», издаваемый под эгидой Императорского общества поощрения художеств.

го Ренессанса сменяются готическим и китайским в каком-то пестром водовороте: отовсюду берем образцы для нашей обстановки и мебели, во всем ищем красоту, яркость и удобства» [125].

Однако эпоха, о которой идет речь, не просто подготовила генерацию нового стиля, который уже начал проступать в отдельных явлениях (творчество Врубеля, изделия Императорских фарфорового и стеклянного заводов); она сделала много больше: 1880–1890-е годы определили саму структуру декоративно-прикладного искусства как эмансипированной области художественного творчества (каковой она будет восприниматься на протяжении всего XX века). Здесь и специальная пресса [126], и институциональная система (обучение, конкурсы, выставки), и сама структура художе-

ственной деятельности (фабрика, дизайнерская фирма, студия), и, что немаловажно, весь привычный нам теперь спектр проблем: от «эстетики материала» до внедрения художественного начала в широкомасштабное производство.

Исключением становится лишь проблема единства стиля, которая сто лет спустя перестала быть актуальной. Но она была одной из самых насущных для всего XX века, и особенно — на его пороге. Ответом на этот вопрос и стал модерн, называемый часто «стиль около 1900 года». Последние десятилетия XIX века производственной, идеологической, эстетической и художественной практикой не только предопределили его рождение, но и задали параметры развития искусства предметов всего грядущего столетия.