

АРХАНГЕЛЬСКОЕ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ



*К 190-летию фарфорового завода
в Архангельском*

II

2011

АРХАНГЕЛЬСКОЕ МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Часть II

К 190-летию фарфорового завода в Архангельском

ББК 85.1
А 87

Печатается по решению
Научно-методического совета
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

Редакционный совет:
Н.Л. Бережная; К.Г. Боленко, к.и.н.;
О.В. Колесникова; М.Д. Краснобаева,
Б.Н. Щедринский (ответственный редактор)

Под общей редакцией
кандидата искусствоведения Л.Н. Кирюшиной

А 87 **Архангельское. Материалы и исследования. Часть II.**
К 190-летию фарфорового завода в Архангельском.
[Текст, ил.]: общ. ред. Л.Н. Кирюшиной –
М.: ГМУ «Архангельское», 2010. – 128 с.

Основу второй части сборника «Архангельское. Материалы и исследования» составили материалы научной конференции «Русский фарфор XVIII–XIX вв. Новый взгляд: история, атрибуция, коллекции, интересные находки» (октябрь 2009 г.), посвящённой 190-летию фарфорового заведения в Архангельском.

В сборник вошли работы сотрудников музея и наших коллег из музеев и научных учреждений Москвы и Подмосковья, Петербурга и Омска.

Опубликованные материалы будут интересны и полезны исследователям и широкому кругу читателей, интересующихся историческим прошлым Отечества и его культурным наследием.

ББК 85.1

ОТ РЕДАКЦИИ

Орфография, исторические названия, транскрипция имён и фамилий приведены в соответствии с нормами современного русского языка при максимальном сохранении авторского стиля. Сохранены архаичные обороты речи, извлечённые авторами из текстов XIX–начала XX вв. и имеющие смысловое и стилистическое значение.



РУССКИЙ ФАРФОР XVIII–XIX ВВ.
НОВЫЙ ВЗГЛЯД: ИСТОРИЯ, АТРИБУЦИЯ,
КОЛЛЕКЦИИ, ИНТЕРЕСНЫЕ НАХОДКИ



ВВЕДЕНИЕ

В 2008 году исполнилось 190 лет фарфоровому заведению князя Юсупова. Так называлась мастерская по росписи фарфора, устроенная Н.Б.Юсуповым в подмосковном Архангельском в 1818 году, предприятие работало до 1831 года.

В 1818 году фарфоровое заведение в Архангельском представляло собой мастерскую, в которой работали три художника и несколько учеников под руководством крепостного мастера И.Т. Колесникова. К 1827 году – году открытия фарфорового завода – их количество увеличилось почти до сорока. В 1822 году Н.Б. Юсупов, хорошо знавший фарфоровое производство Франции, приглашает на службу французского живописца Августа Филиппа Ламбера (?–1835) из Севра. Ламбер в совершенстве владел техникой росписи по фарфору и был сведущ в деле производства фарфоровой и фаянсовой посуды. При нём увеличивается число мастеров (в их числе появляются и девушки), расширяется тематика росписей, начинается маркировка предметов, совершенствуются технологические процессы и, главное, находит своё воплощение идея создания настоящего завода, который после постройки был оснащён самым современным оборудованием.

Новое предприятие выпускало сервизы, отдельные предметы и серии чашек или тарелок. Драгоценную посуду с высокохудожественной росписью Н.Б. Юсупов дарил знатным гостям. Она хранилась в царских и великокняжеских дворцах Петербурга, Гатчины, Павловска, в собраниях дворянских фамилий – Голицыных, Виельгорских, Вяземских, Шереметевых, Потёмкиных. Благодаря таланту мастеров продукция фарфорового заведения становилась произведением искусства.

Сервизы и отдельные предметы юсуповского фарфора отличает искусная орнаментальная роспись золотом, изящные полихромные миниатюры и богатая качественная позолота. Многие предметы выполнялись по эксклюзивным заказам, служили подарками. Тарелки, предметы чайно-кофейных сервизов украшались портретами, пейзажными композициями, миниатюрными репликами шедевров живописи из собрания усадьбы, а также произведений графики и книжной иллюстрации.

Промышленный выпуск фарфора в Архангельском наладить не удалось, а мастерская Юсупова продолжала успешно расписывать привозное фарфоровое бельё, правда в довольно скромных количествах. Производительность была невысокой; по сравнению с крупными фарфоровыми заводами Попова, Гарднера и др., которые ежегодно изготавливали десятки тысяч предметов (у Гарднера доходило до 120000), мастерская Юсупова в год выпускала от 300 до 600, максимум до 1000 изделий. По этой причине фарфор из Архангельского был большой редкостью и уже в XIX столетии стал предметом коллекционирования.

В апреле 2009 года в Архангельском была открыта юбилейная выставка изделий фарфорового предприятия Н.Б. Юсупова «Русский фарфор. Фарфоровое заведение князя Н.Б. Юсупова. 1818–1831», в которой приняли участие 10 музеев России и два частных собрания. Впервые за многие десятилетия изделия фарфорово-фаянсового заведения Юсупова в Архангельском, которые высоко ценятся знатоками и коллекционерами и считаются большой редкостью, были собраны вместе в столь значительном количестве, законченными сериями, дополнены вновь найденными произведениями.

В связи с юбилейной датой и открытием столь уникальной выставки 20–21 октября 2009 года в Музее-усадьбе «Архангельское» прошла научная конференция «Русский фарфор XVIII–XIX вв. Новый взгляд: история, атрибуция, коллекции, интересные находки». С докладами выступили представители музеев Москвы и Подмосковья, Петербурга и Омска.

Устроители конференции предложили по-новому посмотреть на русский фарфор, на историю развития фарфорового производства в России; на неисследованные ранее аспекты творчества фарфористов и декораторов фарфора; по-новому увидеть известные, много раз публиковавшиеся произведения; проанализировать деятельность известных фарфоровых мануфактур России в контексте эволюции культуры фарфора; взглянуть на русский фарфор в плане взаимовлияний зарубежных и отечественных производств; ввести в научный оборот ранее неизвестные музейные и частные собрания, малоизученные группы предметов русского фарфора.

На конференции прозвучало 12 докладов. Они были посвящены разным периодам истории русского фарфора, разным аспектам изучения предметов из этого столь интересного материала. Это и атрибуция изделий Императорского фарфорового завода XVIII века и связанная с ней проблема подделок; тема русского и французского

фарфора первой трети XIX века и как более узкий её аспект – фарфоровое бельё, которое использовали в мастерской Юсупова. Интересными стали сообщения, цель которых – введение в научный оборот коллекций русского фарфора из собраний Государственного музея А.С. Пушкина (фарфор завода Сафронова), Омского областного музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (вазы Императорского фарфорового завода) и Музея «Зарайский Кремль». Чрезвычайно актуален для музейщиков методологический подход, методика изучения фарфора, изложенная в докладе «Атрибуция памятников русской фарфоровой пластики XVIII–XX веков». Необычным и оригинальным оказался доклад об изучении сервизов из фарфора и стекла, который превратился в культурологическое исследование, посвященное Охотничьему дворцу в Лисино. Несколько сообщений были посвящены персоналиям: династии художников Красовских (Императорского фарфорового завода) и творчеству С.Н. Судьбина. Вопрос о бытовании фарфора в интерьерах XIX века был поднят в докладе о Юсуповском дворце в Санкт-Петербурге. Новому взгляду на фарфор, новому подходу к изучению, интерпретации и каталогизации этого вида прикладного искусства в изданиях последних 10–15 лет был посвящён заключительный доклад конференции. Материалы научной конференции в виде статей предлагаются вниманию специалистов и широкому кругу читателей.

Н.Л. Бережная

И.Р. Багдасарова

ПЛАСТИКА ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА: ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

Часть коллекции отдельных фигур и скульптурных групп из собрания Государственного Эрмитажа, созданных в последней четверти XVIII века на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге, была представлена широкой публике хранителями музея, исследователями Л.Р. Никифоровой и Т.В. Кудрявцевой. К опубликованным произведениям относятся:

– бисквиты фламандского скульптора И.Г. Ксавери, в частности, «Спящий Амур со стрелой» (1769, инв. № ЭРФ-451)¹ и «Дети, играющие с гирляндой» (1770-е годы, инв. № ЭРФ-7218)²;

– скульптуры по моделям Ж.-Д. Рашетта из серии «Народности России» (1780-е–1790-е годы): «Киргизка» (инв. № ЭРФ-794), «Камчадал» (инв. № ЭРФ-791)³; «Маймистиха» (инв. № ЭРФ-790), «Казанский татарин» (инв. № ЭРФ-788), «Казанская татарка» (инв. № ЭРФ-177), «Эстляндская женщина» (инв. № ЭРФ-3357), «Камчадалка» (инв. № ЭРФ-176), «Чухонец» (инв. № ЭРФ-795)⁴;

– скульптуры по моделям Ж.-Д. Рашетта из серии «Торговцы и ремесленники» (1780-е–1790-е годы): «Охтинская молочница» (инв. № ЭРФ-406), «Продавец дичи» (инв. № ЭРФ-793)⁵; «Продавец мороженого» (инв. № ЭРФ-815)⁶;

– отдельные работы Ж.-Д. Рашетта, в том числе бюст Екатерины II (1793, инв. № ЭРФ-453)⁷ по модели Ф.И. Шубина, барельефы с портретами великих князей Павла Петровича и Александра Павловича (1780-е–1790-е годы, инв. № ЭРФ-8153, ЭРФ-7919)⁸; а также такие настольные украшения, как «Эрато» (ок. 1798 года, инв. № ЭРФ-457), «Ясский мир» (ок. 1791 года, инв. № ЭРФ-445), «Сатиры» (1780-е–1790-е годы, инв. № ЭРФ-816)⁹; «Трофеи» (1783–1791,

инв. № ЭРФ-6441)¹⁰; «Амур и Психея» (не ранее 1793–1802 года, инв. № ЭРФ-6378)¹¹.

Помимо этого, в 2009 году было опубликовано ещё два произведения по моделям Ж.-Д. Рашетта из собрания Государственного Эрмитажа: «Маковница» (инв. № ЭРФ-405) из серии «Торговцы и ремесленники»¹² и прямоугольный пласт с барельефом «Воздвижение статуи Амура» (1780-е годы, инв. № ЭРФ-454)¹³.

Тем не менее, ряд пластических работ, тяготеющих к изделиям петербургского производства последней четверти XVIII века, ранее не входили в рамки специальных исследований. В настоящей статье остановимся на трёх предметах из собрания Государственного Эрмитажа, наглядно иллюстрирующих проблемы и открытия, связанные с их изучением.

Большой интерес вызывает хранящийся в Отделе истории русской культуры Государственного Эрмитажа



Медальон с профильным портретом князя Я.Ф. Долгорукова. Императорский фарфоровый завод. Посл. четв. XVIII в. Модель Ж.-Д. Рашетта (?). Бисквит. Диаметр 15,0 см.

круглый медальон из бисквита с профильным мужским портретом в античной драпировке (инв. № ЭРФ-5648). Этот экспонат поступил в Эрмитаж в 1941 году из Государственного музея этнографии народов СССР. По кругу барельефа имеется рельефная надпись: «ГЕНЕРАЛЪ ИКРИКСЪ КАМИСАРЪ КНЯЗЬ ЯКОВЪ ФЕДОРОВИЧЪ ДОЛГОРУКОВЪ». Личность князя Я.Ф. Долгорукова (1639–1720), как и сама княжеская фамилия, были весьма популярны в XVIII–XIX веках¹⁴.

Аналогичный по внешнему виду барельеф из собрания музеев Московского Кремля экспонировался в Москве в 1981 году на выставке «Русское художественное стекло и фарфор конца XVII–начала XX в.», где предмет датировался концом XVIII века¹⁵. Рассмотрим подробнее эрмитажный образец.

Памятные медальоны из бисквита или имитирующей его гипсовой массы с барельефными портретами членов Дома Романовых и видных деятелей выпускались на Императорском фарфоровом заводе с 1780-х годов. Самостоятельное художественное значение таких изделий нередко подчеркивалось декоративными оправками. Эрмитажный медальон заключен в деревянную раму, старинную по способу точения с профилированием и последующим покрытием чёрным лаком.

На раннее изготовление медальона указывает способ его формовки путём ручного отминания тестообразной массы по форме. В результате на обороте изделия по абрису портрета осталось вжатое углубление. По методу выделки медальон с портретом Я.Ф. Долгорукова сопоставляется, например, с упомянутым выше барельефом с портретом великого князя Александра Павловича.

Важным аспектом в уточнении датировки являются видимые горновые трещины, особенно на стыках начала подъёма барельефа. Они возникли во время обжига из-за неравномерно сжатой массы. Эти дефекты, а также характерный сероватый тон массы и следы ручного заглаживания поверхности, объясняются особенностями технологии ранней стадии развития производства.

В ходе изучения материала была сделана научно-техническая экспертиза с целью сравнения состава бисквитов: изучаемого образца и подлинного произведения Императорского фарфорового завода 1780-х–1790-х годов¹⁶. Исследования проводил старший научный сотрудник Отдела научно-технической экспертизы Государственного Эрмитажа С.В. Хаврин¹⁷.

Знаменательно, что графики, составленные в одном режиме и масштабе, указывают на идентичность фарфоровых масс, в состав которых вполне соразмерно входят кремний (Si), калий (K), кальций (Ca), титан (Ti) и железо (Fe). Бисквитный медальон с портретом Я.Ф. Долгорукова дополнительно содержит мышьяк (As), способствующий отбеливанию массы¹⁸.

Идентичные медальоны с профильными изображениями Я.Ф. Долгорукова известны также и в другом материале – чугуне, в виде плоских литых медалей¹⁹. Они изготавливались в России на протяжении XVIII–XIX веков²⁰. Рисунок с одного из таких чугунных медальонов, в текст которых включена дата «1708 году»²¹, дан в первом томе издания Ю.Б. Иверсена «Медали в честь русских государственных деятелей и частных лиц» (1880; таб. XIX, № 3). Чугунные медали, выполненные в XVIII веке, вполне могли служить «матрицей» для моделей бисквитных изображений. Этой версии способствуют некоторые наблюдения.

Вокруг медальона имеется рамка из того же бисквита, которая на рисунке в издании Ю.Б. Иверсена и, соответственно, на чугунных медальонах отсутствует. Рамка увеличивает диаметр бисквитного изделия до 15,0 см, при этом ширина медальона внутри рамки соответствует размерам чугунных медалей (13,5–14,0 см). Показательно, что сама рамка в виде рельефного обода с двумя узкими кантами по сторонам встречается и на других медальонах Императорского фарфорового завода последней четверти XVIII века, что позволяет отнести эту деталь к типологическим приемам этого производства.

В расположении рельефных букв по кругу ощущается лёгкая небрежность компоновки, которую визуально выравнивает расположенная внизу медальона декоративная пальметка. Творческий подход к формальному тексту был характерен для художественной работы мастеров XVIII века. Обращает внимание и классический профиль модели по типу «антиков», и особая постановка глаз, и ручная доработка резцом деталей: тщательно «уложенных» волос, складок драпировки.

Производство памятных медальонов

на Императорском фарфоровом заводе в 1780-х–1790-х годах было связано с деятельностью французского скульптора Ж.-Д. Рашетта²². На эрмитажном бисквите с портретом Я.Ф. Долгорукова подписи мастера нет, соответственно имя автора этого произведения, весьма тяготеющего к кругу рашеттовских работ, пока не утверждается.



Скульптурная группа «Свободная любовь».
Императорский фарфоровый завод. 1802.
Модель Ж.-Д. Рашетта. Формовал Ф. Субботин.
Бисквит. Высота 37,8 см.

В Отделе истории западноевропейского прикладного искусства Государственного Эрмитажа хранится скульптурная группа, представляющая женщину в античной одежде с гнездом в руке и убегающего от неё Амура на облаке, между которыми на постаменте установлена кратерообразная ваза (инв. № ГЧ-7150). До сих пор, по учётным документам, страной-производителем предмета, переданного из Гофмаршальской части Зимнего дворца, значилась Франция. Детальное исследование этого произведения позволило точно определить производство, датировку и авторство.

Эрмитажная композиция аналогична скульптурной группе, хранящейся в Государственном Русском музее (инв. № Ф-675). Под названием «Свободная любовь» она была представлена исследователем русского фарфора И.П. Поповой на выставке в Петербурге в 1999 году «Жак-Доминик Рашетт. 1744–1809»²³. Это изделие Императорского фарфорового завода входило в состав настольного украшения к сервизу графа А.А. Безбородко (объединяющее название комплекса – Кабинетский сервиз; 1793–1801).

Экспонаты практически одинаковы по размерам, родственны их динамичные композиции и пластика фигур. С методами, характерными для работы русских фарфористов XVIII века, соотносятся ручная лепка цветочной гирлянды на постаменте под вазой, художественная проработка резцом травы и земли на подставке, изображающей почву, а также волнистая разделка воздушного облака.

Подтверждённые научно-технической экспертизой исходные материалы сероватого бисквита также сопоставимы с подлинными изделиями Императорского фарфорового завода последней четверти XVIII века.

Большой находкой стала надпись на основании постамента, выполненная в массе от руки: «1802 года месяца [...]бря Филипа Суботина» (месяц неразборчиво). Известно, что на петербургском производстве под руководством Ж.-Д. Рашетта работали как выпускники отечественной Академии художеств²⁴, так и выходцы гимназии при самой мануфактуре: Александр Берт и Филипп Субботин. Последний мастер и явился автором-исполнителем представленного произведения. Надпись на эрмитажном экспонате соответствует оригинальным факсимиле Ф. Субботина²⁵.

Наличие бисквитного «дубля» вполне объясняется одинаковой программой настольных украшений для разных сервизов. Так, по образцу Кабинетского на Императорском фарфоровом заводе в период с 1795 по 1802 год были изготовлены четыре «Приданных сервиза» для дочерей великого князя Павла Петровича и великой

княгини Марии Фёдоровны. Схожие по художественному оформлению, они сопровождалась надписью «филе из бисквитных фигур на зеркальных плато, оправленных в бронзу»²⁶. В число 28 бисквитных фигур для каждого ансамбля входили скульптуры, созданные по моделям Ж.-Д. Рашетта для Кабинетского сервиза²⁷. Учитывая имеющуюся на эрмитажном бисквите датировку, это произведение могло быть изготовлено к сервизам великой княжны Екатерины Павловны или великой княжны Марии Павловны, работа над которыми велась в одно время (1799–1802). Два других сервиза²⁸ были завершены ранее.

Скульптурная группа «Атлет, укрощающий льва» (инв. № ЭРФ-456) поступила в Государственный Эрмитаж в 1941 году из Государственного музея этнографии народов СССР. При инвентаризации в Книге поступлений Отдела истории русской культуры без комментариев была сделана запись: «Подделка». Представляется необходимым и весьма полезным привести надлежащие аргументы.

Скульптурная группа, на первый взгляд, изготовлена из сероватого бисквита с многочисленными чёрными производственными засорками на поверхности. Однако при её рассмотрении под микроскопом обнаруживается тонкий слой стекловидной глазури. При этом чёрные «точки» находятся только в глазури, а сероватый оттенок исчезает на чисто белых сколах. Очевидно, что целью такой «грязной» матовой глазури было состарить образец, поскольку наличие железистых включений на оригиналах XVIII века исходит из особенностей самой массы.



Скульптурная группа
«Атлет, укрощающий льва». XIX в.
(фальсификат изделий Императорского
фарфорового завода посл. четв. XVIII в.).
Фарфор, позолота. Высота 29,5 см.

Скульптурная группа снабжена поддельной «маркой» в виде синего вензеля «Е II» на дне постамента. Во-первых, имеющаяся над вензелем корона станет традиционной в маркировке русского императорского фарфора только в последующие правления. Во-вторых, в екатерининский период марка ставилась, в основном, на изделия под глазурь. Наконец, научно-техническая экспертиза красочного пигмента показала, что его состав со свинцовыми белилами и кобальтом соответствует краске под названием «Синий кобальт», изобретённой в Европе в начале XIX века²⁹. «Марка» и осталась без обжига, при котором эта краска для живописи просто бы сгорела.

Драпировка укротителя покрыта тончайшим слоем позолоты, и, действительно, детали екатерининских бисквитов могли так оформляться (например, настольные украшения к Арабесковому сервизу, 1784). При этом качество и цвет холодного оттенка не сопоставимы с оригиналами. Интересно, что золото здесь было использовано в чистом виде и не предполагало закрепительного обжига, которого оно бы просто не выдержало.

Всё же при выборе темы подделки была учтена общеевропейская тенденция искусства второй половины XVIII века, связанная с созданием антиквизированных произведений. В частности, хорошо известна терракотовая скульптура Э. Бушардона «Укротитель льва», ныне хранящаяся в собрании Государственного Эрмитажа (Франция, середина XVIII века, высота 35,5 см). В искусстве русского фарфора XVIII столетия в духе античности работал Ж.-Д. Рашетт.

Обсуждение подобных фальсификаций пополняет опытный багаж в установках подлинности и качества русского фарфора и, чем больше проходит времени, тем более «старинными» кажутся сами подделки.

В целом, приведённые выше примеры подтверждают, что коллекция фарфоровой пластики Государственного Эрмитажа остаётся крайне интересной для изучения.

Введение в научный оборот вновь определённых изделий из фарфора не только расширяет сведения в области искусствознания, но и прибавляет определённый опыт в деле практических атрибуций. Представленные предметы демонстрируют разные грани исследовательского поиска: в первом случае – подтверждение времени изготовления, во втором – установление авторства, в третьем – доказательство фальсификата.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кудрявцева Т.В. Русский императорский фарфор. СПб., 2003. С. 39.

² Никифорова Л.Р. Русский фарфор в Эрмитаже. Л., 1973. Кат. 13. [Здесь и далее указывается первая публикация предмета].

³ Там же. Кат. 31, 32.

⁴ Zur Tafel im Winterpalast. Russische und westeuropäische Porzellan- und Fayencearbeiten aus der zweiten Hälfte 18. Jahrhunderts. Leihgaben aus den Sammlungen der Eremitage in St. Petersburg / Konzeption: T.V.Kudriavtseva. Kolding, 1994. Кат. 103–106, 108, 109.

⁵ Никифорова Л.Р. Указ. соч. Кат. 29, 30.

⁶ Zur Tafel im Winterpalast... Кат. 112.

⁷ Там же. Кат. 101.

⁸ Там же. Кат. 100, 102.

⁹ Никифорова Л.Р. Указ. соч. Кат. 25–28.

¹⁰ Zur Tafel im Winterpalast... Кат. 115.

¹¹ Кудрявцева Т.В. Указ. соч. С. 76.

¹² Four Great Banquet Tables of Caterine the Greate from The State Hermitage Museum / Conception: L.V. Liackova. Tokyo, 2009. Cat. 106, 107.

¹³ Багдасарова И.Р. Жак-Доминик Рашетт. Пластика Императорского фарфорового завода последней четверти XVIII в.: прямые и опосредованные обращения к античности // Русское искусство. № 1 (21). 2009. Академическая тетрадь. С. 70–77.

¹⁴ Князь Я.Ф. Долгоруков вступил в службу при царе Фёдоре Алексеевиче. Особые заслуги этого представителя знатного рода относятся к военным действиям времени правления Петра Великого. В 1700 году при осаде Нарвы Я.Ф. Долгоруков был взят в плен и отправлен в Стокгольм. При переправе в Готенбург ему удалось организовать военнопленных и, обезоружив шведов в открытом море, направить фрегат в русскую гавань.

¹⁵ В Оружейной палате Московского Кремля хранится два бисквитных медальона с портретом Я.Ф. Долгорукова, поступивших из кладовых Императорского Эрмитажа в 1854 г. (Сардак Л.Л. Загадка чугунного медальона // Челябинск в прошлом и настоящем. Материалы III научной краеведческой конференции. Челябинск, 2006. С. 73.

¹⁶ Для сравнения был взят медальон с портретом великого князя Александра Павловича из

собрания Государственного Эрмитажа (1780–е–1790-е годы.; инв. № ЭРФ-7919).

¹⁷ С.В. Хаврин провёл научно-технические экспертизы всех трёх произведений, впервые представленных в данном сообщении.

¹⁸ Наличие этого элемента может указывать на более раннее, чем его сравнительный образец, изготовление бисквитного медальона с портретом Я.Ф. Долгорукова.

¹⁹ О проблеме атрибуции чугунных медалей с портретом Я.Ф. Долгорукова см.: Сардак Л.Л. Указ. соч. С. 70–76.

²⁰ В настоящее время такие произведения хранятся в частных и музейных собраниях, в том числе в Государственном Эрмитаже (например, Отдел нумизматики, инв. № РМ-7737, РМ-10629).

²¹ На известных бисквитках с портретом Я.Ф. Долгорукова дата «1708 году» отсутствует. Видимо, к моменту изготовления, она уже не имела надлежащего историко-культурного значения. Попытку обоснования дат, имеющих на чугунных медальонах, предпринял Л.Л.Сардак. См.: (Сардак Л.Л. Указ. соч.)

²² Ж.-Д. Рашетт возглавлял скульптурное отделение Императорского фарфорового завода с 1779 по 1804 г.

²³ Жак-Доминик Рашетт. 1744–1809. Государственный Русский музей: каталог выставки / состав. кат. Е. Карпова, Т. Носович, И. Попова. СПб., 1999. Кат. 49.

²⁴ Федор Крестишин (ок. 1738/41–?), Иван Семенов (ок. 1741–?), Гаврила Никифоров (ок. 1741–?), Назар Козлов (1757/65–?).

²⁵ Оригинальные подписи Ф. Субботина имеются, в частности, на бисквитных скульптурах «Мельпомена» и «Терпсихора» из собрания Государственного Русского музея (1804; инв. №№ Ф-709, Ф-711).

²⁶ Цит. по: Кудрявцева Т.В. Указ. соч. С. 68.

²⁷ Там же. С. 69.

²⁸ Сервиз для великой княжны Александры Павловны, 1795–1796; сервиз для великой княжны Елены Павловны, 1797–1799.

²⁹ Roy A. Cobalt Blue // Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics. Vol 4, ed. V.H. Berrie, National Gallery of Art. Washington DC, 2007. London, P. 151–177.

И.Н. Сафонова

ФАРФОР ЗАВОДА САФРОНОВА 1820–1830-х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.С. ПУШКИНА

Завод Сафонова по праву считается одним из ведущих предприятий, располагавшихся в XIX веке в деревнях Богородского уезда Московской губернии. Представление о фарфоровом производстве гжельского региона 1820–1830-х годов в значительной степени основано на известных произведениях нескольких крупных заводов, к числу которых он неизменно причисляется¹. Сопоставление изделий заводов Сафонова, Новых, Гулиных, Козлова обусловлено родством форм и сходством не только мотивов, но и манеры письма, декоративных приёмов, пластических принципов. Это объясняется территориальной близостью деревень, миграцией мастеров, ориентировавшихся часто на одни и те же образцы. Тем не менее, при детальном рассмотрении близких по модели и росписи произведений разных изготовителей, проявляются индивидуальные особенности каждого из них.

На данный момент историю деятельности предприятия можно воспроизвести лишь фрагментарно. «Завод был основан мещанином Антоном Трофимовичем Сафроновым в 1814 году в деревне Короткой. После его смерти в 1851 году перешёл к павлово-посадскому купцу Илье Абрамовичу Сафронову. Затем некоторое время находился в аренде у Т.Я. Кузнецова и его сына Сидора»².

Популярно мнение, что в лучших изделиях завод Сафонова приближается к уровню мануфактуры Гарднера. Не только формы и живописные мотивы часто заимствовались мастерами Сафонова у одного из ведущих отечественных предприятий, но и марки их очень близки. Поэтому, в отношении выдающихся произведений Сафонова и средних по качеству предметов Гарднера в литературе порой встречаются неточности и заблуждения. Лишь при внимательном рассмотрении марки в совокупности с индивидуальными пластическими и живописными особенностями каждого изделия возможна верная атрибуция. Встречаются два варианта написания

марки завода Сафронова – кобальтовой подглазурной буквы «С»: в виде округлой широкой подковки и в виде узкого крючка с утолщением внизу. Они опубликованы в литературе, яснее всего в каталоге выставки «Русский фарфор. 250 лет истории», в чёрно-белом варианте. В некоторых случаях, буквенное обозначение сопровождаются цифры: небольшие, вдавленные в тесто штампом, или написанные от руки золотом или краской³. На разных изделиях из собрания Государственного музея А.С. Пушкина в тесте поставлены цифры «3», «16», «23», «25», «34». Вероятнее всего, это номера формовщиков или форм предметов. Также встречаются прописные надглазурные цифры «1», «2», «3», выполненные малиновым цветом (как на экземплярах из собрания музея А.С. Пушкина) или золотом. Логично отнести их к специальным пометам художников или позолотчиков. Цифры, нанесенные малиновой краской, могут соответствовать видам живописного декора (1 – пейзаж, 2 – натюрморт и 3 – жанр)⁴. Сопоставление изделий с марками может способствовать формированию круга произведений одного мастера. «В 1823 году на заводе работало 14 человек, в 1842 – 32 человека»⁵. Небольшое количество работников облегчает выявление творческой манеры каждого, индивидуальных приёмов в создании формы или росписи. Судя по сохранившимся экземплярам, над ними работали как выдающиеся скульпторы, живописцы и формовщики, так и не овладевшие всеми навыками ремесла мастера, допускавшие ошибки и брак. Поскольку встречаются немаркированные изделия гжельских заводов, то только выявление и анализ несомненных, бесспорных предметов позволит присоединить к ним ранее неизвестные.

Фарфоровое собрание Государственного музея А.С. Пушкина довольно богато и разнообразно. Основной объём сформировался благодаря приобретениям и дарам, поступлению нескольких частных коллекций, а также передачам из ведущих московских и петербургских музеев. Большую часть составляют произведения русских заводов. Завод Сафронова представлен как тиражными предметами, имеющими близкие аналогии в других музейных собраниях, так и уникальными, неординарными, заказными изделиями 1820–1850-х годов.

Произведения 1820–1830-х годов отвечают общим тенденциям в искусстве этого времени. В качестве ориентиров избирались наиболее популярные, в тоже время доступные для исполнения формы из арсенала ведущих отечественных заводов Гарднера, Попова и Батенина, прототипами которых часто являлись западноевропейские модели. Изделия украшались согласно

выбранным образцам, заимствовались схемы расположения декора на поверхности. При старательном копировании общих принципов моделировки формы и распределения живописных элементов, мастера вносили изменения в композицию и колорит, вырабатывали собственные приёмы письма. Сохранилось много предметов с жанровой, пейзажной или портретной миниатюрой в окружении цветного крытья. Второй широко распространённый вариант заполнения свободной от росписи поверхности – густая позолота с цировкой. Известный исследователь русского фарфора Т.А. Мозжухина справедливо замечала, что «в декоративном облике гжельского ампириного фарфора значительна роль цветных фонов, особенно разнообразными и высокими по качеству они были на заводах Сафронова и Новых»⁶. Предпочтение отдавалось малиновому или красновато-бордовому, зеленовато-изумрудному, желтовато-зелёному и синему цветам. Тон надглазурного крытья довольно интенсивен, однако, внутри просматриваются небольшие изгибающиеся линии и тёмные точки, подобные мелкой крошке⁷. Чаще всего встречается равномерно заполненная одним цветом поверхность без внешних орнаментальных украшений⁸. Яркий фон не просто обрамляет, он визуальнo выдвигает центральное изображение на первый план. Для достижения общей гармонии мастера часто включали цвет крытья в колористическую гамму миниатюрного изображения, к примеру, расписывая лепестки цветов или одежды путников той же малиновой краской, что и фон.

В собрании музея есть несколько предметов конца 1820-х–начала 1830-х годов, где свободную от сюжетной росписи поверхность заполняет крытьё. Это чашка с блюдцем, два чайника и сахарница. По форме эти изделия родственны, находят прямые аналогии в сервизе с изображением цветов и их символическими значениями из собрания музея «Кусково»⁹. Различия в сюжете и колорите не позволяют объединить их в один комплект. Пластическое решение довольно лаконично: округлые несколько тяжеловесные формы, лапидарные объёмы с гладкой поверхностью, лишённой профилей и рельефов, простой, легко читаемый силуэт. Все выступающие «скульптурные» элементы укрупнены и обобщены.

Важное место в ряду вышеуказанных изделий занимает чайная пара с изображением жанровой сценки на фоне пейзажа (цв. илл. 59)*. Модель чашки имеет аналогии в предметном ряду крупнейших русских заводов – Императорском и Гарднера¹⁰. В то же время, композиция и колористическое решение живописного сюжета,

*Здесь и далее по сборнику см. цветную вставку.

несомненно, заимствованы у художников завода Попова. Такие же сентиментальные, камерные мотивы с одним или двумя персонажами, представленными на природе или в интерьере, прописанных золотом, украшают сервиз завода Гулиных¹¹. В продукции двух гжельских заводов есть характерные различия. Они заключаются в колористической гамме, манере письма золотом, масштабе и трактовке фигур по отношению к фону. Яркий и плотный тон контрастной по колориту живописи чашки завода Сафронова отличен от светлого, нежного, нюансированного колорита гулинских изделий. На сафроновском предмете незатейливый пейзаж, окружающий фигуры в пёстрых одеждах, воспринимается как довольно плотный золотой силуэт. Поверхность земли выглядит очерченным овалами крупным матовым пятном. Блестящие линии изображают травы. Узкие листья и кроны деревьев написаны тонкими изгибающимися мазками. Если у Сафронова позолота – активное непроницаемое пятно, то у Гулиных – ажурная легкая тень. У сафроновского мастера фигуры людей сопоставимы по масштабу и расположению на плоскости с окружающей их природой. Они написаны несколько примитивно, статично, их тела и детали одежды обладают точёными формами с резко очерченными контурами. В сервизе завода Гулиных все персонажи несколько укрупнены и выдвинуты на передний план, представлены в движении.

Показательным отличием от изделий ведущих мануфактур является скромный цированный орнамент, встречающийся в продукции других гжельских заводов¹² и не присутствующий в ряду декоративных мотивов завода Гарднера. Рисунок очень прост и представляет собой нанесённые с определённым интервалом на матовую горизонтальную полосу наклонные линии блестящей позолоты, образующие диагональные сегменты. По центру каждого из них прочерчена тонкая зигзагообразная линия с более или менее острыми углами¹³.

Подобная цировка украшает чайник завода Сафронова с зелёным крыльём и изображением роз и тюльпанов в резервах (цв. илл. 60). Объём бутонов и листьев создан «несколькими мазками одного цвета, но разной интенсивности тона»¹⁴. Этот приём (уплотнение одного цвета для создания тени, и размывание его для выделения освещённых поверхностей) мог быть «подсмотрен» на предметах завода Гарднера. Там же, вероятно, была заимствована и манера написания розы и тюльпана¹⁵. При схожем характере прорисовки лепестков, использовании тех же колористических сочетаний, мастер завода Сафронова не смог добиться мягкости объёма,

лёгкости письма, акварельной воздушности, свечения, прозрачности, натуральной свежести красок, присущих изделиям завода Гарднера. При этом необходимо отметить умелый рисунок, четкость и правильность построения, гармонию колористических сочетаний, достигнутые в старательном следовании за оригиналом. Художнику были свойственны рациональное конструирование объёмов, насыщенная плотная живопись без строгих линейных контуров. Он создавал форму широкой кистью, получая мягкие, глубокие тени и оставляя светлые блики ближе к краям. К числу характерных приёмов можно отнести чередование тёплых и холодных цветов в написании листьев, расположенных друг за другом, чтобы легко читался каждый из них.

На согласованном чередовании холодных и тёплых цветов построена пастозная живопись на чашке с изображением листьев и плодов лесного ореха на ветке (цв. илл. 61). Роспись на золотом фоне встречается в продукции многих русских заводов в 1820–1830-х годах, этот приём был моден и широко распространён. В декоре данного предмета живопись занимает почти всю поверхность. Мягкие тени выделяют округлые объёмы, тонкие линии, изображающие прожилки листьев, придают чёткость рисунку, золото гармонично сочетается с охристо-жёлтым цветом плодов и веток. Затейливая лепка простой гладкой ручки с пальметтами в основании и завершении, упирающимися в плотное тулово, придаёт изделию неповторимое очарование и индивидуальный характер.

В ряду предметов с цветными фонами характерными для завода Сафронова являются чайник (аналогичный чайнику с розами и тюльпанами) и сахарница с итальянскими архитектурными памятниками (цв. илл. 62). Подобные сюжеты встречаются и в продукции других гжельских заводов¹⁶. Согласно пояснительным надписям к пейзажам, на чайнике должны быть представлены виды Римских памятников «Monte Cavallo» (палаццо Монте Кавалло – палаццо Квиринале) и «L arc de Septieme» (арка Септимия Севера), на сахарнице – «l arc de Vespasian» (арка Веспасиана) и «la Colonne de Trajan» (колонна Траяна). В подписях, казалось бы, расшифровывающих изображения, есть не только грамматические, но и фактические ошибки: в сюжете «Monte Cavallo» фонтан имеет другую форму, не узнаваем фасад дворца, над комментарием «la Colonne de Trajan» изображён двухпролётный мост. То есть, традиционный смысл пояснительной надписи утрачен, точность и соответствие её с изображением для мастера уже не важно. Выявить графические оригиналы изображений довольно сложно из-за серьёзной

переработки художником исходного образца, заключающейся в частичном устранении и упрощении деталей при создании нового сюжета скорее всего из фрагмента большой видовой гравюры. В итоге композиции выглядят не завершёнными, фланкирующие центральное поле архитектурные сооружения часто обрезаны, пролёты арочного моста стремятся за пределы изображения, требуя продолжения, как выхваченный из большой картины кадр.

Пейзажи написаны в приближённых к прямоугольнику или овалу резервах на фоне цветного крытья, занимающего большую часть тулова. Архитектура и человеческие фигуры обобщены, в перспективных построениях зданий допущено сильное искажение. На колористических и тоновых нюансах выстроена ритмическая канва изображения, акцентами служат насыщенные по тону глубокие тени зданий и заостренные яркие фигуры людей. При этом, тени и профили не просто выделены более плотным тоном, но и подчеркнуты другим цветом (в архитектуре в общую коричневую палитру вводится сочный зелёный цвет).

Аналогичную манеру написания кучевых облаков (с процарапыванием светлых бликов) и крон деревьев (с почти рельефными округлыми мазками) можно проследить в чайнике со «Сценой свидания», где представлены юноша и девушка с собакой у дерева (цв. илл. 63). Помимо общих черт в характере росписи, чайник имеет схожую по написанию марку и те же цифры в тесте. Очевидно, что клейма могут быть соотносимы с конкретными мастерами и способствовать идентификации предметов с их создателями.

Аналогичная «Сцена свидания» украшает тарелки, выполненные по заказу Н.Б. Юсупова на его фарфоровом заводе в 1819 и 1828 году. Это свидетельствует о глубоком знании мастеров завода Сафронова круга изящных сюжетов, воспроизводившихся на частных предприятиях и обусловленных особым замыслом заказчика. Тем не менее заимствуя это изображение, художник гжельского завода унифицирует его, лишая французской надписи «PENSEZ A MOI Ju Sans cesse (думай обо мне... непрерывно – *И.С.*)»¹⁷, переводя в разряд универсального сентиментального мотива, понятного для покупателя.

Серьёзные изменения художник завода Сафронова внёс в изображение «Покинутая Ариадна» на чайнике 1840–1850-х годов по гравюре братьев Г.З. и И.Г. Фациусов (1778) с картины А. Кауфман (около 1775). Гжельский мастер убрал фигуру амура у ног Ариадны. По причине широкого распространения этого мотива в западноевропейском фарфоре, начиная с 1780-х гг.¹⁸, сложно сказать, что

именно использовал мастер в качестве образца – декоративное изделие или гравюру. Однако в противоположность графическим изделиям и фарфоровым предметам, на чайнике, как и на венском стакане 1820-х годов¹⁹, сюжет представлен не в зеркальном отражении, а также как на картине.

По преимуществу, в своих заимствованиях художники выбирали из спектра образов наиболее популярные. В круг интересов попадали мифологические, литературные, жанровые композиции, пейзажи, портреты и натюрморты. В изделиях отражено знание модных и актуальных для своего времени сюжетов, распространённых не только в купеческой, но и в аристократической среде²⁰.

Одним из таких предметов является подарочная чайная пара с изображением свидания в парке (цв. илл. 64). Предмет относится к разряду тех, что достойны сравнения с изделиями завода Гарднера. Сюжет напоминает момент объяснения Татьяны Лариной и Евгения Онегина из романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». На сегодняшний день графический источник не известен.

Подобная модель чашки со строгим цилиндрическим туловом, узкими заостренными рельефными профилями, слегка отогнутым верхним и нижним краями была любима на заводе Сафронова²¹. По масштабу и пропорциям она ближе всего к изделиям завода Батенина, хотя встречается и в предметном ряду других гжельских предприятий, а также ведущих частных заводов – Гарднера и Попова.

Здесь принята совершенно другая схема построения декора по сравнению с рассмотренными ранее изделиями с цветным крытьём. Свободные поля заполнены позолотой, все сюжетные и орнаментальные изображения на поверхности разделены на строгие сегменты непрокрашенными узкими полосками белого фарфора, упорядочивающими композицию, выстраивающими геометрически ясную, ярусную структуру. Роспись выполнена пастозно, широко, свободно, даже в требующих особой тонкости местах – белом платье, кружевах – художник не переходит на штриховку, везде видны мягкие тонкие мазки, положенные живо, с лёгкими затеками. Костюм молодого человека буквально залит краской, которая после обжига выглядит как крытьё, сплошным массивом, единым целым. Более того, на поверхности красочного слоя видны мелкие углубления, словно поры, свидетельствующие о неполном техническом совершенстве. Краски на одеждах выглядят слегка разбавленными, небо с облаками выглядит почти прозрачным. Манера изображения кустов совершенно иная – мазки плотные, слегка

объёмные. Художник смело вводит яркие акценты, к примеру, синий цвет шали, контрастный по отношению к окружению, обогащающий общее колористическое звучание. Лица написаны обобщённо: контуры очерчены одной коричневой линией, чёрными точками глаза. Волосы выполнены тёмными мазками по светлому фону.

Цированный рисунок, состоящий из мелких тонких линий, идущий по верхней широкой полосе позолоты на чашке и по периметру блюда также удивительно сложен, красив, богат и разнообразен. Он представляет собой череду отдельно изображённых цветов в разных ракурсах, соединённых листьями и завитками.

Объёмные формы отличаются деликатностью исполнения. Особенно интересна ручка, вверху закрученная в завиток с выпущенным листом аканта, обнимающим розетку с цветком в центре, внизу завершённая пальметтой. При довольно небольшом размере, намеренной тонкости, узости ручки, показательны общая пластичность, нежность прочерченных заглубленных контуров листа и цветка. Дополнительное смягчение рельефа произошло благодаря затёкам глазури, обволакивающей изображение. В результате лепки и соединения деталей возникли неровность поверхности, вмятинки и выпуклости, небольшое смещение вертикальной оси относительно тулова, присущее многим изделиям завода Сафронова. Характерной чертой данной модели ручки также является узкое отверстие, отделяющее розетку от завитка.

Такая же ручка украшает чашку с овоидной формой тулова (цв. илл. 65), гораздо более простую по оформлению, с техническими дефектами (отверстие на тулове на изображении), с очень типичным по рисунку и колориту цветочным букетом на высоком вазоне. Обе чашки имеют близкие по начертанию марки и оттиснутые в тесте цифры «16».

На этих примерах ясно, что декораторы оперировали определённым набором элементов, соединяя их в различных сочетаниях. Конечно, подарочная чашка выполнена более аккуратно и внимательно, но пропорции ручки по отношению к тулову и особенности формирования ее пластических элементов аналогичны в обоих случаях.

Другая подарочная чайная пара (цв. илл. 66) с позолотой внутри и растянутым по поверхности изображением «Вид Царского терема» отличается от предыдущей уровнем исполнения росписи. Нечётко, с затёками прописаны фигуры, силуэты людей бесформенны, не сбалансирован колорит, яркие малиновые и синие краски не согласованы с общей песочно-коричневой палитрой, нарушены пропорции архитектуры, смещены перспективные планы,

силуэты зданий и мелкие детали очерчены линиями. Небо и тучи размыты, лишены контуров, словно на поверхность перед обжигом распыляли порошок. Несмотря на недостатки росписи, предмет задумывался как дорогой подарок. Об этом свидетельствуют прекрасная модель, тщательные позолота и цировка, сложная по композиции роспись, занимающая значительную часть поверхности. Прослеживаются уже отмеченные в других изделиях черты: плотная, построенная на тональных градациях холодных и теплых цветов живопись, использование ограниченного набора красок. Показательна форма ручки, завершающаяся завитком в виде листа аканта: тонкая, с каплевидными выступами, плавным силуэтом с мягким сглаженным рельефом.

Аналогичная высоко поставленная ручка сообщает особую грацию небольшой чашке с итальянским городским пейзажем (цв. илл. 67). Изящная модель, с благородным овоидным сужающимся книзу туловом, четкими узкими профилями, выверенным, графически отточенным силуэтом. На дне подглазурная кобальтовая «С», в тесте «З» и «34». Чашка обладает хорошей геометрической цировкой и яркой, выразительной росписью, построенной на сочетании песочно-коричневых и светло-зелёных красок, дополненных кирпично-красным и голубым цветами. Достигнута гармония тёплых и холодных оттенков. Найдено соотношение между основными композиционными объёмами. Удлиненные фигуры, словно тени, вторят продолговатым и заострённым архитектурным формам, поддерживая заданный ритм. Искажение зданий как в камере обскура не портит общее впечатление.

Рассмотренные выше произведения различного художественного и ремесленного уровня, создававшиеся на заказ и для широкой продажи, демонстрируют неоднородную картину деятельности предприятия. Анализ характерных для завода форм, пластических элементов, живописных приёмов, присущих маркированным предметам, позволит уточнить принадлежность немаркированных изделий. Введение новых произведений в научный оборот может способствовать объединению разрозненных экземпляров в сервизы и серии и пониманию объёмов выпускавшейся продукции. Лишь дальнейшая публикация, расширение круга памятников позволят полностью оценить значение этого и других русских заводов в общекультурном контексте.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Мозжухина Т.А.* Фарфор заводов Гжели // Русский фарфор. 250 лет истории. М., 1995. С. 35–37.
- ² *Карякина Т.Д.* Марки русского фарфора, фаянса и майолики. СПб., 1998. С. 131.
- ³ Автор выражает благодарность известному исследователю, эксперту в области отечественного и западноевропейского фарфора М.А. Бубчиковой, поделившейся своими соображениями относительно маркировки изделий завода Сафронова и предоставившей возможность ознакомиться с предметами завода в коллекции Государственного Исторического музея.
- ⁴ Это предположение основано на небольшом количестве изделий. Для окончательного вывода необходим широкий круг предметов с подобными пометами.
- ⁵ *Карякина Т.Д.* Указ.соч. С. 131.
- ⁶ *Мозжухина Т.А.* Указ.соч. С. 35.
- ⁷ Примерно также выглядит надглазурное крытё в изделиях завода Гарднера.
- ⁸ В изделиях завода Гарднера чаще встречаются предметы с орнаментами поверх цветного крытё. См.: Фарфор в России. XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. СПб., 2003. С. 154–157. Кат. № 294–296. Илл. 195–198.
- ⁹ Русский фарфор. 250 лет истории. М., 1995. С. 91. Кат. № 863–870. Илл. 72.
- ¹⁰ Там же. Илл. на обложке; *М.А. Бубчикова.* Русский фарфор пушкинской эпохи. М., 1997. Кат. № 22.
- ¹¹ Русский фарфор. 250 лет истории. М., 1995. Илл. 67. С. 89.
- ¹² *Полов В.А.* Русский фарфор. Частные заводы. Л., 1980. Илл. 84.
- ¹³ Этот рисунок широким может служить дополнительным ориентиром в атрибуции, особенно в случае отсутствия марки или сомнения в её принадлежности. Так, чашку с блюдцем с изображением храма можно смело включить в круг изделий завода Сафронова, а не Гарднера. См.: *В.А. Полов.* Русский фарфор. Частные заводы. Л., 1980. Илл. 42.
- ¹⁴ *Мозжухина Т.А.* Указ. Соч. С. 36.
- ¹⁵ *Полов В.А.* Указ.соч. Илл. 70.
- ¹⁶ Там же. Илл. 84.
- ¹⁷ Юсуповский фарфор. Изделия фарфорового заведения князя Н.Б. Юсупова в Архангельском. К 190-летию предприятия. Каталог к выставке «Русский фарфор. Фарфоровое заведение Н.Б. Юсупова. 1818–1831». / Авт.-сост. Н.Л. Бережная. М., 2009. Кат. № 150, 631.
- ¹⁸ *Verrückt nach Angelika. Porzellan und anderes Kunsthandwerk nach Angelika Kauffmann.* Düsseldorf. 1999. Илл. на титуле. Кат. № 2, 31.
- ¹⁹ Там же. Кат. № 53.
- ²⁰ *Бубчикова М.А.* Русский фарфор пушкинской эпохи. М., 1997.
- ²¹ *Полов В.А.* Указ. соч. Илл. 96.

Н.Л. Бережная

ФАРФОРОВЫЕ ПРЕДПРИЯТИЯ – ПАРТНЁРЫ ФАБРИКИ В АРХАНГЕЛЬСКОМ

К ВОПРОСУ О ФАРФОРОВОМ БЕЛЬЕ ДЛЯ МАСТЕРСКОЙ ЮСУПОВА

Подготовка каталога «Юсуповский фарфор»¹ и выставки², посвящённой 190-летию фарфорового заведения в Архангельском, дали повод обратиться к теме фарфорового белья, которое использовали для росписи в мастерской Н.Б. Юсупова. Однако совсем недавно уверенно определялись только образцы маркированного белья русского происхождения. О происхождении же французского фарфора, который в больших количествах привозили в Архангельское для росписи, можно было говорить предположительно.

В последние годы, когда на антикварном рынке России всё больше и больше стали появляться изделия малознакомых или забытых (хотя некогда очень популярных и широко распространённых в России) частных заводов Парижа конца XVIII–первой половины XIX века, тема фарфора парижских заводов стала весьма актуальна. А в связи с этим возник ещё один важный для нас аспект: близость фарфора Юсупова изделиям парижских фарфоровых мануфактур и мастерских, которая проявляется в идентичности фарфоровых форм, а также похожести некоторых орнаментальных мотивов и приёмов их нанесения. Так, в последние два – три года в некоторых статьях, посвящённых антиквариату, стала проскальзывать мысль: а было ли вообще у Юсупова в Архангельском предприятие или предприимчивый князь выдавал французские изделия за свои³? Возможно, появлению такого умозаключения способствовала недостаточная степень изученности фарфора заводов Франции в отечественной литературе⁴, а также очевидная сложность в атрибуции многообразных изделий многочисленных парижских предприятий.

В данном случае уместно вспомнить, что некоторые формы и орнаментальные композиции в ампирное время получили такое широкое распространение по всей Европе, что стали интернациональными. Кроме того, и в каталоге выставки, и в статьях, посвящённых

мастерской Юсупова, неоднократно отмечалось следование ею образцам венского и севрского фарфора; говорилось о предпочтении в выборе декора французской традиции всем остальным. Немаловажным является и тот факт, что в течение десяти лет мастерской управлял французский художник А.Ф. Ламбер.

Итак, обратимся к формам, белью, которое расписывали в Архангельском, и к вопросу, где было изготовлено это бельё.

По документам, в частности, из записки «О фарфоровой посуде» 1820 года⁵, известно, что в ранний период (1818–1820) фарфоровое бельё для мастерской покупали на ведущих заводах Петербурга и Москвы: на Императорском фарфоровом заводе, у Гарднеров и Попова.



Образцы фарфорового белья первой четверти XIX в. европейских и русских заводов, сохранившиеся в Архангельском. ГМУА.

В кладовых Большого дома усадьбы и после закрытия мастерской в 1831 году на протяжении всего XIX и начала XX века продолжали хранить нерасписанный фарфор. До нашего времени в собрании Государственного музея-усадьбы «Архангельское» сохранилось 30 образцов (предметов) фарфорового белья русских и европейских заводов. Это маркированное бельё завода А.Г. Попова: чайник с «грелкой», чашки «вазиком» с двумя ручками и крышкой, а также чашка без марки, предположительно, завода Сафронова. Кроме того, чайники и сахарницы неизвестных, скорее всего французских заводов.

На заводе Гарднеров покупали мелкие и глубокие тарелки. У Попова – «яйца пасхальные», чашки с блюдцами различной формы

и размера, подарочные чашки в форме вазочки с крышкой и на поддоне, тарелки, небольшие чайно-кофейные формы для сервизов «тет-а-тет» или «дежёне» с подносом характерной формы⁶ (цв. илл. 1). В 1818–1819 годах в Архангельском расписывали чайные пары «саксонского фарфора», а также чашки чайные «Долгорукова завода». По всей вероятности, на заводе Долгорукого (предприятие работало с 1803 по 1812 год) могли приобрести нерасписанные формы чайно-кофейной посуды, оставшиеся после закрытия этого предприятия в 1812 году⁷.

Однако на протяжении всей работы фарфорового заведения Юсупова «белый фарфор» для росписи в наибольших количествах привозили из Франции. Покупали и устаревшие формы белья последней четверти XVIII века, и более современные ампирные модели. «Французской фарфор» был представлен тарелками, отдельными чашками и блюдцами, а также чайными сервизами из 17 предметов: в состав каждого входили чашки с блюдцами (обычно по 12 пар), чайник, сахарница, сливочник и полоскательная чаша. Часто покупали наборы посуды для завтрака – «дежёне» или «кабаре» из 6–8 предметов: поднос, 1–2 чашки с блюдцами, чайник, сахарница и молочник. Столовые и десертные формы также покупали за границей. Их приобретением могла заниматься и мастерская Юсупова, и сам заказчик. В это время по европейским правилам клиент (заказчик) составлял столовый или десертный сервиз в зависимости от предметов, представленных в ассортименте предприятия. В ламберовский период мастерская Юсупова расписывала готовые фарфоровые формы, предоставляемые заказчиком⁸.

К сожалению, найденные на сегодняшний день архивные документы (счета, отчёты) по работе живописной мастерской Юсупова не отвечают на вопрос, фарфоровое бельё каких именно французских заводов привозили в Архангельское. В делах юсуповского архива среди счетов и расписок найдены финансовые документы с названиями и адресами известных фарфоровых заводов Парижа первой четверти XIX века. Но они свидетельствуют о покупке Юсуповым готовой декорированной посуды мастерской Легро д'Анизи, Стоуна и Кокереля, мануфактуры Фейе⁹ и других. Подчеркнём, что счета на покупку посуды известных предприятий Парижа *позволяют предположить*, что на этих же предприятиях могли покупать и фарфоровое бельё. Но не более того.

Не проливают свет на происхождение тарелок, чайно-кофейных и десертных форм и знаки в тесте, имеющиеся на предметах. Скорее они похожи на технические метки, чем на марки или отличительные

знаки производителя. Хотя в ряде случаев постоянно повторяющийся на тарелках с разновременной росписью знак в виде латинской «V» или русской «Л» (иногда его можно принять за сильно растянутую по горизонтали латинскую литеру «S») позволяет считать, что использовалось бельё одного и того же завода. Причём использовалось не менее чем на протяжении 10 лет. Бельё с таким знаком расписывали и в 1818–1821 годах (тарелки серии «Картины князя Н. Юсупова», тарелки с птицами), и в 1827–1829 годах (тарелки серий «Розы» и «Картины герцога Орлеанского»). Некоторые знаки в тесте в виде заглавных латинских литер «B», «D», «J», «I», встречающиеся на тарелках и чашках, напоминают маркировку севрской мануфактуры.

Некоторые формы сохранившегося расписанного и нерасписанного фарфорового белья помогают определить опубликованные в отечественных и зарубежных каталогах и справочниках маркированные изделия. Так, безымянную сахарницу¹⁰ овальной формы с изящной крышкой и ручками в виде лебедей удалось определить как изделие мануфактуры Даготи по опубликованному аналогу¹¹ в книге Регины де Плинваль де Гийебон «Даготи в Париже. Фарфоровая мануфактура императрицы»¹². Сегодня, благодаря изданию этой монографии, мы с достаточной уверенностью можем утверждать, что для мастерской Юсупова чаще всего «белый фарфор» покупали в Париже на мануфактуре братьев Даготи (цв. илл. 2–5).

Мануфактура Даготи была устроена в Париже в 1790 году тремя братьями Даготи – Пьером-Луи (1797–1840), Этьеном и Исидором – на бульваре Пуассоньер. По этому же адресу был магазин и мастерская по росписи фарфора Этьена Даготи. Предприятие работало более 30 лет до середины 1820-х годов (1824/1825). В 1816 году Даготи объединились с мануфактурой Оноре, заключив соглашение на 20 лет. Однако товарищество Даготи–Оноре проработало до 1820/22 года (по разным данным).

В книге Р. де Плинваль де Гийебон изложена история предприятия. Каталог изделий сопровождают рисунки моделей Даготи–Оноре, представлено большое количество иллюстраций с изображениями маркированного фарфора мануфактуры Даготи 1810-х годов, формы которого в точности совпадают с предметами, хранящимися в Архангельском с 1818–1819 годов и расписанными в мастерской Юсупова с использованием декоративных мотивов Севра второй половины XVIII века. О том, что это изделия с росписью русской мастерской, свидетельствуют характер росписи, манера письма, трактовка цветочного декора, характерные оттенки красок (цв. илл. 6, 7).



Предметы чайно-кофейных сервизов с росписью в мелкий букетик. Бельё европейских заводов, в том числе завода Даготи, роспись — мастерская Юсупова. 1818–1820 гг. ГМУА.

Прежде всего, это посуда в мелкий букетик, образцов которой сохранилось довольно большое количество: более 180 предметов. Характер декора, орнаментальные мотивы – откровенно XVIII века. Они были слишком архаичны для ампириной Франции 1810-х годов, но вполне естественны для заказчика, князя Н.Б. Юсупова, прожившего большую часть своей жизни в XVIII столетии¹³ и до конца дней своих остававшегося «представителем века Екатерины». Декор в виде мелких букетиков из роз и герани и бутонов розы вразброс по белому фону повторяет роспись северских изделий 1770-х–1780-х годов. Посуда (тарелки мелкие и глубокие, чайно-кофейные формы) с «цветочками и пукетцами» делалась для буфетной Н.Б. Юсупова в дополнение к имевшимся у князя северским тарелкам (возможно, сервизу).

Такой росписью украшены кофейники вытянутой овоидной формы с носиком в виде птичьей головы, чайники овальной формы с высокой ручкой, с плоской крышкой и носиком, слив которого оформлен в виде головы львицы или барса. Как выяснилось, это типичные формы завода Даготи, выпускавшиеся в больших количествах в 1810-е годы, судя по сохранившимся и опубликованным экземплярам (цв. илл. 5–9).

Интересны формы полоскательниц, которые покупались у Даготи. Это большая трапециевидная полоскательница с вогнутыми стенками на ножках очень специфической формы – «с перепонками», а также полусферическая полоскательница на ножках-лапах с крылышками. С мануфактурой Даготи связаны и полоскательницы

на круглой выступающей ножке меньшего размера, похожие на пилы. Они также украшены мелкими букетами вразброс.

Ещё один вариант декора, использованный в усадебной мастерской в ранний период (1818–1819) и нанесённый на бельё мануфактуры Даготи, почти точно повторяет композицию Севрской мануфактуры 1790-х годов, украшающую чайник в неоклассическом стиле из собрания ГЭ¹⁴. Отличается лишь цвет крытья. Это композиция из цветов и фруктов на белом фоне в тондо с золотой отводкой и цветочный бордюр на белом в золотых отводках, помещённые на фоне жёлтого крытья, закрывающего полностью тулово предметов, носики и ручки которых оставлены белыми и оживлены золотой штриховкой (цв. илл. 9, 10).

Для росписи в мастерской Юсупова во Франции покупали и готовые формы декоративных ваз. Формы, идентичные вазам из частного собрания¹⁵, которые приписываются мастерской Юсупова и были представлены на выставке, найдены в Интернете¹⁶. Этот факт позволил уточнить и изменить время и изготовителя белья: завод Даготи–Оноре. 1816–1820 годы, Франция, Париж.

В 1825–1826 годах в Архангельском расписывали сервизы для завтрака в подарок членам императорской семьи. Использованная в них овальная форма подносов с выступающими рельефными ручками может быть связана с заводом Оноре¹⁷, бывшего компаньоном Даготи. Подобной формы подносы связаны и с парижской мастерской по декору фарфора Блери и Соваж¹⁸. Их дежёне с подносом аналогичной формы датируется 1815 годом.

В 1820-е годы из огромного многообразия моделей в мастерской Юсупова предпочтение отдавалось нескольким формам чашек. Наиболее распространена была модель простой цилиндрической формы с петлеобразной ручкой (6,2 x 6 см). Такие чашки-цилиндры разного размера и объема часто покупали в московской лавке Попова, там же покупали чашки бочонком с «оперённой» ручкой¹⁹. У Попова покупали и чашки стаканчиками без ручки. Сохранилось несколько маркированных образцов с росписью «в мелкий букетик».

В Архангельском сохранилось несколько чашек более сложной формы и декора с использованием неглазурованных поверхностей и бисквитных деталей²⁰. Несомненно, расписанные в мастерской Юсупова чашки с позолоченными внутри стенками, с букетом на дне, и чашки с цветочным бордюром по внутренней поверхности борта на фоне позолоты, предположительно, могли быть изготовлены мануфактурой Даготи. Увлечение бисквитной техникой было весьма заметным на предприятии Даготи–Оноре. Чашка похожей формы и наружной отделки изображена на рисунке из «Сборника моделей



Чашки и блюдце. Бельё — завод Попова, роспись — мастерская Юсупова.
1818–1820 гг. ГМУА.

расписанного и золочёного фарфора Даготи и Оноре»²¹ (ок. 1815). Отметим, что сохранившиеся в Архангельском чашки и блюдца с бисквитной поверхностью не отличаются совершенством формы, заметен технологический брак: деформация, кривизна стенок (цв. илл. 11, 12).

Наиболее часто в 1819–1826 годах в Архангельском расписывали изящные чашки формы «жасмин» (jasmin), которые выпускала мануфактура Даготи²². Близкие им по форме чашки разных размеров делал завод Попова²³. Этот факт — явно существующая близость форм завода Попова бельё парижской мануфактуры — невольно вызвал предположение, что некоторые формы завода Даготи, полюбившиеся в Архангельском, мастерская Юсупова могла заказывать на заводе Попова²⁴.

С конца 1820-х до 1831 года художники мастерской расписывали еще две формы чашек. Одна в виде цилиндра с отогнутым верхним краем, маленькой компактной ручкой, рельефным выступом в верхней части и по нижнему краю, у основания²⁵.

Другая модель — чашка в виде цилиндра со скруглённым низом и отогнутым верхним краем с высокой ручкой, украшенной внизу головой лебедя. На бельё этой формы расписаны три серии чашек²⁶ (цв. илл. 13).

Если первая форма имела аналоги на заводе Попова (чашки с маркой Попова в сервизе с шоколадным крытьём) и у Гарднеров (сервиз семьи князя Долгорукого), то чашки второй формы больше нигде пока не встретились. Это позволило нам



Чашки с блюдцами. Образцы фарфорового белья. Завод Юсупова – Ламбера в Архангельском (?). 1827–1828 гг.

предположить, что бельё такой формы делали на фарфоровой фабрике Юсупова – Ламбера в Архангельском в 1827–1828 годах. Справедливости ради следует отметить, что рисунок чашки близкой формы, но несколько иных пропорций, есть в «Сборнике... Даготи и Оноре»²⁷.

В «Сборнике... Даготи и Оноре» среди моделей, предлагавшихся французской мануфактурой, был рисунок чашки типа «жасмин», но со специфической угловатой ручкой²⁸. На подобном белье в 1831 году в Архангельском была расписана серия чашек (цв. илл. 14, 15). И блюдца и чашки украшает палевое крытьё и характерные для мастерской узкие цветочные бордюры из букетиков и более тонких цветущих веток или побегов. На чашках написаны портреты дам по модным картинкам²⁹. При этом изображения заключены не просто в овальное обрамление, как на эскизе у Даготи и Оноре, а овал с миниатюрой помещён в белый прямоугольный резерв с золотой отводкой и золотыми цветами-розетками по углам.

Особняком стоят чашки сложной формы в виде вазочки на ножке, с двумя ручками, конической крышкой, на широком круглом поддоне (блюдце). Атрибуция их весьма проблемна. Впервые чашки такой формы с двумя вариантами оформления ручек были приписаны мастерской Юсупова в 1980 году Е.А. Ивановой³⁰. Несколько из них украшены портретными изображениями Н.Б. Юсупова, а также портретами императора Александра I, его матушки и супруги, портретом Н.П. Шереметева³¹ (цв. илл. 16, 17).

Пять образцов с ручками сложной угловатой формы маркированы подглазурно тёмно-синей точкой. Ранее предполагалось, что эта форма привозилась из Франции. Однако попытка найти в точности такую форму среди подписных и датированных французских изделий (опубликованных в альбомах и каталогах) не увенчалась успехом. Близкие формы (чашка на ножке с двумя ручками) выпускала мануфактура Диля и Герара³² в 1810-е годы, но точно похожих предметов среди французских образцов нам найти не удалось. Однако в собрании Эрмитажа в фонде русского фарфора (ОИРК ГЭ) нашлась абсолютно идентичная форма, изготовленная на фарфоровом заводе М. Мезера³³ в Барановке Волынской губернии. Форма чашки идентична, но совершенно иначе решён декор. Он существенно отличается манерой письма, рельефной росписью растительных мотивов, заполняющих сплошь всю поверхность чашки, а также композиционным решением, расположением и соотношением миниатюры и орнаментального декора.

Подарочные чашки «вазиками» (так называют в документах из архива князей Юсуповых чашки подобной формы) с росписью мастерской Юсупова³⁴ объединяет однотипная архитектуроника и композиционное решение декора: позолоченная ножка, гузка чашки, декорированная вертикально расположенными листьями, ветками или орнаментальными вертикалями, чередующимися с золотыми тягами. Выше располагается фриз цветного крытья (в двух случаях крытьё заменено густым орнаментом, написанным золотом), на фоне которого помещён овальный медальон с портретной миниатюрой.

Близки друг другу по декору другие две нарядные чашки этой же формы, украшенные женскими портретами³⁵. Их объединяет композиционное решение, богатая позолота и качество росписи миниатюрных портретных изображений, а также крошечная монограмма «СВ». Пожалуй, именно эти две чашки вызывают наибольшее количество вопросов, а также некоторое сомнение в авторстве художников из Архангельского.

Ещё две чашки такой же формы и размера, но с ручками более плавных очертаний, украшены портретом Н.Б. Юсупова³⁶. Они однозначно расписаны в усадебной мастерской в 1826–1827 годах. Об этом свидетельствует характерный набор орнаментальных мотивов, архитектуроника декора, его расположение на предметах. Одна из чашек (с полихромным портретом) имеет подглазурную марку завода Попова, «записанную» поверх золотой маркой мастерской Юсупова в виде надписи «*Archangelski 1827*», и датирована 1827 годом. Не исключено, что и эта форма подарочной чашки

с двумя плавно изогнутыми ручками, крышкой и поддоном могла изготавливаться заводом Попова по заказу мастерской Юсупова.

Закупка белья для мастерской Юсупова могла производиться не только у постоянных поставщиков фарфора – на заводах Даготи, Попова, Гарднера. Разовые приобретения фарфоровых форм осуществляли и на других заводах: у Батенина в Петербурге, Мезера в Барановке, на заводе Новых, Сафронова и др. Позже, во второй половине 1820-х годов, когда мастерская активнее стала работать на заказ, на продажу, заказчик мог предоставить для росписи собственное фарфоровое бельё понравившейся формы, фасона, качества³⁷.

Итак, фарфоровое бельё для росписи в Архангельском привозили с разных русских и европейских (из Саксонии и Франции) заводов. Однако основными партнёрами, поставщиками белья для живописной мастерской Юсупова на протяжении 14 лет были парижская мануфактура Даготи и московская лавка завода Попова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юсуповский фарфор. Изделия фарфорового заведения князя Н.Б. Юсупова в Архангельском: к 190-летию предприятия / Авт.-сост. Н.Л.Бережная. М., 2009 (далее: Юсуповский фарфор).

² Выставка «Русский фарфор. Фарфоровое заведение Н.Б. Юсупова. 1818–1831» экспонировалась в Государственном музее-усадьбе «Архангельское» с 29 апреля 2009 г. по 18 апреля 2010 г.

³ *Кораблёв М., Соколенко М.* «Chic parisien» // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2008. №№ 7–8 (июль–август). С. 55–58.

⁴ До недавнего времени ограниченные сведения о парижских заводах были представлены в ряде публикаций: *Бирюкова Н.Ю.* Французская фарфоровая пластика XVIII в. Л., 1962; *Соловейчик Р.С.* Предметы из сервизов Нимфенбурга и Парижа // Сообщения Государственного Эрмитажа. Вып. XXXI. Л., 1970.; *Казакевич Н.И.* Сервиз Евгения Богарне // Под знаком орла. Искусство ампира. Государственный Эрмитаж. СПб., 1999. С. 94–99.

⁵ Только в последние 10–15 лет стали выходить труды и отдельные статьи с информацией о частных французских заводах, с изображениями их изделий: *Казакевич Н.И.* Западно-европейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. СПб., 2003; *Бережная Н.Л.* Фарфор парижских мануфактур в собрании Музея-усадьбы «Архангельское» // Частное коллекционирование в России. Материалы научной

конференции «Випперовские чтения–1994». Вып. XXVII. М., 1995. С. 209–219; *Бережная Н.Л.* Фарфор Парижа // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2004. № 7–8 (июль–август). С. 56–74. См. также ряд статей в журнале «Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования» за 2005–2008 гг.

⁶ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2380. Л. 7–12. В «Записке о фарфоровой посуде» упоминается «французский фарфор», «саксонский», «Санкт-Петербургский, поповский, Долгорукова завода, Гарнерова завода».

⁷ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед. хр. 2380 (1820 г.). Л. 7–12; Ед. хр. 568 (1827 г.). Л. 1, 12.

⁸ Спустя четыре года (в 1816 г.) завод Долгорукого был арендован Д.С. Насоновым. Он взял помещения фарфорового завода в аренду «на 10 лет у князя Юрия Володимировича Долгорукого при селе его Кудинове» для устройства фаянсовой фабрики (РГИА. Ф. 18. Оп. 2. Ед. хр. 291. Л. 771). В связи с этим не лишено основания предположение, что Юсупов мог покупать и бельё завода Д.С. Насонова, оставшееся после закрытия в 1814 году его собственной фарфоровой фабрики. Фарфоровый завод Д.С. Насонова с 1810 до 1814 года находился в селе Спасское-Манухино Московского уезда Московской губернии.

⁹ Серия тарелок «Виды села Грузина» была расписана в мастерской Юсупова в 1827 году на севрском белье, которое было куплено и предоставлено гр. А.А. Аракчеевым. – См.

об этом: Юсуповский фарфор. Кат. 609–627. В 1831 г. А.Ф. Ламбер в ответ на просьбу кн. Е.Р. Вяземской украсить памятную чашку портретом Н.Б. Юсупова сообщил, что исполнит просьбу, «ежели Ея Сиятельству угодно будет прислать свой фарфор» (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2592. Л. 31).

⁹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ед.хр. 105. Л. 116, 117, 122.

¹⁰ Сахарница. Бельё. (ГМУА. Коллекция ДПИ. К-1537. Выс: 9,5 см; шир: 16,3 см).

¹¹ Сахарница из сервиза «Déjeuner» (для завтрака). Завод Даготи. 1816–1820. – *De Plinval de Guillebon R. Dagoty à Paris. La manufacture de porcelaine de l'impératrice. Paris, 2006.* (далее: *De Plinval de Guillebon R. Dagoty à Paris*) Р. 52–53. Cat. 31. (ил., Р. 52).

¹² *De Plinval de Guillebon R. Op. cit.*

¹³ Родившись в 1751 году и прожив 80 лет, этот незаурядный человек начал свою деятельность в Коллегии иностранных дел у Д.И. Фонвизина, а на склоне лет был старшим современным и добрым знакомым А.С. Пушкина. При этом он всегда оставался приверженцем XVIII столетия, называя себя «представителем века Екатерины», даже одевался по моде ушедшего столетия. Именно в таком камзоле запечатлён Н.Б. Юсупов на рисунке А.С. Пушкина.

¹⁴ Государственный Эрмитаж. Севрский фарфор XVIII века. Каталог коллекции / Авт.-сост. Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И. СПб., 2005. Кат. 11. С. 318: «Чайник цилиндрической формы...; на бирюзовом фоне корпуса с двух сторон овалы резервы в золотом обрамлении с цирваным орнаментом; в резервах с одной стороны полихромный букет цветов, с другой – полихромная композиция из цветов и плодов персиков и гроздей винограда...».

¹⁵ Юсуповский фарфор. Кат. 496, 497. Илл. 93, 94.

¹⁶ Hirschl & Adler Galleries. http://www.hirschl-andler.com/view_3.html. Вазы атрибутируются заводу Даготи–Оноре 1816–1820 гг.

¹⁷ *De Plinval de Guillebon R. Faience et Porcelaine de Paris XVIII-e–XIX-e siècles. Dijon, 1995.* Р. 374 (ил. 362).

¹⁸ *Ibid.* Р. 336–337.

¹⁹ Юсуповский фарфор. Кат. 200–202.

²⁰ ГМУА. Коллекция ДПИ. К-381; К-382; К-384; К-385; К-386; К-387; К-388; Юсуповский фарфор. Кат. №№ 418–425.

²¹ Рисунки из «Сборника» (Recueil factice des dessins de la manufacture de Dagoty et Honoré) опубликованы в монографии Р.де Плинваль «Парижский фарфор 1770–1850 гг.» (Фрибург, 1972) и в её книге о мануфактуре Даготи: *De Plinval de Guillebon R. Dagoty à Paris.* Р. 148.

²² Чашки Аракчеевского сервиза (1823), кофейные чашки (1823–1825), чашка с портретом Екатерины II (1826).

²³ Чашки из ординарного сервиза с букетами цветов (Юсуповский фарфор. Кат. 131–140),

чашечки из детских сервизов (Юсуповский фарфор. Кат. 411–417) и сервиза с видами турецких городов и крепостей (Юсуповский фарфор. Кат. 697, 698).

²⁴ В музейных собраниях и среди опубликованных образцов собственных изделий завода Попова такой формы чашек нам найти не удалось. Из того, что известно, как правило, форма «jas-tin» с маркой завода Попова расписана в мастерской Юсупова в Архангельском.

²⁵ Чашки из сервиза с шоколадным крытьём и бордюром из белых роз (Юсуповский фарфор. Кат. 606–608), из Антикowego сервиза (Юсуповский фарфор. Кат. 743–759) и сервиза с бабочками (Юсуповский фарфор. Кат. 729–738).

²⁶ См.: Юсуповский фарфор. Кат. 673–677. Чашки и блюдца с монохромной росписью со сценами охоты и прогулок; Кат. 678–682. Чашки с полихромными миниатюрами и блюдца с золочёным бордюром из остролитника; Кат. 683–685. Чашки с росписью на литературные сюжеты и полихромными бордюрами.

²⁷ *De Plinval de Guillebon R. Dagoty à Paris.* Р. 148. Recueil factice des dessins de la manufacture de Dagoty et Honoré. Pl. 13.

²⁸ *Op. cit.* Pl. 1. (Recueil factice des dessins de la manufacture de Dagoty et Honoré).

²⁹ См. Юсуповский фарфор. Кат. 710–714.

³⁰ Завод Н.Б. Юсупова. Русский фарфор XIX века из фондов Русского музея. Каталог выставки / Автор вступ. ст. и сост. Е.А. Иванова. Л., 1980. Кат. 55.

³¹ Юсуповский фарфор. Кат. 790–792, 797, 798.

³² *De Plinval de Guillebon R. Faience et porcelaine de Paris XVIII-e–XIX-e siècles. Dijon, 1995.* Р. 355.

³³ Геральдика на русском фарфоре: каталог выставки / Государственный Эрмитаж. СПб., 2008. С. 72–73. Кат. 9: Бокал–«кубок»... с портретом и монограммой Александра I. 1824–1825 гг.

³⁴ Чашки с портретом Александра I (ГМЗ «Павловск»), с портретами Н.Б. Юсупова (ОИЗЕИ ГЭ), Н.П. Шереметева (ОИРК ГЭ).

³⁵ Чашка с портретом Марии Фёдоровны (ГРМ) и чашка с портретом Елизаветы Алексеевны (ГМП). Юсуповский фарфор. Кат. 797, 798.

³⁶ Юсуповский фарфор. Кат. 800–801.

³⁷ О севрском бельё для серии тарелок «Виды села Грузина» говорится в письме Н.Б. Юсупова от 27 июля 1825 года А.А. Аракчееву: «Я все ожидаю от вас фарфор, и если вам невозможно достать из Франции, то прошу меня уведомить, я велю здесь найти. Не так он будет хорош, но живопись его скрасит». – Цит. по: *Дубровин Н.* Письма главнейших деятелей в царствование императора Александра I (1807–1829 гг.). М., 2006. Серия тарелок была расписана в Архангельском в 1827 году. О переписке по поводу памятной чашки с портретом Н.Б. Юсупова для кн. Вяземской см.: Юсуповский фарфор. С. 228 (Памятные чашки с портретами Н.Б. Юсупова. Кат. 806–808).

Т.А. Мозжухина

ФРАНЦУЗСКИЙ ФАРФОР И РУССКИЕ ЧАСТНЫЕ ЗАВОДЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ВЛИЯНИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ, ТРАНСФОРМАЦИИ

Влияние французского фарфора на русский, с одной стороны, вполне очевидно и не требует доказательств. С другой стороны, если говорить о конкретных примерах такого взаимодействия, эта тема представляется настолько обширной, что исчерпать её, наверное, невозможно. Но выставка Юсуповского фарфора в музее «Архангельское» вновь привлекла внимание к этой проблеме и заставила пристальнее посмотреть на продукцию частных заводов и особенно тех, которые так или иначе связаны с деятельностью живописной мастерской в Архангельском. В ряду этих предприятий особое место принадлежит заводу А.Г. Попова, который поставлял Юсупову свой фарфор для росписи и, вероятно, выполнял его заказы. Фарфор же Попова, по отзывам современников, шёл в России «наравне с французским», так что продукция этого предприятия особенно важна при исследовании данной темы. Не менее интересный материал для изучения этого вопроса могут дать и другие подмосковные предприятия, испытывавшие влияние французских образцов.

Нет надобности много говорить о том, что именно Франция в начале XIX века стала законодательницей мод в изобразительном искусстве и архитектуре, и в фарфоре, в частности. Продукция европейских фарфоровых предприятий первой трети XIX века совершенно отчётливо свидетельствует о том, что стиль ампир стал интернациональным, как в XVIII веке стали всеобщим достоянием приёмы, мотивы, орнаменты, созданные в Мейсене. Строгий, торжественный и героический, но во многом рафинированный стиль Севра начала столетия оказал огромное влияние, прежде всего, на продукцию многочисленных заводов Парижа. Эти производства стали своеобразными ретрансляторами художественных идей, так как их продукция была более доступной и получила широкое распространение не только во Франции, но и во многих странах.

В первой половине XIX века французские мастера и художники нередко приглашались в качестве специалистов на вновь создаваемые фарфоровые производства, в том числе и в России. Примеров различных взаимосвязей и художников, и предприятий двух стран, прямых и опосредованных взаимодействий можно привести множество. Оставляя в стороне деятельность Императорского завода, где непосредственно работали французские мастера, передавая свой опыт русским художникам, остановимся на деятельности некоторых крупнейших частных заводов России первой половины XIX века.

Стиль Севра периода наполеоновской Империи, созданный на основе нового понимания наследия античности, стал образцом для подражания на многих предприятиях. Варианты заимствований были различны: от прямого повторения тех или иных форм предметов, сюжетов росписи и мотивов декора до использования новых художественных идей для дальнейшего их развития и самобытного реального воплощения.

Нет возможности тщательно и последовательно проследить все варианты использования заимствованных во французском фарфоре деталей форм и мотивов декора в изделиях русских заводов. Приводимые далее примеры взяты почти наугад в основном среди произведений русского и французского фарфора из собрания Государственного музея керамики и «Усадьбы Кусково XVIII века» (ГМК), а также из различных публикаций.

В продукции фарфора частных отечественных заводов раннего XIX века из собрания ГМК привлекает внимание ряд предметов чайно-кофейной посуды заводов Гарднера и Попова с зооморфными деталями в завершении носиков и ручек. Они порой достаточно точно повторяют французские образцы, среди которых преобладают произведения завода Даготи, одного из самых крупных и известных среди парижских предприятий. Носики и ручки в виде птичьих или звериных голов, ножки в виде мощных львиных лап – довольно частое явление во французском фарфоре первой четверти XIX века. В русском фарфоре этого времени они встречаются столь же часто. Среди подобных изделий необходимо назвать чашки в форме ритона с головой дельфина, выпускавшиеся заводом Гарднера¹. Они декорированы стилизованными рельефными золочеными орнаментами, некоторые из них очень близки к французским прототипам, например, лиственный орнамент по краю блюда, который на заводе Даготи выполнялся при помощи механического колеса и который стал визитной карточкой этого предприятия. Экземпляр такой же чашки Гарднера из собрания ГМК с зелёным хромовым фоном отличается высоким качеством исполнения всех элементов декора.

Одна из наиболее часто встречающихся форм завода Даготи – кофейник с носиком и ручкой в виде высоко поднятых птичьих голов на длинных шеях. Известны различные варианты такой модели: на мощных звериных лапах и в более рафинированном варианте, который отличается подчёркнутой чистотой линий (цв. илл. 32 а, б). Практически точно эта форма использована в кофейнике завода Гарднера с изображением полихромных пейзажей из собрания ГМК. Однако он не создает того впечатления элегантности, которое присуще его французскому прототипу. Этому способствует полихромная роспись не столько пейзажа, сколько самих птичьих голов. Благодаря своей «натуральности» она переводит изысканную стилизацию в область более реалистических образов, которые скорее ассоциируются с природными формами немецкого фарфора XVIII века, тем более что Гарднер выпускал скульптурные сосуды в виде птиц, следуя мейсенской традиции.

Ещё одно изделие Гарднера – кувшины из Русского музея с носиком в виде головы египтянки². Египетский мотив в продукции частных заводов России – явление исключительное, зато он часто встречается в изделиях парижских заводов начала XIX века. Прототипом гарднеровских изделий является кувшин, изготовленный парижским заводом Дарт около 1810 года³. На заводе Гарднера они были выпущены почти на три десятилетия позже с орнаментом в стилистике второго рококо.

На одну чашку завода Гарднера из собрания ГМК хотелось бы обратить особое внимание, так как её форма не раз встречается среди произведений, расписанных в Юсуповском заведении⁴. Чашка с ручкой в виде змеи, свернувшейся кольцом – единственная среди гарднеровских изделий в коллекции музея. Прототипом для неё послужили изделия Даготи. В частности, в нашем же собрании есть чашка этого парижского завода с портретом гр. А.А. Аракчеева. В декоре гарднеровской чашки с золочёным орнаментом на чёрном матовом фоне также отмечается явное влияние французского фарфора.

Несколько рассмотренных здесь гарднеровских предметов интересны не только прямыми заимствованиями во французском фарфоре. Они дают представление о широте диапазона использования российским предприятием европейского опыта, новых художественных идей и технических приёмов. Завод Гарднера, безусловно, и в первой половине XIX века оставался лучшим частным предприятием России, выполняя на высоком уровне появившиеся в начале столетия новые типы декора, такие, как разнообразные цветные фоны, в том числе матовые, рельефные композиции из белой

и цветной массы и тонкие рельефные орнаменты с матовым золочением, в создании которых Гарднер не имел себе равных среди отечественных частных заводов.

Изделия Даготи оказали, вероятно, наиболее значительное влияние на продукцию частных российских заводов. Особенно наглядно это влияние проявилось в изделиях завода Попова. Алексей Гаврилович Попов купил завод Карла Мелли, бывшего управляющего на заводе Гарднера, в 1811 году и вывел его на одно из первых мест в России. До того Попов занимался торговлей фарфором, следовательно, очень хорошо ориентировался на европейском и отечественном рынках фарфоровых изделий. Несомненно, французский фарфор с 1810-х годов занимал ведущие позиции на рынке, оказывая влияние на другие производства. Собственная продукция завода Попова подтверждает это.

Среди ранних изделий Попова в собрании ГМК есть чайник приземистой шаровидной формы с носиком, завершённым птичьей головой. Чайник очень близкой формы, только отличающийся линией горла, мы встречаем среди эскизов форм завода Даготи периода 1800–1815 годов⁵. На выставке юсуповского фарфора представлена та же форма чайника в раннем сервизе, расписанном в Архангельском⁶.

Если рассмотреть те поповские сервизы, которые были использованы для росписи в Архангельском, то становится очевидным, что все они созданы под влиянием французских образцов, среди которых очень часто встречаются немаркированные изделия.

Одно из ранних произведений из этого ряда – детский сервиз великого князя Александра Николаевича 1824 года⁷. Почти все формы этого сервиза типичны для завода Попова: восьмиугольный поднос, овоидные чайник, сахарница и сливочник нередко встречаются в продукции этого предприятия.

Остановимся на форме чашки из детских сервизов Александра Николаевича и Марии Николаевны, расписанных в мастерской Юсупова на белье Попова⁸. Она очень изящна и чиста по своему силуэту, ручка отличается столь же элегантно-рисунком, её форма создана как бы одним лёгким росчерком пера. Подобная изысканность, почти стерильная чистота линий характерна для ранних изделий завода Даготи, и мы видели немало таких чашек среди изделий юсуповской мастерской. В собрании ГМК чашки такой формы встречаются в значительном количестве, как в составе сервизов завода Даготи, так и отдельные экземпляры. Эта форма чашки была полностью повторена на заводе Попова при изготовлении

белья для детских сервизов. Среди ранних изделий Юсупова встречаются чашки той же формы большего размера с маркой Попова. Попытки найти чашки с такой формой ручки среди ранних изделий Попова в собрании ГМК не увенчались успехом. Может быть, подобные предметы есть в других музейных собраниях. Пока же мы можем отметить, что чашки завода Попова с типичной для завода Даготи формой ручки известны только среди изделий, расписанных у Юсупова. Это может подтвердить предположение Н.Л. Бережной, что Попов выполнял специальные заказы на изготовление тех или иных форм для Юсупова, и может быть, в качестве образцов были предложены некоторые французские изделия.

К очень типичным изделиям Попова относятся сервизные формы, которые были использованы для росписи в Архангельском: сервизы с видами турецких крепостей и с видами парка Александрия в Петергофе⁹.

Рассмотрим еще ряд предметов завода Попова. Эффективный сервиз с романтическими пейзажами на розовом фоне демонстрирует многие характерные особенности французского фарфора¹⁰. Это и лаконичные и выразительные формы с зооморфными деталями, очень напоминающие сервизы завода Даготи, и редкостный розовый матовый фон, который отражает увлечение матовым крытьём на многих типичных изделиях Франции, и романтические пейзажи с руинами и роскошными деревьями, среди которых затерялись маленькие фигурки людей, написанные золотом. В этом приёме также прослеживается традиция французского фарфора, идущая еще из XVIII столетия.

Обращает на себя внимание и декоративный приём, встречающийся в одном предмете сервиза – сахарнице. На её дне внутри помещена розетка, выполненная в специфической гамме и технике: на светло-коричневом, бежевом матовом фоне тонко прорисован тёмно-коричневый рисунок – 8-лепестковая розетка. К сожалению, утрачена крышка сахарницы, на которой, может быть, также мог быть подобный декор.

Целый ряд произведений завода Попова характеризуют матовые полосы геометрического орнамента с более тёмной коричневой прорисовкой на светлом фоне. Это предметы из сервизов с росписью юсуповской мастерской на поповском белье: сахарница из сервиза с видами Александрии¹¹, сахарница из сервиза с цветочной росписью из собрания ВМДПиНИ¹². Такой же орнамент украшает внутренние края сахарницы и крышки из сервиза Попова с орнаментальной росписью на палевом фоне из собрания ГМК¹³, и края крышки и чаши с орнаментальной росписью на золотом фоне также из коллекции ГМК (инв. № фр 3398/1-2). Тот же приём мы встречаем

на зелёной чаше с поддоном из собрания ГИМа, которая была на выставке юсуповского фарфора в ГМУ «Архангельское» и вошла в каталог¹⁴. По сути, единственным признаком, по которому чаша из ГИМа была отнесена к изделиям Юсупова, является эта орнаментальная матовая полоса по краям предметов. Между тем гризайльные классицистические орнаменты на двух этих предметах очень близки и по мотивам, и по манере исполнения и характерны не для юсуповской росписи, а для орнаментов завода Попова. Подтверждением этому служит ещё один предмет из собрания ГМК с аналогичной росписью – чашка с блюдцем (инв. № фр 3869/1-2).

Приведём ещё пример матовых орнаментов по краям предметов. Это сахарница из сервиза Попова 1830-х годов с орнаментальной росписью в китайском стиле (инв. № фр 9325/1-2). Из всего этого можно сделать вывод, что подобный приём декора применялся только на заводе Попова и, вероятно, он наносился на предметы до того, как их расписывали. Эта матовая роспись, покрывающая неглазурованные фаски, возможно также, требовала особого режима обжига, и как видим, она не отличается большим разнообразием. Она применялась исключительно на тех предметах с крышками, которые открывались непосредственно на столе – это сахарницы и чаши для бульона. Возможно, этот приём был использован с эстетической целью, чтобы закрыть росписью специально оставленные без глазури полоски, дабы не приняли эту технологическую особенность за некий производственный дефект. Вопрос о том, был ли такой приём подсмотрен Поповым у кого-то, или создан на заводе, пока остаётся открытым. Во всяком случае, его начали применять, вероятно, не очень рано, возможно, где-то с середины 1820-х годов. Таким образом, данный приём нельзя считать характерным для росписи заведения Юсупова и следует признать особенностью продукции завода Попова 1820–1830-х годов.

Завершая рассмотрение заимствования форм во французском фарфоре, обратим внимание на сервизы с вензелем «Н I» и с монограммой императрицы Марии Фёдоровны¹⁵, расписанные в мастерской Юсупова: навершия крышек в виде стилизованного бутона могут показаться очень знакомыми, ведь они встречаются очень часто в продукции не только французских заводов, но и многих российских предприятий: ИФЗ, Гарднера, Батенина, реже у Попова. В собрании ГМК имеется целый сервиз неизвестного французского завода аналогичных форм с романтическими пейзажами. Эти росписи с итальянскими видами, руинами, с фигурками путников и рыбаков стали в русском фарфоре первой трети XIX века едва ли

не более популярными, чем в европейском. В продукции завода Попова этого времени подобные романтические мотивы занимают исключительно важное место.

Особенно глубокий след в русском фарфоре оставили ампирные орнаменты, созданные художниками Севра на основе античных образцов. Среди них такие хорошо известные мотивы, как листья и завитки аканта, розетки, листовые гирлянды, например, ветки хмеля, лавра, пальметты, рога изобилия, лиры и т.п. В изделиях Севра самого начала XIX века они отличаются простотой и ясностью композиции в целом и чрезвычайно изящными и тонко проработанными рисунками деталей. Ампирные орнаменты были тесно связаны и с новыми разработками в области технологии. В золочёных орнаментах характерной приметой времени стало использование техники цировки, которая порой демонстрировала и сложность композиции, и высочайший исполнительский уровень. К новым достижениям французских мастеров относится и широкое применение рельефных орнаментов из бисквита, которые выделяет не меньшая сложность и тонкая проработка деталей.

Чашка с блюдцем Севра 1813 года¹⁶ с рельефным орнаментом из бисквита очень показательна с точки зрения набора наиболее типичных мотивов ампирных орнаментов: здесь мы видим крупные завитки аканта, листовые мотивы по краям предметов, женские головки, лебедей, поддерживающих корзины с цветами и фруктами. Все эти мотивы станут азбукой стилистики ампира и будут воспроизводиться на разных заводах от Парижа до подмосковных крестьянских фабрик Гжели. Только два блюда завода Сафронова дают представление о наиболее распространённых ампирных мотивах в росписях русских частных заводов. К одному из наиболее любимых мотивов в орнаментике ампира относится мотив розетки, его можно увидеть в продукции всех частных русских заводов первой трети XIX века. В фарфоре Сафронова, а также других заводов Гжели, античные мотивы приобретают большую свободу и теплоту и порой создают ощущение непосредственного впечатления от форм природы. Один из исследователей охарактеризовал гжельские росписи как «подмосковный ситцевый ампир». При всей парадоксальности этого определения оно очень точно адресует эти росписи к исходным образцам созданных в Севре композиций.

Говоря о мотивах росписи в русском фарфоре, появившихся под влиянием французских образцов, нельзя не вспомнить о так называемых «турецких бобах», или «турецких огурцах», появившихся во Франции на рубеже XVIII и XIX столетий вместе с восточными шальями

и тканями, вошедшими в большую моду. Эти восточные орнаменты стали популярны и в фарфоре. Кофейник и чаша на поддоне из собрания ГМК – очень типичные изделия парижских заводов с подобным орнаментом. Характерными являются несколько приёмов: матовые цветные фоны с матовыми же полихромными цветочными мотивами, которые выполняются в технике печати с ручной росписью (цв. илл. 33–35).

На заводе Попова с середины 1810-х годов эти мотивы встречаются в разных вариантах. В том числе редкая сплошная матовая роспись на матовом же фоне (чашка с блюдцем, инв. № фр 3870/1-2). Тарелка и чашка представляют наиболее распространённый тип подобной росписи. По аналогии с французскими образцами здесь использован приём печатного рисунка в сочетании с ручной росписью. В технике печати выполнены сами мотивы «турецких бобов», особенно хорошо это видно на чашке, где они занимают не самое главное место, а остальные детали орнамента расписаны кистью вручную.

Нельзя не упомянуть и такой простой мотив орнаментальной росписи, как цветная диагональная сетка на поверхности предметов. Её можно встретить в изделиях Даготи начала XIX века, а затем на чашках Попова (ГМК, инв. №№ фр 3861/1-2, фр 7887/1-2) и на тарелках Юсуповской мастерской.

Говорить о различных мотивах росписи французского фарфора, взятых в качестве образца для росписи на русских заводах, можно много. Изделия французских предприятий служили для копирования и на заводе Юсупова. Это подтверждается двумя примерами из собрания ГМК. Чашка с изображением трёх амуров с виноградной лозой, согласно марке, создана в Севре в 1820-х годах (инв. № фр 13081). К сожалению, точное происхождение этой чашки, поступившей в музей в 1970-е годы, неизвестно. На выставке юсуповского фарфора представлены две чашки с аналогичной композицией¹⁷. Художник мастерской в Архангельском точно, до мельчайших подробностей, воспроизводит все детали с французского образца, но становится очевидным, насколько более профессионально выполнена роспись на севрской чашке, особенно изображение обнажённых тел амуров с тонкой светотеневой моделировкой.

Происхождение сервиза с изображением рабочих разных специальностей, расписанного на одном из парижских предприятий (Stone-Coquerel/ Legros d'Anizy) известно точно. Согласно документам, он поступил в ГМК в 1924 году из дворца-музея Юсуповых, следовательно, он находился в собрании Юсуповых, что подтверждается материалами, которые приводит Н.Л. Бережная. На выставке

представлено несколько предметов, роспись которых выполнена по этим французским образцам¹⁸, причём копировались не только сами жанровые сцены, но гирлянда из фруктов, которая на парижском предприятии была выполнена в технике печати.

Как интерпретировались некоторые художественные приёмы Севра в русском фарфоре, даёт представление ещё один пример. Ручки маленьких изящных вазочек раннего XIX века из собрания ГМК выполнены в виде фантастических чудовищ, также заимствованных в арсенале античного искусства. Их длинное туловище переходит в хвост, закрученный кольцом, и заканчивается двумя «хвостиками» (цв. илл. 36).

Подобный мотив встречается на предметах чайной посуды завода Гарднера как завершение очень распространённой здесь ручки в виде двухголовой змеи. На заводе Сафронова ручка такой же формы имеет похожее завершение, которое кажется более вольной интерпретацией гарднеровского, но на самом деле оказывается даже ближе к севрскому варианту.

Возвращаясь к заводу Попова, хотелось бы назвать ещё несколько предметов, созданных под непосредственным влиянием французских образцов.

Среди них небольшая вазочка с пейзажной росписью. В ней сохранена основная форма вазы для цветов с ножками в виде львиных лап парижского завода братьев Дарт¹⁹, но исчезли ручки, и отсутствует крышка с отверстиями для цветов. В целом поповская ваза по степени своей отделки и росписи не только не уступает французскому образцу, но в чём-то превосходит его. Это касается в первую очередь более тщательной и тонкой проработки основания с рельефным декором из бисквита. Справедливости ради надо сказать, что вазы подобной формы известны, например, среди изделий Вены²⁰. Необходимо заметить также, что в целом продукция Попова очень близка по своему характеру произведениям венского бидермайера, что, естественно, не противоречит использованию ампирических традиций французского фарфора. Ещё одна вазочка завода Попова совершенно иной формы хорошо иллюстрирует, как переплетаются некоторые конструктивные идеи, заимствованные из разных источников. Она не имеет крышки, хотя она должна здесь быть именно такой же, как на парижском образце, с отверстиями для цветов (встречаются экземпляры поповских вазочек этой формы и с крышками) (цв. илл. 37–38).

Если стилевые признаки ампира и характерные для него произведения фарфора хорошо известны, и значительная часть их опубликована, то стилевая картина второй трети XIX века представляется очень пёстрой и уже не столь ясной. Недостаточность публикаций

продукции европейских фарфоровых заводов этого времени не позволяет в полной мере сопоставить изделия французских и российских предприятий. Но отдельные параллели всё же провести можно. Богатая коллекция фарфора завода Попова ГМК даёт достаточно материала для такого сопоставления.

Во второй трети XIX столетия владелец продолжал активно использовать в своей деятельности западные образцы. В целом продукция завода этого времени может быть охарактеризована как типичная для эпохи бидермайера, который, как известно, развивался в стилистике ампира, используя принципы и мотивы других стилей, в частности, неоготики. Рассмотрим несколько известных типов изделий завода Попова. Это так называемые чайники с грелками (на Западе их иногда называют самоварами, во Франции подобные приборы называются ночниками). Самый ранний образец среди них – в виде круглой башни с зубцами наверху с типичной для Попова роскошной росписью с итальянскими пейзажами и руинами (цв. илл. 39 а, б, в). Проект такого изделия можно увидеть на таблице форм опять-таки завода Даготи 1830-х годов²¹. Надо сказать, что подобные башни-грелки выпускали и другие европейские предприятия, например, Вена и, вероятно, вслед за ней Пиркенхаммер в Богемии²².

Затем у Попова были выпущены ещё две модификации этих чайных приборов уже с явными элементами готики в декоре. Надо сказать, что известен ряд подобных приборов-ночников в готическом стиле, которые выпускали, в частности, заводы в Лиможе и предприятие Жакоба Пти. Они часто представляют собой довольно сложные сооружения с богатым скульптурным и рельефным декором. Наиболее близки к Попову детали грелок из собрания ГМК парижского завода братьев Дарт. Во всяком случае, на заводе Попова на основе различных французских образцов были созданы модели грелок в готическом стиле в двух вариантах – овальном и шестигранном, но без обильного скульптурного декора, которым нередко были перегружены французские изделия. Кроме того, поповские грелки представляют особый интерес как редкие образцы изделий русских частных заводов в готическом стиле (цв. илл. 39 б, в).

Готические мотивы в фарфоре частных отечественных предприятий всё же были исключением, в то время как ампирные традиции по-прежнему были востребованы, при этом классицистические мотивы нередко сочетались с элементами второго рококо. Среди не менее известных изделий завода Попова – чернильные приборы прямоугольной формы, основные пластические детали которых оставались неизменными в течение не одного десятилетия, в то время как роспись была различной. Некоторые детали декора, именно основание,

обрамленное по углам скульптурными деталями в виде лебедей и верхнее завершение чернильницы, могли быть заимствованы Поповым из оригинальных ваз-ароматниц, выпущенных парижской мануфактурой Шельшер около 1810 года²³ (цв. илл. 40–41). Вполне вероятно, на изготовление последних произведений оказали влияние предметы мебели, созданные в самом начале столетия для дворцов Наполеона и Жозефины и ставшие образцом для подражания в разных видах декоративно-прикладного искусства. Вообще же мотив лебедей стал одним из самых распространённых в искусстве ампира. Заметим, что среди чернильных приборов, выпущенных частными европейскими заводами во 2-й трети столетия и столь популярных в эпоху бидермайера, известны образцы в виде софы с подобными ножками-лебедями, формы которых уже не столь тщательно проработаны и выглядят как довольно вольные вариации первоначального образца²⁴.

Ещё одна из разработок французских художников одного из парижских заводов середины 1830-х годов – сервиз гранёных форм и его воплощение в материале – сервиз с орнаментом в стиле неоготики около 1840 года²⁵ использовалась Поповым при выпуске сервизов с разной росписью, в том числе известного сервиза с изображением сцены хоровода на подносе²⁶.

Насколько близкими могли быть по формам изделия Попова к своим французским прототипам можно увидеть на примере сервиза в стиле неорококо с цветочной росписью на голубом фоне завода Жакоба Пти и сервиза Попова с цветочной росписью на тёмно-зелёном фоне из собрания ГМК. Все основные формы сервиза – поднос, чайник, сахарница, молочник – совершенно идентичны, только формы чашек несколько отличны (цв. илл. 42–43).

Завод Жакоба Пти во второй трети XIX века стал одним из ведущих во Франции, именно в его изделиях нашли своеобразное воплощение дух романтизма и различные исторические стили, и хотя его произведения не всегда отвечали высоким требованиям вкуса и тщательности отделки, они ярко отразили свою эпоху. К лучшим произведениям Жакоба Пти можно отнести гарнитур в стиле второго рококо с вазой, часами и подсвечником²⁷. На заводе Попова были воспроизведены часы и ваза, формы и рельефный декор которых очень близки к оригиналам. Кстати сказать, форма этой вазы Жакоба Пти с некоторыми изменениями встречается и среди изделий завода братьев Корниловых. Именно предприятие Жакоба Пти оказало очень большое влияние на деятельность завода Попова. Необходимо провести дальнейшее исследование продукции двух предприятий, что поможет найти аналогии для многих произведений Попова (цв. илл. 44–45).

В заключение хотелось бы привести ещё один пример использования форм парижских заводов и их дальнейшую трансформацию в русском фарфоре. На заводе Даготи в самом начале XIX века был создан эскиз удобного, вместительного чайника почти шаровидной формы с широким носиком, рифлёным в нижней части²⁸. Подобный чайник, по-видимому, пришёлся по вкусу российским потребителям, которые любили пить чай в больших количествах. Чайники несколько видоизменённой формы, но сохранившие крупный носик с рифлением, встречаются в продукции завода Батенина 1830-х годов, на гжельских заводах второй четверти XIX века²⁹. Во второй половине столетия в Гжели, а затем на заводах М.С. Кузнецова складывается хорошо всем знакомая, удобная и уютная форма трактирных шаровидных, слегка вытянутых вверх чайников на этой основе: большого доливного и маленького заварного. Эта форма широко использовалась на Дулёвском фарфоровом заводе и в XX веке и рассматривалась в качестве одного из ярких продолжений традиций русского фарфора (цв. илл. 46, 47 а, б).

Дальнейшие исследования и поиски параллелей в русском и западноевропейском фарфоре, возможно, дадут ещё немало подобных аналогий и помогут более точной атрибуции и датировке произведений русского фарфора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иванова Е.А. Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. СПб., 2003. Кат. № 342, 343. Илл.239.

² Иванова Е.А. Указ. соч. Кат. № 381, 383. Илл. 251, 253.

³ De Plinval de Guillebon R. Faïence et Porcelaine de Paris XVIII-e–XIX-e siècles. Dijon, 1995. P. 345, № 328.

⁴ Чашки с ручкой в виде змеи: Юсуповский фарфор. Изделия князя Н.Б. Юсупова. Ред./сост. Бережная Н.Л. (далее: Юсуповский фарфор). М., 2009. Кат. № 332, 806.

⁵ Fay-Halle A., Mundt B. La porcelaine européenne au XIXe siècle. Fribourg, 1983. P. 42, № 50.

⁶ Юсуповский фарфор. Кат. № 17.

⁷ Там же. Кат. № 411–416.

⁸ Там же. Кат. № 415–417.

⁹ Там же. Кат. № 693–696, № 704–709.

¹⁰ Русский фарфор. 250 лет истории. Каталог выставки. М., 1995. С. 29.

¹¹ Юсуповский фарфор. Кат № 706.

¹² Там же. Кат. № 761–769.

¹³ Попов В.А. Русский фарфор. Частные заводы. Л., 1980. Илл. 80.

¹⁴ Юсуповский фарфор. Кат № 701.

¹⁵ Там же. Кат. № 589–594 и № 595–600.

¹⁶ Pinot de Villechenon M.-N. Sèvres. Une collection de porcelains. 1740–1992. Musée national de Céramique. Paris, 1993. P. 61, № 64.

¹⁷ Юсуповский фарфор. Кат № 815, 816.

¹⁸ Там же. Кат № 634, 635.

¹⁹ Bloit M. Trois siècles de Porcelain de Paris. Paris, 1988. P. 72.

²⁰ S.Wittwer. Raffinesse & Eleganz. Königliche Porzellane des frühen 19. Jahrhunderts aus der Twingint Collection New York. Hirmer, München, 2007. Кат. № 83.

²¹ Fay-Halle A., Mundt B. Op. cit. P. 117, N 199.

²² Там же. P. 151. Илл.261.

²³ Там же. P. 41. Илл.46.

²⁴ Poche E. Böhmisches Porzellan. Prag, 1956. № 19.

²⁵ Fay-Halle A., Mundt B. Op. cit. P. 122, № 211. См. также Poche E., Op. cit. № 66.

²⁶ Попов В.А. Указ. соч., илл.119, 153.

²⁷ Ballu N. La porcelaine française. Ch.Massin. Paris. s.d. Pl. 37/a.

²⁸ Fay-Halle A., Mundt B. Op. cit. P. 42.

²⁹ Попов В.А. Указ.соч. Илл. 152.

М.А. Бубчикова

АТТРИБУЦИЯ И ОПИСАНИЕ ПАМЯТНИКА РУССКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ XVIII–НАЧАЛА XX ВЕКА

Появление настоящей статьи обусловлено насущной потребностью поделиться с коллегами радостями и открытиями текущей практики атрибуционной работы. Излагаемые наблюдения и выводы возникли в связи с описанием большого числа образцов русской фарфоровой пластики не только из собрания Государственного исторического музея, но также из нескольких частных коллекций.

К работе с предметами, не находящимися в музейных собраниях, музейный работник не всегда оказывается готов. И эта актуальная на сегодняшний день задача потребовала составления, а можно сказать, и возобновления свода правил и приемов атрибуции и описания памятника русской фарфоровой пластики XVIII–начала XX века. Конечная цель пока не достигнута. Сегодня речь может идти лишь о некоторых конкретных результатах, и о тех вопросах, которые находятся в процессе исследования.

Основным предметом атрибуций является скульптура завода Гарднера, а также русских частных заводов, преимущественно завода А.Г. Попова и завода Товарищества М.С. Кузнецова в Вербилках.

Первичная атрибуция памятника русской фарфоровой пластики, то есть подтверждение подлинности экземпляра, основывается на идентификации предмета с известной аналогичной моделью данного производства.

Следующий этап атрибуции и описания памятника определяет его историко-культурную значимость, коллекционную и музейную ценность. Этот этап атрибуции предполагает расширенную характеристику памятника и его научное описание. Оно непременно должно основываться на определении метода создания модели.

Метод создания фарфоровой пластики XVIII–XIX веков, в силу своей видовой специфики прежде всего должен быть классифицирован по характеру источника, взятого за его основу. Знание источника

позволяет установить исторически точное название вещи, определяет нижнюю дату её создания. Сравнение источника и созданной на его основе модели даёт возможность характеризовать квалификацию мастеров завода, степень оригинальности произведения. При непосредственном сравнении с источником легко увидеть характерные для данного производства и времени художественные и технические приёмы создания формы и образа предмета декоративно-прикладного искусства; точнее определить социальный адрес данной вещи.

Для русской фарфоровой скульптуры частных заводов первый по времени появления метод создания моделей – копирование образцов известной фарфоровой пластики. Источником в этом случае всегда является фарфоровая фигура европейского и, позже, русского производства. В начальный период деятельности завода Гарднера, в XVIII веке, этот метод, вероятнее всего, существовал как единственный. Он оставался актуальным в течение всего периода существования завода Гарднера, до 1880-х годов включительно.

Западноевропейские источники создания моделей фигур завода Гарднера XVIII—начала XIX века давно «угаданы» специалистами и знатоками. Разрозненные сведения об источниках копирования были опубликованы в популярной и специальной литературе. Не менее половины известных нам скульптур Гарднера XVIII века пока не атрибутированы по источникам создания, но на сегодняшний день мы исходим из рабочей гипотезы, что все они имели свои западно-европейские фарфоровые прототипы.

В советский период большинство ранних фигур Гарднера традиционно атрибутировали как повторения или упрощённые модификации мейсенских образцов, чаще всего без указания на сами образцы.

Наибольшее количество подтверждённой информации об источниках создания фигур завода Гарднера XVIII века мы почерпнули в публикациях Т.А. Мозжухиной, специально занимавшейся этим вопросом. В частности, Т.А. Мозжухина опубликовала сведения об источниках, более редких и не менее значимых в истории европейской фарфоровой пластики, чем неизбежные для европейского фарфора мейсенские фигуры¹. Это фигура цветочницы «с козырьком» и плачущей девушки Гарднера, выполненные по образцам фигур завода в Хёхсте².

Атрибуция источника создания модели не всегда оказывается абсолютно точной из-за существования вариантов моделей, уже адаптированных на других производствах.

Располагая материалом для сравнения, нам удалось точно установить непосредственный источник создания скульптуры Гарднера «Зима»³. Атрибуция источника принадлежит коллекционеру и знатоку фарфора Гарднера М.В. Дубровской. Модель фигуры Гарднера создана по образцу фарфоровой фигуры мануфактуры в Нидервиллере скульптора Ш.Г. Соважа, прозванного Лемиром⁴. Однако более известна другая фигура, воспроизводящая эту модель, произведённая на Мейсенской фарфоровой мануфактуре. К Берлинг называет её автором скульптора И.К. Шонхейта, который воспроизвёл на Мейсене целый ряд фигур французского производства⁵.

Только при сравнении всех трёх фигур становится очевидным, что оригинальной моделью, бесспорно, является французская, а немецкая и гарднеровская фигуры были созданы непосредственно по её образцу. Причём создатель модели гарднеровской фигуры оказался ближе к французскому образцу, чем Шонхейт. Немецкий скульптор несколько переработал фигуру, в то время как на заводе Гарднера постарались воспроизвести оригинал не только во всех подробностях, но и точно передать образ персонажа.

Атрибуция источника исчерпывающе характеризует копииста. В данном случае точное, можно сказать, ученическое следование образцу позволило гарднеровскому мастеру воспроизвести настроение, сохранить смысл сюжета и особенности художественного образа оригинального произведения. Немецкий скульптор воспользовался образцом как готовой «болванкой», создав на её основе другой образ. Мейсенская фигура получила название «Птичник».

Благодаря этой атрибуции, мы располагаем наглядным и убедительным примером того, что конкретно даёт правильное установление источника создания модели. В сравнении с источником становятся очевидными технические и художественные возможности производства и творческие амбиции его мастеров.

Кроме того, данная атрибуция демонстрирует пути создания европейской фарфоровой пластики и позволяет сместить акценты: во второй половине XVIII века мейсенская пластика не являлась монополисткой и законодателем мод уже не только для Европы, но и для России, уступив первенство новейшим фарфоровым производствам Европы.

Второй по времени появления тип источника и второй метод – создание оригинальной модели на основе образца актуальной печатной графики. Этот метод создания фарфоровой пластики стал традиционным для фарфора XVIII–XIX веков и, по существу, является одной из основ этого жанра и вида искусства.

Для полноценной атрибуции и грамотного описания памятника европейской фарфоровой пластики, созданного по оригинальной модели, необходимо установление изобразительного источника.

На заводе Гарднера создание первых в полной мере оригинальных моделей началось, вероятнее всего, на рубеже 1800-х–1810-х годов. В это время завод стал пополнять свой ассортимент оригинальными произведениями, формируя принципиально новые тематические серии фигур.

Оригинальность Гарднера прежде всего и это главное, заключалась даже не в выборе тематики. Главное направление развития русской фарфоровой пластики было выработано на Императорском фарфоровом заводе в сериях Ж.-Д. Рашетта и образах С.С. Пименова для Гурьевского сервиза. Достижением Гарднера стал свободный выбор более демократичных изобразительных источников для перевода в фарфор.

Имеющийся сегодня в нашем распоряжении материал не позволяет нам точно и последовательно выстроить хронологию появления тех или иных оригинальных фигур и серий Гарднера и указать на более ранние из них. Очевидно лишь, что знаменитые фигуры серии «Волшебный фонарь» не были первыми в этом ряду⁶. Им предшествовал и параллельно с ними создавался ряд серий национальных протонародных типов, русских и западноевропейских. Так считать нам позволило обнаружение изобразительных источников некоторых редких, но также и более известных оригинальных фигур Гарднера конца 1810-х–1820-х годов. Сравнение этих экземпляров с их изобразительными источниками не оставляет сомнений в том, что их модели впервые были созданы на заводе Гарднера.

Фигура Гарднера «Камеристка» (или «Горничная») очень близко воспроизводит облик персонажа обнаруженной нами гравюры 1800-х годов, где изображён уличный типаж города Гамбурга, камеристка с модной шалью⁷. Интереснее всего сравнить гравюру с экземпляром из ГМК «Кусково»: совпадение в раскраске графического листа и фигуры наглядно подтверждает нашу атрибуцию⁸.

Известный нам лист «Польская еврейка» из коллекции ГИМ датируется рубежом XVIII–XIX веков. Сравнение фарфоровой фигуры «Польская еврейка» с изображённым на раскрашенной гравюре персонажем убеждает в том, что именно данный вариант послужил образцом для Гарднера. Здесь также совпадает раскраска и отдельные детали костюма⁹.

Вероятно, к этой же серии или типу сюжетов относится и ещё несколько фигур представителей народностей восточной Европы,

выпущенных Гарднером в 1810-е–1830-е годы. О характере их источников можно судить не только по упомянутому нами листу «Польская еврейка», но также и по росписям сервиза Гарднера 1820-х годов из коллекции ГРМ. Картинки на предметах скопированы с тех же гравюр, которые служили образцами для создания моделей фигур. На одной из чашек воспроизведена гравюра «Польская еврейка», причём изображение даже снабжено соответствующей подписью, копирующей подпись на гравюре. На чайнике помещено изображение жительницы города Берна, послужившее также и для создания фигуры¹⁰.

Мы предлагаем ещё несколько примеров атрибуции гарднеровских фигур середины – второй половины XIX века. Установление изобразительного источника позволяет их правильно назвать и более точно датировать.

Одна из самых ранних гарднеровских бисквитных фигур малороссов, фигура 1840-х годов, выполнена по листу из серии литографий Л.А. Белоусова «Костюмы Малороссии», изданных в 1843 году. Благодаря атрибуции источника, мы можем уточнить датировку фигуры, а также её правильное название: «Малоросс в зимней одежде»¹¹. Нам известно, что существует и парная фигура малоросски (не опубликована).

Кроме выяснения исторически верного названия фигур, установление изобразительного источника позволяет уточнить принадлежность фарфоровых фигур к той или иной серии. Так, к серии «Народы России» Гарднера, выполненной по литографиям из издания Т. Паули 1862 года, в разных изданиях причисляют некоторые фигуры (лопари, малороссы, мадьяры), не только выполненные по другим источникам, но даже не обладающие общими формальными признаками с фигурами серии: характерной пластикой, размерами фигур, формой постаментов и, самым очевидным, наличием подписи с названием народности. Мы имеем возможность указать две такие фигуры вместе с их изобразительными источниками. С серией фигур «Народы России» по альбому Т. Паули их может объединять только актуальная тема изображения представителей разных народов Российской империи.

Образцом для создания модели гарднеровской «Малоросски» или, как её правильнее называть, «Полтавской дивчины в праздничном наряде», послужили знаменитые в своё время офорты Льва Жемчужникова из издания «Живописная Украина» 1861 года¹².

Скульптурная группа «Женщины Рязанской губернии», которая в публикациях иногда названа «Мордовские женщины»¹³, выполнена по рисунку художника Л.Л. Белянкина, изданному в начале 1890-х годов¹⁴. Кроме чисто формальных отличий данной группы от фигур серии, надо отметить и тот факт, что группа, очевидно, была создана уже в период принадлежности завода Товариществу М.С. Кузнецова, и даже по датировке не может быть отнесена к серии по Т. Паули.

Атрибуция источников двух фигур «Уральского казака» разных производств, заводов А.М. Миклашевского и Гарднера, позволила уточнить их названия и по-новому оценить их оригинальность¹⁵. При сравнении этих фигур между собой и одновременно с их изобразительными источниками становится очевидной необходимость установления графических образцов для исчерпывающей атрибуции сюжета и исторически верной интерпретации художественного образа в фарфоровой пластике XIX века.

Фигура завода А.М. Миклашевского выполнена по иллюстрации В.Ф. Тимма к рассказу В.И. Даля «Уральский казак», опубликованному в 1842 году¹⁶. Верная атрибуция источника создания модели подтверждает её правильное название. В одной из последних публикаций наших украинских коллег фигуру «Уральского казака» даже назвали Емельяном Пугачёвым. В действительности, в соответствии с первоисточником, «Уральского казака» завода Миклашевского можно называть именем персонажа рассказа В.И. Даля, Маркианом Елисеевичем Подгорновым.

Атрибуция источника позволяет не путать или, лучше сказать, не соотносить эту модель с более поздним вариантом «Уральского казака» из серии «Народы России» Гарднера. «Уральский казак» Гарднера выполнен по другой публикации рисунка В.Ф. Тимма, иллюстрации из издания Т. Паули «Народы России» 1862 года.

Как в графике, так и в фарфоре общий рисунок и детали обеих фигур почти одинаковы или очень близки, а образы разные. Персонаж завода Миклашевского ещё очень похож почти что на дикаря: он достойный герой жанра «физиологического очерка», в котором был написан рассказ В.И. Даля. В то время как персонаж Паули–Гарднера, созданный с разницей в 40 лет, скорее, похож на «сурового рядового солдата». Гарднеровского «Уральского казака» уже нельзя назвать и Маркианом Подгорновым, так как он, в соответствии со своим источником, представляет собой этнографический тип и его уже некорректно соотносить с художественным образом героя рассказа В.И. Даля.

Точное установление источника создания модели помогает правильно назвать фигуру и уточнить её датировку, а в некоторых случаях помогает отличить оригинальную модель, созданную на данном производстве, от копийной.

Тот факт, что подавляющее большинство бисквитов Гарднера выполнены по образцу оригинальных фигур завода Попова или Иконникова, сегодня можно считать общеизвестным. Сравнение изобразительного источника с фигурой Попова-Иконникова и с копийной фигурой Гарднера убедительно это доказывает.

Примером может служить известная гарднеровская фигура «Гармонист», модель которой создана по скульптурной группе, представляющей гармониста и стоящего рядом с ним мальчика. Эта оригинальная и крайне редкая группа, вероятнее всего, первоначально сделана на заводе Попова. Нам она известна также по крайне редкому экземпляру завода Иконникова из коллекции ГМК¹⁷. Модель группы выполнена по двум иллюстрациям М. Пикколо (псевдоним М.С. Башилова) к очеркам «Прислуга» и «Нищие» из издания «Уличные типы» 1860 года¹⁸ (цв. илл. 18–19). В варианте Гарднера сохранена только одна фигура «Гармониста».

Если подробно сравнить «Гармониста» Попова-Иконникова и «Гармониста» Гарднера с персонажем М. Пикколо, не останется сомнений в том, какая из фигур была сделана первой, непосредственно по изобразительному источнику, а какая вторична, и выполнена по образцу уже существующей фигуры. Возможная версия того, что Гарднер мог самостоятельно использовать тот же источник, не подтверждается, так как в фигуре Гарднера повторены детали, которых нет на рисунке, но которые присутствуют в фигуре Попова-Иконникова (цв. илл. 20–29).

Таким образом, нельзя считать, что обнаружение графического источника для конкретной модели всегда однозначно указывает на её оригинальность. Необходимо, по возможности, учитывать более широкий круг современных аналогичных памятников, выполненных в фарфоре других производств.

Итак, атрибуция источника, послужившего образцом для создания модели фарфоровой пластики, позволяет установить историческое название и часто сюжет фигуры, уточнить её датировку, в большинстве случаев помогает подтвердить оригинальность данной модели. Иногда, как, например, с фигурой «Гармониста», знание источника объясняет особенности формы и даже помогает определить сохранность памятника.

Но кроме этого, непосредственное сравнение образца и новой модели всегда наглядно выявляет художественное качество

и «серьёзность намерений» производителя. При атрибуции памятника фарфоровой пластики точное установление источника позволяет выявить художественный уровень и художественный статус производства. Это своеобразная наглядная характеристика производства, буквальная демонстрация его возможностей и его амбиций, которые важно учитывать при установлении подлинности памятников.

Теперь о другой характеристике фарфоровой пластики: модификации моделей в процессе производства и серийного выпуска.

При описании и атрибуции памятника, в том числе и при датировке вещи, необходимо учитывать те изменения, которые были внесены в модель в процессе производства, а также за период выпуска той или иной модели, часто достаточно длительный. Модификация модели – это обычный путь воплощения в материале первоначального авторского образца, его приспособления к условиям производства. С течением времени происходит адаптация модели к условиям серийного производства, или, например, к меняющемуся спросу.

Варианты модификации одной модели на одном производстве бывают разными и преследуют разные цели. Их несколько. Первую мы хотим назвать оригинальной. В начальный период выпуска модель корректируется в сторону большей цельности и «улучшения» образа. Это может быть исправление отдельных деталей, их замена на более выразительные или даже принципиально другие; иногда – изменение образа персонажа. Изменение отдельных деталей, например, постамента фигуры, происходит ради изменения стиля, включения фигуры в серию фигур, иногда – ради изменения функции предмета¹⁹.

Второй путь изменений первоначальной модели можно назвать вынужденным. Чаще всего это происходит в процессе относительно длительного выпуска одной модели. В отличие от первого он направлен не на улучшение образца, а происходит в результате многочисленных повторов. Он неизбежно движется в сторону упрощения деталей, обеднения пластики и приводит к деградации модели. Кроме того, это обычный путь адаптации продукта при перемене адреса потребителя, всегда – с понижением статуса.

Учитывая это явление, а ещё лучше, зная примеры таких модификаций, их последовательный ряд, легче не допустить ошибок при атрибуции подлинности вещи и её датировки. Кроме того, анализ модификации моделей одного производства характеризует его самобытность, его творческий и производственный потенциал, «тонус» его продуктивной деятельности; косвенным образом характеризует спрос.

Первыми оригинальными моделями Гарднера надо признать именно те, которые были созданы в процессе модификации заимствованной модели. В условиях производства Гарднера конца XVIII – начала XIX века этот метод оказался необычайно плодотворным и, хочется сказать, поучительным. Его наглядная демонстрация на качественных примерах, на наш взгляд, может составить материал для отдельного издания. Здесь мы можем только обозначить такую возможность.

Вот, например, что произошло с мейсенским «Водовозом», который на заводе Гарднера первоначально был повторён максимально близко к оригиналу²⁰. Однако затем, в процессе ряда последовательных модификаций, ему вместо бочки сделали тачку со связкой дров, переделали, сначала надели другой головной убор, потом поменяли туфли на сапоги с обмотками; затем снабдили фигуру опорой в виде пня, потом в этом пне сделали гнездо для пера, а в тачку вложили баночку для чернил и песочницу и, наконец, перенесли пень с пером на другую сторону, поместив его под правую руку «пользователя» чернильницей, образовавшейся в результате всех этих эволюций²¹. Образцы всех этапов перевоплощения мейсенского «Водовоза» в гарднеровского «Дровосека» (не менее четырёх вариантов) можно увидеть только в таких богатейших фондах, как, например, собрание русского фарфора ГМК «Кусково».

Ещё более увлекательная метаморфоза произошла с мейсенской «Дояркой». Гарднер повторил «Доярку с коровой» Мейсенской фарфоровой мануфактуры, а затем фигуру доярки почти без изменений, в той же позе, буквально пересадили на двойную солонку в новом элегическом образе девочки с цветком. Новое произведение оказалось настолько удачным и выразительным, что в советской историографии оно долгие годы служило образцом первых оригинальных произведений скульптуры Гарднера, воплощающих русский национальный типаж²².

Только с помощью верной атрибуции источника создания модели в данном случае может быть корректно определено историческое содержание памятника. Точно так же, для выявления предполагаемых подделок, важно знать весь путь метаморфоз каждой модели, чтобы не принимать сменяющие друг друга варианты формы за «неправильные» (фальшивые).

Историю модификации моделей на заводе Гарднера продолжают изменения, которым подверглись оригинальные фигуры завода из серии «Волшебный фонарь»: «Крестьянка» и «Крестьянин», «Блинник»²³. Наиболее занимательные метаморфозы произошли

с «Крестьянкой» и «Крестьянином», одной из самых известных пар фарфоровых фигур, выпускавшихся длительный период и наибольшим тиражом.

Как и другие известные нам изображения русского простонародного типажа, выполненные на рубеже XVIII–XIX веков художниками-иностранцами, «Крестьянка» из «Волшебного фонаря» изображена в архаичном для своего времени головном уборе. Из-под платка на её голове виден повойник, который скульптор-модельмейстер, в свою очередь, не очень хорошо знакомый с натурой, изобразил в виде сложной причёски с косой. В первом варианте модели «Крестьянки», выполненном в полном соответствии с изобразительным источником, воспроизведены такие детали, как свисающий рукав кофты; так же, как и в гравюре, отсутствует изображение горловины кофты. В росписях отдельных экземпляров мастер-живописец исправляет эту ошибку, дорисовывая белую полоску выше края выреза сарафана. В следующей, модифицированной модели «Крестьянку», наконец, полностью одели в кофту (виден рельефный присобранный край горловины со скульптурной пуговичкой), поправили свисающий рукав, избавили от повойника, за счёт чего «Крестьянка» сразу помолодела и стала аккуратнее, милевиднее и, несомненно, привлекательнее.

В «исправленной» модели «Крестьянина» длинные пряди волос персонажа с гравюры, в точности повторенные в первой модели скульптуры, оказались постриженными «в кружок», и персонаж сразу приобрел опрятный вид, более соответствующий современным ему народным типам бидермайера.

Изменения, произошедшие с фигурой «Блинника», также несколько смягчают облик персонажа, личико которого упрощается, закатанный рукав разглаживается и опускается до запястья, а парень смотрится опрятней и кажется ещё более скромным и простодушным, чем несколько вульгарный для фарфора 1820-х годов герой картинки из «Волшебного фонаря».

Модификации часто производят с первоначальными моделями такие метаморфозы, что смысл произведения меняется достаточно существенно. Изменения, производимые с перечисленными нами образцами производства Гарднера, сводятся к своеобразной национализации образа, чаще всего с помощью замены или «исправления» аксессуаров, не понятных отечественному потребителю. И, кроме того, все обновлённые персонажи Гарднера приобретают большее благообразие. И если герои картинок из журнала «Волшебный фонарь» ещё «помнят» о своих предшественниках, персонажах

жанра «Криков», серий гравюр эпохи рококо, изображающих экзотичных «дикарей», продавцов и уличных разносчиков современного города 1720-х–1730-х годов, то фарфоровые персонажи с каждой новой поправкой всё более соответствуют миловидному и кукольному образу простонародных типажей бидермайера.

Пример другого рода модификации фигур, произошедшей с течением времени, даёт сравнительный анализ фигур Попова–Иконникова–Гарднера–Кузнецова–Дмитрова, восходящих к единой первоначальной модели завода Попова. Это пример не только чистой деградации моделей, происходящей с течением времени и переменой производителя, но также и тех изменений, которые продиктованы изменением адреса потребителя. Сегодня с практической точки зрения важно знать закономерности модификаций фигур, чтобы не ошибиться в датировках, но ещё важнее не ошибиться при выявлении подлинных образцов.

Важно избежать актуальной на сегодняшний день ошибки: сомневаться в подлинности предметов, имеющих худшее или лучшее качество, чем известные и эталонные образцы. Об одном таком примере мы уже говорили в связи с фигурой «Гармонист». Сравнивая «Гармонистов» Иконникова и Гарднера, можно наблюдать очевидное обеднение пластики, утрату острой характерности образа. Модели Гарднера заметно упрощены. Рядом с ними поповские бисквиты, несомненные шедевры фарфоровой пластики своего времени, воспринимаются избыточно тонкими и драматичными. Это почти что уникальные произведения, какими они, в силу исторических причин, и оказались. Они были созданы в последние годы существования вымирающего типа фарфорового производства, где владелец фактически является и художественным руководителем, где создаются произведения частной мануфактуры ещё в малом тираже. Их выразительность такова, что, как кажется, они потому и исчезли вместе с прекращением работы завода, что были «слишком хороши» для своего времени и наступающей промышленной революции. Бисквиты Попова стали последним достижением мануфактурной истории русского фарфора, который в период монополии М.С. Кузнецова переродился в товар²⁴.

Знаменитые бисквиты Гарднера, так всполошившие рынок последних 20 лет, и буквально травмировавшие новых коллекционеров ценой на подлинники и обилием подделок, возможно, именно потому и породили этот бум, что сами были вторичными, и как всякое вторичное искусство очень агрессивными в подаче зрителю и успешными в условиях повышенного спроса. Они в своё время

выпускались в таких количествах, что автоматически обеспечивали возможности их коллекционирования. Здесь Гарднер–Кузнецов, несомненно, свою историческую миссию выполнил сполна.

Сравнения последовательно сменявших друг друга моделей можно продолжить на примере фигур производства Гарднера–Кузнецова–Дмитрова. Циркулирующие на рынке и хранящиеся в разных музейных собраниях экземпляры бисквитов Гарднера очень разнятся по качеству. Это не удивительно, поскольку большинство фигур повторялось по исходным моделям в течение 50 лет.

Интересно просмотреть ряд фигур оригинальной серии Гарднера «Народы России» в сравнении их с изобразительным источником, а также сравнить экземпляры, выполненные по одной модели, но выпущенные в разное время. В процессе этого сравнения наш привычный снобизм любителей, предпочитающих исключительно «старый» фарфор, теряет свои позиции. Кажется неожиданным, что не только в фарфоровой пластике XVIII–начала XIX века, выполненной по графическим листам знаменитых рисовальщиков и гравёров, но и в поздних бисквитах рубежа XIX–XX веков главным результатом работы автора модели по-прежнему является воспроизведение стиля и художественной манеры образца. В фарфоровом переводе сохраняется художественная манера автора изобразительно-источника, а также общее выражение, характер рисованного персонажа. Другими словами, воспроизводится главное зерно – художественный образ произведения.

В этом отношении наиболее «говорящими» (как и во всей истории фарфоровой пластики) оказываются лица фарфоровых фигур. Причём здесь важна не столько их близость оригиналу, сколько их собственная выразительность. Они доходчивее всего передают характер персонажа, чуть печальное настроение всех этих представителей народов, позирующих в парадном костюме. Их лица сохраняют выражение, приличествующее достоинству индивидуума, демонстрирующего себя как типаж. Они напоминают хороших актёров, принуждённых участвовать в массовке. Однако они добросовестно, а местами и не без блеска, исполняют доставшуюся им роль.

Большое количество фигур, имеющихся в нашем распоряжении, позволило выстроить ряд, демонстрирующий модификацию моделей фигур, происходящую со сменой владельцев производства: гарднеровские – кузнецовские – дмитровские. Имея возможность в одном ряду увидеть изменение качества трёх поколений подлинных экземпляров, мы получили ключ к распознаванию подлинных вещей, как лучшего, так и худшего качества.

При таком сравнении легко проследить тенденцию. Становится очевидным, что именно и насколько точно воспроизводится при копировании заданного образца, и что оказывается важным или, наоборот, несущественным для мастера каждого следующего поколения. Некоторые детали либо не были узнанными, либо намеренно заменялись или опускались. Часто детали упрощались ради облегчения работы в тираже. В некоторых моделях Кузнецова и Дмитрова появлялись опоры, отсутствовавшие в моделях Гарднера. Менялась орфография надписи. В поздних экземплярах по политическим соображениям были удалены некоторые детали, например, военные награды, а также опущены названия некоторых народов.

Практический результат этой работы, уточнение датировок отдельных экземпляров и их принадлежность к тому или иному периоду, в конце концов, стал для нас второстепенным. Значительно интереснее оказалось не столько сравнить формальные признаки разновременных экземпляров, сколько сопоставить изображённых представителей народов. Или, другими словами, различить художественный образ скульптур каждого следующего поколения.

И если персонажи первого поколения, гарднеровские, напоминают хороших актёров, то фигуры следующего поколения, кузнецовские, более похожи на манекены в музее, выполненные по фотографиям актёров в ролях. При этом лицам манекенов придано слегка «героическое» выражение, сменившее «печаль» предыдущего поколения.

Фигуры советского времени имеют личики кукол. Их живой образ уже забыт. Они самые «простенькие». Фарфор, из которого они изготовлены, буквально на глазах утрачивает свой исконный аристократизм. Если сравнивать их с первыми образцами, можно сказать, что в них уже не осталось того драматизма этнографического театра, который одушевлял маски актёров первой гарднеровской серии. В них нет и той степени идеализации, которую сохраняли застывшие в позах героев манекены Кузнецова. Раскрашенные куклы предназначены для Выставки достижений народного хозяйства в Москве и для продажи или для награды пролетарию, новому советскому герою, жителю многонационального Советского государства.

Но если ещё раз посмотреть на эти лица с точки зрения подлинности всех экземпляров, то, поставленные в один ряд, они демонстрируют серийное выражение лиц, последовательно выдержанное в каждом периоде, что помогает их атрибутировать и подтверждает подлинность каждого из вариантов.

Нам остаётся ещё раз подчеркнуть, что эта непохожесть персонажей разного времени становится особенно наглядной в присутствии изобразительного источника. Он служит лакмусовой бумажкой, с помощью которой проявляется та степень художественной правды, которая с каждым новым поколением не утрачивается, а модифицируется. И если образ и уходит всё дальше и дальше от первоисточника, он в то же время оказывается всё ближе к своим современникам, обретая свою выразительность и свою правду. Так происходит при смене поколений, каждое из которых имеет определённый тип и выражение лица, современные своей эпохе.

Атрибуция и описание трёх вариантов фигур серии «Народы России» не оказались бы так значимы для нас сегодня, если бы не помогли воссоздать картину «смены поколений» образов произведений русской и советской фарфоровой пластики. По существу, эта работа привела или, лучше сказать, вернула нас к традиционному, но полузабытому и как будто бы не популярному сегодня правилу знаточества: определять подлинность и датировать фарфоровую скульптуру по личикам. «Серьёзность» выражения лица – атрибут оригинальных или первых моделей. При любого рода небрежении фарфор бьётся и «теряет лицо», утрачивает память всякого рода, в том числе, что важно, ту генетическую, которая обеспечивает производство настоящего фарфора, а не повторений, подделок. Фарфор несерьёзный оказывается безродным, тем незаконнорожденным уродцем, который не вписывается в фарфоровую иерархию и остаётся за пределами предмета нашего исследования. «Пустые» и поэтому чаще всего некрасивые, уродливые лица фальсификатов раньше других атрибуционных признаков выдают себя и свой обман. Лица или личики фарфоровых фигур – тот убедительный иконографический материал, который не только позволяет уточнить атрибуцию памятника по месту и времени производства. В конечном итоге, в своей совокупности эти лица создают собирательный образ того фарфорового персонажа, который востребован его современниками.

Атрибуционная работа, по существу, сводится к изучению происхождения или составлению «родословной» изображённого персонажа. Зная всю родословную фигуры, то есть, источник создания модели, подтверждённый портретным сходством с прародителем, мы можем «определить его благородное происхождение» и тем самым безошибочно установить подлинность вещи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мозжухина Т.А. Фарфор завода Гарднера к. XVIII–нач. XIX века и немецкие влияния // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Вып. III. М., 2001. С. 60–72.

² Фигура «Садовница с козырьком» опубликована в издании: Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. К 300-летию Санкт-Петербурга / Альманах. Вып. 34. Авт. ст. и сост. каталога Е. Иванова. СПб., 2003 (далее: Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера). Кат. 162. С. 90. Илл. 94. Аналогичная фигура из коллекции ГМК опубликована: Мозжухина Т.А. Алексей Морозов и его коллекция русской фарфоровой пластики // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. № 6 (58). 2008. С. 37. Илл. 1. Оригинальная фигура, модель которой приписывается И.П. Мельхиору и относится к периоду 1766–1778 гг., опубликована в издании: Sammlung Carl Jourdan, Frankfurt a. M. Porzellan. Kunstgewerbe des XVI bis XVIII Jahrhunderts. Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus. Kat. 1585. Berlin, 18–20 Oktober 1910. Cat. 399. Taf. 44. Образцом для редкой фигуры «Плачущей девушки» Гарднера (см.: Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика. Из частной коллекции и музейных собраний Москвы (далее: Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика) / Авт. вступ. ст. и сост. О.В. Соснина. М., 2002. С. 12. Илл. 9) послужила фигура «Девушки, разбившей кувшин» Хёхста, оригинальный экземпляр которой представлен в коллекции ГИМ (не опубликован).

³ Этот материал опубликован нами в каталоге: Шедевры русского фарфора XVIII века из собрания галереи «Попов и К^о». М., 2009. Кат. 193. С. 306.

⁴ Honey W.B. French Porcelain of the 18th Century. London, 1950. P. 46–47. Pl. 91A.

⁵ Berling K. Festschrift zur 200-jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meissen 1910. Leipzig, 1911. S. 69. Taf. 21. В подписи указан автор, название фигуры, дата и номер модели: Johann Carl Schoenhheit (1730–1805). Vogelsteller 1772 [D 79].

⁶ Морозов А.В. Фарфоровые фигуры Гарднера по гравюрам журнала «Волшебный фонарь». М.–Л., 1924.

⁷ Лист № 4 «Klein Maedgen» из серии гравюр «Kleidertracht in Hamburg» хранится в отделе ИЗО ГИМ.

⁸ Попов В.А. Русский фарфор. Частные заводы. Л., 1980. Илл. 64.

⁹ Экземпляр фигуры «Польская еврейка» из коллекции ГИМ (не опубликован) по раскраске полностью совпадает с известным нам листом из отдела ИЗО ГИМ. Два варианта этой моде-

ли в других вариантах росписи из коллекции ГРМ опубликованы в издании: Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. Кат. 150, 183. Илл. 101, 103.

¹⁰ Предметы сервиза и среди них чашка с изображением «Польской еврейки» с подписью «Juive Polonoise» опубликованы: Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. Кат. 296. Илл. 195–197. Чайник из этого сервиза с изображением жительницы Берна с подписью «Bernois» не опубликован. Фигура «Бернка», выпускавшаяся большим тиражом, представлена во многих музейных собраниях. Опубликована в следующих изданиях под названиями «Крестьянка с корзинкой ягод» или «Крестьянка-ягодница»: Попов В.А. Русский фарфор. Частные заводы. Илл. 64; Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика. С. 25. Илл. 11.

¹¹ Белоусов Л.А. Costumes de la Petite Russie. Dess. Par Belousoff. Imp. Par Lemercier A Paris. Publié par Daziara a Moscou et St.Petersbourg. 1843. Экземпляры фигуры опубликованы в изданиях: Hyvonen H. Russian Porcelain. Collection Vera Saarela. The Nation Museum of Finland. Vera Saarela Foundation. Helsinki. Espoo, Finland. 1982. (далее: Hyvonen H. Russian Porcelain). P. 198–199. Cat. 66; Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика. С. 139. Илл. 68.

¹² Л.М. Жемчужников (1828–1912), русский и украинский график. В 1861–1862 годах издал серию офортов «Живописная Украина». Листы XVII и XVIII «Полтавская дивчина в праздничном наряде» и «Та же дивчина в рост, в профиль, влево», выполненные с рисунка И.И. Соколова (1823–1918), послужили образцом для создания модели фигуры Гарднера. Воспроизведение офорта (лист XVII) см.: Кольцова Л.А. Художественная иллюстрация в России середины XIX века. М.С. Башилов и его современники. М., 2008. С. 23. Илл. 24. Воспроизведение фигуры Гарднера см.: Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика. С. 177. Илл. 7.

¹³ Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика. С. 181. Илл. 11.

¹⁴ Белянкин Л.Л., рисовальщик 2-ой половины XIX века. В 1891 году исполнил рисунки для альбома «Русские народы» (вып. 1–3. М., 1891–1894). Модель группы выполнена по рисунку № 3, лист XIV из этого издания. Изобразительный источник скульптурной группы «Женщины Рязанской губернии» был атрибутирован авторами каталога: Русская керамика XVIII–начала XIX века в собрании Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Каталог / Составители О.А. Адамайтис и М.С. Сысоева. Научный

редактор И.М. Суслов. М., 1976. С. 92. Кат. 150. Группа была перечислена в составе серии «Народы России», наряду с фигурами, моделированными по образцам иллюстраций из издания Т. Паули.

¹⁵ Фигура завода Миклашевского воспроизведена в изданиях: *Huyolpen H. Russian Porcelain. Cat. 144. P. 392–393; Федевич Л. Порцеляна Волокитинської мануфактури Андрія Міклашевського. Каталог колекції Сумського художнього музею. Університетська книга. Суми, 2006. Кат. 16. С. 14–15.*

¹⁶ *Даль В.И. Уральский казак // Наши, списанные с натуры русскими. СПб., 1841–1842. Выпуск 14. Декабрь 1842. С. 157–177. Иллюстрации В.Ф. Тимма.*

¹⁷ Группа из коллекции ГМК опубликована: *Сулов И.М. Русский фарфор. М., 1971. Илл. 21.* Однако в коллекционной практике чаще встречается вариант группы Иконникова неполной сохранности, с утраченной фигурой мальчика. Известные нам два экземпляра «Гармониста» Иконникова (без мальчика) имеют следы реставрации края скамьи и след на подножии. Но, даже не заметив следов реставрации или предположив, что уже в процессе выпуска отдельных экземпляров от фигуры мальчика могли отказаться, о первоначальном наличии второй фигуры свидетельствует формат постамента.

¹⁸ Источником для создания модели послужили рисунки М.С. Башилова (1821–1870) «В праздничный день» к очерку «Прислуга» и «Шарманщик» к очерку «Нищие» из издания: *Уличные типы. Текст А. Голицынского с 20-ю рисунками М. Пиколо [М. Башилова]. Изд. К. Рихау. М., 1860.*

¹⁹ Модификация моделей – необязательное условие жизни модели на фарфоровом производстве. Долгая жизнь моделей и большие тиражи – это специфика частного производства. На Императорском фарфоровом заводе модификации моделей – скорее исключение, чем правило. Известные нам примеры модификаций моделей фигур ИФЗ относятся к 1790–1800-м годам и описаны нами в ката-

логе: *Шедевры русского фарфора XVIII века из собрания галереи «Попов и К^о». Кат. 179–180. С. 276–281; Кат. 184–187. С. 290–296.*

²⁰ Редкий экземпляр «Водовоза» Гарднера XVIII века воспроизведён: *Kettering K.L. The Russian porcelain figure in the eighteenth and nineteenth centuries // ANTIQUES. Hillwood Museum & Gardens. March, 2003. P. 114.*

²¹ Чернильница с фигурой «Дровосека» завода Гарднера начала XIX века опубликована: *Черный Н.В. Фарфор Вербилок. Из истории русского и советского фарфора. М., 1970. С. 56. Илл. 44.*

²² Выполненный по мейсенскому образцу гарднеровский вариант «Доярки с коровой» XVIII века из коллекции ГМК не опубликован. Знаменитые гарднеровские двойные солонки с фигурой цветочницы представлены во всех крупных музейных собраниях и опубликованы в большинстве специальных зданий, посвящённых русскому фарфору. Традиционная в советской историографии интерпретация этого образа опубликована: *Крюкова И.А. Русская скульптура малых форм. М., 1969. С. 35. Илл. 10–11.*

²³ Парные экземпляры первого варианта моделей «Крестьянки» и «Крестьянина» завода Гарднера опубликованы: *Фарфор в России XVIII–XIX веков. Завод Гарднера. Кат. 208–209. Илл. 126. Экземпляры второго, модифицированного варианта моделей «Крестьянки» и «Крестьянина» опубликованы: Мозжухина Т.А. Алексей Морозов и его коллекция русской фарфоровой пластики. С. 40. Экземпляр «Блинника», созданный по первому варианту модели, опубликован: *Попов В.А. Русский фарфор. Частные заводы. Илл. 62. Экземпляр «Блинника», созданный по второй модели, опубликован: Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика. С. 105. Илл. 13.**

²⁴ Одним из самых убедительных примеров последовательной модификации исходной модели могут служить скульптурные группы «Перетягивающие палку» завода Попова–Иконникова–Гарднера–Кузнецова.

В.В. Набок

ФАРФОР В ДОМЕ ЮСУПОВЫХ

В старой части Петербурга, на набережной Мойки у Поцелуева моста находится старинный особняк, построенный ещё в XVIII столетии Ж.-Б.Валлен-Деламотом. В 1830 году дом был приобретён на имя князя Бориса Николаевича Юсупова. Его отец, князь Н.Б. Юсупов, составивший славу аристократической фамилии, был человеком незаурядным. Европейски образованный вельможа екатерининской поры, он обладал широким кругозором и безукоризненным художественным вкусом. Предприимчивость и государственный ум позволили ему одно из собственных любимых увлечений превратить в успешное предприятие – завод по производству высокохудожественного фарфора. Директор Императорского фарфорового завода, позже хозяин собственного фарфорового заведения, князь Н.Б. Юсупов понимал толк в фарфоре, сам был владельцем великолепных изделий из «белого золота» Севра. Они составляли «фарфоровую» часть его богатейшей коллекции художественных произведений¹.

После кончины Николая Борисовича его сын и наследник Борис Николаевич Юсупов перевёз особо значимые произведения из Архангельского и московских домов в петербургский особняк на Мойке, где их разместили в специально построенном Восточном корпусе.

Это были: живопись европейских мастеров, художественная бронза, мебель, часы, мраморы, музыкальные инструменты, табакерки и трости, драгоценные и резные камни, автографы знаменитых людей, веера, коллекция фамильного серебра. Такое собрание позволило А.Н. Бенуа в статье «Юсуповская галерея», опубликованной в 1900 году в журнале «Мир искусства», говорить о Юсуповской коллекции как о «самой замечательной частной сокровищнице искусства в Европе»². Дом был наполнен высококлассными вещами, часть из которых действительно составляли коллекцию, размещённую в специально оформленных для того интерьерах. Так, живопись была в анфиладе Картинной галереи, музыкальные инструменты – в Музыкальной гостиной, фамильное серебро хранилось в специ-

альных шкафах в Буфетной, книги – в кабинете-библиотеке. Фарфоровые изделия при этом были везде – и в картинной галерее, и в Буфетной, и в Гобеленовой, и в парадной анфиладе гостиных комнат. Специального помещения для фарфора не было, на фотографии XIX в. видны шкафы в Николаевском зале. В них и можно увидеть коллекционный фарфор.

Специальное помещение для коллекции фарфора появилось только в XX веке, когда князь Феликс Юсупов, оформляя апартаменты для себя, в одной из комнат первого этажа – Столовой – заказал специальные шкафы для чудесных изделий фарфорового завода в Архангельском.

Словом, фарфор, не будучи выделенным в отдельное собрание, наполнял дом всегда. Фарфор в доме Юсуповых – не просто разновидность предметов, украшающих жизнь или в прямом смысле освещающих её. Он был неотъемлемой деталью убранства интерьеров, без которой невозможно представить облик дома в XIX веке.

Серии акварелей художников В. Садовникова (1852–1854) и А. Редковского (1859–1861), ныне хранящиеся в ГРМ, дают представление о вкусах владельцев дворца, о моде той поры, являются документом, ориентируясь на который, можно говорить о количестве и качестве фарфоровых изделий в интерьерах. Внимательный взгляд увидит сразу и хрупкие, изящно-декоративные изделия европейских Севра, Мейсена, Берлина, Вены, и затейливую орнаментiku фарфоровых ваз Японии и Китая, и предметы русского фарфора.

В 1858 году Юсуповы пригласили И.А. Монигетти – молодого архитектора, уже имевшего профессиональный опыт и имя, работавшего при строительстве их дома в Царском селе, для оформления интерьеров во дворце на Мойке. Комнаты отделялись как историческая стилизация. Так появляются Гостиная Генриха II, Мавританская, Турецкий кабинет. Обновляются Гобеленовая гостиная и залы Парадной анфилады. Обновлённые комнаты наполняют мебелью и другой различной утварью, закупленной для того специально в Западной Европе. В дом везут гарнитуры и отдельные мебельные предметы, музыкальные инструменты и ковры, великолепной работы осветительные приборы художественной бронзы, мраморные каминные, изделия из фарфора и стекла. Во владельческих документах той поры в пометках – в графе «где приобретён» – разное: в Дрездене, Лондоне, Гельсингфорсе, много – в Париже. Иногда добавлено, у кого, иногда просто «куплено в чужих краях».

«Опись 1858 года... вещам Его Сиятельства князя Н.Б. Юсупова, отправленным из Парижа в Санкт-Петербургский Его Сиятельства

дом...»³ содержит упоминание о 124 ящиках с «булевой» мебелью, бронзовыми люстрами и канделябрами, деталями из картон-пьера для отделки стен и потолков. Везут ящики с тканями и туалетными принадлежностями. В пяти ящиках находится «севрский фарфор»: часы и вазы, канделябры и люстры, шкатулки и вазочки, декоративные тарелки и фарфоровые цветы.

«Описи Большого дома» 1870-х годов дают беспристрастную картину наличия фарфоровых предметов: фарфор французский, саксонский, английский, итальянский, русский, китайский. Количество и ассортимент поражают и сегодня. Сервизы обеденные, десертные и дежёне, фарфор комнатный, мелкая пластика и декоративные вазы, «вазы для свечей», огромное количество настольных и туалетных принадлежностей.

В 1919 году Дворец «бывшего князя Юсупова» был национализирован. Из дома было вывезено более 43000 единиц произведений искусства. Сухие цифры передаточных описей просты и убийственно лаконичны. Среди 32 наименований групп художественных изделий интересующий нас фарфор разделён так: 47 – в Русский музей, 514 – в Государственный Эрмитаж, 4 тыс. предметов отправлены в Государственный музейный фонд (ГМФ)⁴. Продолжая безрадостный список, стоит добавить, что перемещения предметов на этом не закончились. Из ЛО ГМФ часть вещей ушла во вновь созданные музеи Сибири, Урала, Дальнего Востока. Сегодня фарфор из дома Юсуповых есть, например, в коллекциях Омского областного музея изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Великолепные экземпляры выставлены в экспозициях Иркутского областного художественного музея.

В Эрмитаж из собрания Юсуповых ушло большое количество севрского фарфора XVIII века: несколько сервизов, редкостные вазы 1756, 1777 и 1780 годов, а также предмет интимного назначения – ночной горшок времен Людовика XVI, представляющий сегодня большую редкость. Этот уникальный предмет дает представление о многообразии использования в быту изделий из фарфора. Несколько музеев, в том числе Эрмитаж и Омский музей, получили предметы из редчайшего севрского десертного сервиза последнего десятилетия XVIII века из твердого фарфора с черным фоном, имитирующим черный лак китайских изделий. В росписи использовано золото вместе с платиной. Теперь это одно из сокровищ эрмитажной галереи фарфора.

После постреволюционных изъятий 1920-х годов во «дворце б. князя Юсупова» из многотысячного собрания фарфора было оставлено 13 предметов. Сегодняшнюю коллекцию керамики в Юсупов-

ском дворце трудно назвать обширной, но она, несомненно, интересна. В ней представлены вещи из майолики, фаянса и фарфора. Наиболее интересная часть происходит из собрания князей Юсуповых. Стоит выделить группу осветительных приборов из Гобеленовой гостиной и Большой ротонды.

Парные торшеры золочёной бронзы со вставками северского фарфора упомянуты в «Гроссбухе, начатом в 1852 году»⁵, в «Описи вещам, принадлежащим их сиятельствам. 1877 г.»⁶. На акварели А. Редковского (1858) изображены именно эти осветительные приборы. На небольшой изящной ножке, с овальным туловом и узким горлом; сверху свечники из золочёной бронзы, стилизованные под букет, в котором маки, нарциссы, васильки, хризантемы. Во владельческой расстановке они фланкируют беломраморный камин, вознесены на пьедесталы чёрного дерева с декором золочёной бронзы. Элегантное и нарядное сочетание чёрного, северского голубого и золота в соединении с тёплым светом свечей создает атмосферу комфорта и респектабельности. Эти высококлассные предметы были изготовлены на Северской мануфактуре в середине XIX в., о чём свидетельствует надпись на фарфоровой вставке-тулове с сюжетной росписью в духе рококо: подпись художника «Moriot», ниже «Sevres, 1855». На обратной стороне тулова – цветочная композиция, подпись художника «J. Voigaru» (?) и дата «1855». Плакетки на четырех боковых гранях основания украшены романтическими сюжетами (цв. илл. 49).

На листе «Гобеленовая гостиная» из акварелей А. Редковского виден ряд предметов аналогичного декора: две люстры карсельного типа, часы, канделябры. Все изделия изготовлены из золочёной бронзы, декорированы фарфоровыми вставками. Канделябры – на четырёхгранном основании с фарфоровым туловом и рожковой группой, стилизованной под цветочный букет.

«Опись вещам» 1858 года упоминает в ящике под № 4 старинные вазы северского фарфора, среди них – «№№ 32/32 ваз бирюзового цвета (к канделябрам из бронзы для 6 свечей каждая) с художественными рисунками по обеим сторонам»⁷; «№№ 27/28 ваз бирюзового цвета (к бронзовым канделябрам, каждая для 5 свечей) с художественными рисунками по обеим сторонам», и ещё добрых два десятка аналогичных предметов⁸. Там же есть «большие бронзовые часы для камина в старинном вкусе, с двумя по бокам бронзовыми фигурами» и ещё с медальонами на пьедестале, голубой фарфоровой вазой наверху, и, по бокам, двумя фигурами с книгами в руках, а также несколько часов – с колонками и без, в розовом корпусе и голубом. В упомянутом Гроссбухе 1877 года в Гобеленовой

находились «часы столовые с большою вазою с живописью и двумя фигурами... на пьедестале с 5 севрскими дощечками, а также 2 люстры с пятью карселями».

В доме на набережной Мойки был представлен дальневосточный фарфор XIX века, проходящий в Гроссбухах и Описях как «фарфор китайский: комнатный» (боле 20 предметов), «фарфор китайский: столовой», «фарфор китайский: чайной и кофейной».

Сейчас в Большой ротонде находятся две декоративные напольные вазы с ручками в виде фигурок льва Фо (Китай, Южные провинции, 1860–1870-е годы) – то немногое, что сохранилось с владельческой поры, будучи приобретённым, вероятно, в самом конце XIX века.

Даже среди того немногого, что осталось в доме с владельческих времён, основное место занимают фарфоровые изделия из Франции. Но пара торшеров парадной лестницы – замечательный пример русского фарфора. Они выполнены в ориентальном стиле, когда японская орнаментика в росписи фарфорового тулова сочетается с характерными бронзовыми деталями в виде китайских драконов. Эта высококлассная вещь изготовлена в Санкт-Петербурге в 1840-е годы, бронзовые детали – на знаменитой фабрике Ф. Шопена, фарфор – на Императорском фарфоровом заводе (цв. илл. 48).

Появление в парадном доме на Мойке этих предметов, вероятнее всего, связано с модой на «восточные» вещи в домах русской аристократии. Размеры торшеров, количество светоточек (их 49), композиционное решение предметов в целом, предполагавшее обзор на значительном расстоянии – все это определило место, где эти осветительные приборы могли быть расположены: в парадных интерьерах (лестница в несколько маршей, большая гостиная). Аналогичные по композиции торшеры находились в Китайском зале Царскосельского дворца, в Зелёной гостиной Большого Кремлёвского дворца, в Гатчинском дворце.

Из владельческой коллекции происходят и фарфоровые вазы, находящиеся сейчас в Зелёной гостиной. По документам XIX века непросто вычислить, когда именно была приобретена эта пара. На акварелях и фотоснимках её нет. Опись 1877 года упоминает о едва ли не десяти парах ваз с морскими сюжетами. Может быть, она из тех, о которых писал Феликс Юсупов-младший в «Мемуарах»? В подвалах хранились «... и столовое серебро, и фарфоровые сервизы для больших приёмов, а также многочисленные произведения искусства, которым не нашлось места в галереях или салонах. Из них можно было бы создать музей...»⁹.

В XVIII веке были заданы все жанры и виды фарфоровых изделий, получившие развитие в дальнейшем. Одним из самых ярких явлений истории фарфора в Европе XVIII века стали фарфоровые кабинеты – интерьеры, главным элементом убранства которых был фарфор. Историзм XIX века возродил идею фарфоровых интерьеров. И в доме Юсуповых под рукой талантливого архитектора А.А. Степанова появляются интерьеры, восходящие к стилистике французского рококо XVIII века, но в художественных реалиях эпохи. Речь идёт о комнатах, изначально предназначенных для княгини Т.А. Юсуповой – супруги Н.Б. Юсупова-младшего. В 90-е годы XIX века жилые апартаменты прежней хозяйки перестраивают, и они становятся личными покоями княгини З.Н. Юсуповой – дочери Татьяны Александровны и Николая Борисовича Юсупова-младшего. Красавица и умница, блистательная Зинаида Николаевна от своего времени взяла пристрастие к комфортной и благоустроенной жизни, от предков унаследовала великолепный художественный вкус. Четыре небольшие по размеру комнаты, принадлежавшие ей, и сегодня дают ощущение утончённого и хрупкого мира. Мира, недолговечность которого подчеркнута декором интерьера и предметами, наполняющими его. Белая гостиная светла и изящна. Прихотливые рокайлы в её отделке, светлые французские штофы, обилие разнофункциональной мебели создают образ ушедшей эпохи капризных дам в напудренных париках и их галантных кавалеров. Из владельческих вещей, что просматриваются на акварелях, указаны в «Описях» дома и сохранились, могут быть отмечены парные вазы-жардиньерки. Фарфоровые чаши установлены на высокие подставки из красного дерева с бронзовыми деталями. Они выполняли роль кашпо для горшечных цветов, которых в доме, в соответствии с модой и вкусами хозяйки, было огромное множество (цв. илл. 51).

В Описи вещей, привезённых из Парижа в 1858 году, они значатся так: «Средней величины. Розового цвета, с художественными рисунками по обеим сторонам». Там же числится «подставка для цветов красного дерева с бронзой». Характерный розовый – ещё один (кроме самого известного звонко-голубого) цвет северского фарфора. Записи в Гроссбухе бесстрастно перечисляют предметы из Севера, группируя их по цветовому признаку: голубой фарфор, зелёный, синий, розовый, белый. Кроме северского фарфора, помечен ещё «саксонский, французский, китайский, английский, итальянский, русский, русский в виде саксонского».

Сейчас в этом интерьере находятся ещё два осветительных прибора, которых нет на акварелях. Они – из северских синих, в той же

технике – золочёная бронза и фарфоровые вставки, рожковая группа выполнена в виде цветочных букетов. Эти вещи владельческого времени, поименованные в Гроссбухе как «долговатые вазы бирюзового цвета (к лампам) с белыми полосками и в них мелкими цветочками».

По соседству – Туалетная комната, имеющая и другое название – Фарфоровый будуар. На акварелях середины века хорошо просматриваются декоративные детали, особенно интересные потому, что они сохранились в фондах ДКРП «Юсуповский дворец». Одна полочка-консоль реставрирована, другая, парная к ней, воссоздана. Сейчас они там, где были при владельцах. Марка, обнаруженная при реставрации, даёт основание полагать, что перед нами изделие Мейсенской мануфактуры второй половины XIX века (цв. илл. 50). Любопытно, что в процессе подготовки научной реставрации при поиске аналогов было обнаружено такое же изделие в королевском дворце Ажуда, что в Португалии, на противоположном конце Европы. Один из интерьеров этого дворца оформлен в «фарфоровом вкусе» и полочки-консоли в нём – важная стилистическая составляющая. Европейские торговые связи, мейсенская мануфактура как поставщик высококлассных изделий в самые богатые и художественно завершённые дома Европы – тема для другого исследования. Но любопытно следующее совпадение. Хозяин Ажуды в начале XX века – король Португалии Мануэль II – сокурсник по Оксфордскому университету и товарищ по развлечениям Феликса Юсупова.

По окончании обучения Феликс вернулся в Петербургский дом на Мойке, где в 1912 году для него было начато оформление жилых и парадных покоев. Располагались комнаты анфиладно, слева от парадного входа на первом этаже. Кабинет, Библиотека, Большая гостиная, Танцевальный зал, Столовая – парадные апартаменты, которые оформлял вначале архитектор А.А. Вайтенс, приглашённый Феликсом Феликсовичем Юсуповым-старшим, затем – в соответствии с вкусами младшего Феликса и по его приглашению, молодой талантливый архитектор Андрей Белобородов. В Столовой установили специально изготовленные шкафы, где почётное место заняли изделия фарфоровой мануфактуры Н.Б. Юсупова-старшего.

Младший Феликс Юсупов пишет об этом так: «Тогда же (в 1912 году – В.Н.) я нашёл целые сундуки с фарфором и хрусталём фабрик Архангельского. Я приказал перевезти эти находки в Петербург, чтобы украсить ими витрины моей столовой»¹⁰. Интересно, что фарфор собственной фабрики и других фарфоровых предприятий

первой трети XIX века воспринимался в начале XX столетия уже как коллекция, и выставлялся в специально оборудованных шкафах-витринах с подсветкой.

Фарфор, появившись в XVIII веке, царил в доме Юсуповых, наполняя его светом и уютом весь XIX век, а в XX и XXI столетиях продолжает удивлять и восхищать, служить предметом для изучения и вдохновения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Виленский Я.Э.* Севрский фарфор из собрания Н.Б.Юсупова в Эрмитаже // Учёная прихоть. Коллекция князя Николая Борисовича Юсупова. Ч. I. М., 2001.

² *Бенуа А.Н.* Юсуповская галерея. Мир искусства. 1900, № 23–24.

³ Опись вещам Его Сиятельства Князя Николая Борисовича Юсупова, отправленных из Парижа в Санктпетербургский Его Сиятельства дом. (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 4. Ед.хр. 767).

⁴ ЦГА СПб. Ф. 2555. Ед. хр. 1319.

⁵ Гроссбух, начатый в 1852 году. (ОРК ГМУА. Инв. № АГЮ-152). Архивные материалы любезно предоставлены ГМУ «Архангельское».

⁶ Описи вещам, принадлежащим их сиятельствам. 1877 г. Ч.1. (ОРК ГМУА. Инв. № АГЮ-152). Архивные материалы любезно предоставлены ГМУ «Архангельское».

⁷ Опись вещам Его Сиятельства Князя Николая Борисовича Юсупова, отправленных из Парижа в Санктпетербургский Его Сиятельства дом. (РГАДА. Ф.1290. Оп.4. Ед.хр.767). Л. 3 об.

⁸ Там же. Л. 4.

⁹ *Юсупов Ф.Ф.* Перед изгнанием. М., 1993. С. 52.

¹⁰ *Юсупов Ф.Ф.* Указ. соч. С. 21.

Н.Л. Павлухина

О СЕРВИЗАХ ИМПЕРАТОРСКИХ ЗАВОДОВ ДЛЯ ОХОТНИЧЬЕГО ДВОРЦА В ЛИСИНО*

В 70 километрах к югу от Петербурга, в Тосненском районе, недалеко от Павловска и Царского Села находится небольшой посёлок Лисино-Корпус (старое название – Лисино) – старейший в России центр учебно-опытного лесного хозяйства. Ещё в XVIII столетии на землях будущего Лисинского лесничества производилась заготовка леса и дров для нужд Царскосельского Дворцового Правления. В 1787 году здесь была выделена лесная дача, которая с 1805 года получила статус казённой и стала служить постоянным местом практики воспитанников Практического Лесного института, учреждённого в Царском Селе двумя годами ранее. Интересно, что позднее институт был переведён в Санкт-Петербург на Выборгскую сторону, где он, сменив ряд названий, стал именоваться Лесотехнической Академией, существующей и доныне.

В 1834 году на территории Лисинской дачи было решено создать учебное лесничество «для образцового в большом виде правильного лесоводства и введения воспитанников Санкт-Петербургского Лесного института в надлежащую по лесной части практику»¹. В связи с этим в 1830-х–1840-х годах здесь появился целый ряд строений, проекты которых были разработаны архитекторами А.М. Куци (1800–1855) и А.К. Кавосом (1800–1863): центральная усадьба с многочисленными служебными постройками, егерская школа. Кроме того, был выкопан пруд с искусственным островком, построена плотина, разбит пейзажный парк. С 1838 года в лесничестве стали проводиться зимние охоты на лося и медведя, в которых с 1844 года принимал постоянное участие наследник-цесаревич Александр Николаевич. По приезду он останавливался в специально отделанной для него квартире в главном корпусе лесничества. Именно в Лисино цесаревич пристрастился к зимней медвежьей

* Автор выражает глубочайшую признательность историку русской охоты Олегу Алексеевичу Егорову и знатоку фарфора, коллекционеру Владимиру Владимировичу Амосову за неоценимое содействие в подготовке данной работы.

охоте и, будучи уже императором, ездил сюда каждый сезон за исключением зимы 1878–1879 годов, когда находился на театре военных действий в Болгарии².

5 июня 1852 года в Лисинском лесничестве случился пожар, сгорел главный корпус лесной школы, бывший деревянным. Строительство нового каменного здания по решению Техническо-строительной Комиссии при Министерстве государственных имуществ было поручено академику архитектуры Николаю Леонтьевичу Бенуа (1813–1898). Уже 14 июля он представляет первый проект «Дома для 40 практикантов Лесного училища», который, к сожалению, не сохранился. Из его описания известно, что в здание были включены те же помещения, что и в сгоревшем корпусе, среди которых имелись комнаты на случай приезда в лесничество высочайших особ. Осенью Н.Л. Бенуа создает ещё один проект дома для практикантов, задуманный как флорентийское палаццо эпохи Ренессанса и представлявший собой «основу всех последующих вариантов»³. Здание также должно было совмещать в себе функции жилья не только для учащихся, но и для приезжающих сюда «высоких гостей». Однако в ноябре того же года Комиссия решает строить два отдельных дома – «один по потребностям заведения», а другой – «на случай приезда е.и.в. государя наследника цесаревича»⁴.

Зимой Бенуа начал работать над их эскизами, и 23 марта 1853 года проекты обоих зданий были утверждены. Поскольку предыдущие проекты «Дома для 40 практикантов» были сочтены слишком дорогостоящими, архитектором был разработан более простой как по плану, так и по внешнему облику, вариант. Здание, строительство которого закончилось в 1855 году, прекрасно сохранилось, в данный момент в нём располагается федеральное учреждение среднего профессионального образования «Лисинский лесной колледж» (цв. илл. 52–53). Перед ним в 1997 году восстановлен снесённый после революции бюст основателя учебного лесничества в Лисино – министра финансов графа Егора Францевича Канкрин (1774–1845).

По проекту Бенуа была воздвигнута и церковь лесничества, освящённая 14 октября 1862 года во имя праздника Происхождения (изнесения) честных древ Честного и Животворящего Креста Господня⁵. В течение долгого времени церковь находилась в запустении, но в 1999 году была передана подворью петербургского Воскресенского Новодевичьего монастыря и сейчас является действующей.

Как уже упоминалось, одновременно с домом для практикантов Н.Л. Бенуа работал над проектом «Дома на случай приезда Высоких Гостей». Центром этого здания была двусветная «зала», с трёх

сторон окружённая помещениями (на первом этаже – кабинетом, опочивальней, камердинерской и бильярдной, на верхнем – комнатами для свиты). В подвальном этаже находились буфет и подсобные помещения. В 1857 году строительные работы были расширены – Бенуа спроектировал дополнительный двухэтажный корпус, который значительно увеличивал площадь дворца и соединялся с основным зданием галереей-переходом с высокими окнами, служившей оранжереей. Пристройка изменила общий вид дворца как строго симметричного сооружения, но не нарушила органичности и целостности здания, удачно вписанного в ландшафт на крутом изгибе реки Лустовки. Хотя для архитектуры Охотничьего дворца характерно сочетание элементов различных стилей, по словам исследователя творчества Н.Л. Бенуа М.И. Бартеневой, в его облике «уже изначально проглядывало то, что можно определить как черты, в какой-то мере предвещающие модерн»⁶. Строительство здания было завершено к концу 1860 года. Общее представление о его интерьерах можно составить по сохранившемуся описанию: «Убранство комнат зимнего павильона... чрезвычайно просто. На стенах висят картины, олени головы с огромными ветвистыми рогами, барельефы, оружие и прочие украшения. В комнатах расставлены чучела разных диких зверей, убитых на высочайших охотах. Вообще внутренне убранство дворцовых комнат не походит на роскошное убранство санкт-петербургских дворцов: в лисинском дворце все дышит деревенской простотой»⁷.

По окончании строительства Охотничьего дворца встал вопрос о заказе для него фарфоровой и хрустальной посуды. Её предполагалось приобрести в готовом виде в магазинах Петербурга, однако в донесении Строительного Комитета Лисинского учебного лесничества в Лесной Департамент имеется следующее замечание: «... так как по личному осмотру Председателя Комитета вместе с Архитектором Бенуа в Петербургских магазинах, фарфор здешних фабрик Корнилова, Куканова и других нехорош цветом, тёмнен и почти все вещи кривы, с пятнами, и здешний хрусталь также неровен в цвете, тёмнен, простого вида, то необходимо фарфоровую и хрустальную посуду заказать на Императорских заводах»⁸. Сохранилось письмо Н.Л. Бенуа, адресованное председателю Строительного Комитета полковнику Льву Ивановичу Чарторижскому, исполнявшему обязанности директора Лисинского лесничества. Из этого письма мы узнаём, что 15 февраля 1861 года архитектор лично посетил Императорские фарфоровый и стеклянный заводы и, «выбрав там приличные для Лисинского Дворца посуды, отобрал

цены»; «...товар хороший, количество вещам назначено крайнее. Хрусталь весь готов – а для изготовления фарфора потребно им 8 недель со дня официального заказа»⁹. Несмотря на это чиновники Лесного Департамента, исходя, по-видимому, из соображений экономии средств, предложили Строительному Комитету переадресовать заказ заводу братьев Корниловых. Расценочные ведомости конкурирующих предприятий были представлены на рассмотрение в Лесной Департамент. В результате было принято решение заказать сервизы для дворца в Лисино на Императорских заводах, что объяснялось просто: стоимость их посуды оказалась на 175 руб. 18 коп. ниже той, которую предлагали Корниловы при тех же сроках исполнения.

Из ведомости Императорского фарфорового завода, составленной Бенуа «по ценам, назначенным Главным мастером Г-м Татариновым»¹⁰, известно, что сервиз Охотничьего дворца состоял из двух частей. Столовая часть, названная в ведомости «Фарфоровым Царским Сервизом», была рассчитана на 24 персоны и насчитывала 234 предмета. В неё, «по принятому обычаю при Дворе», входили тарелки глубокие («для супу, ботвины и простокваши»), а также тарелки мелкие, десертные и пирожковые; кроншалы, блюда, соусники с крышками, салатники и раковины для холодных закусок. Предлагалось два варианта оформления сервиза: «... белый, гладкий с золотым и малиновым ободочками с гербом «Чёрный орел» или с золотым вензелем ЛУЛ (Лисинское учебное лесничество – Н.Л.) на малиновом фоне с пряжкой кругом»¹¹. Одобрение получил второй вариант, и в письме из Строительного Комитета на имя Н.Л. Бенуа указывается: «Строительный Комитет... покорнейше просит заказать означенную посуду по означенной в этой ведомости ценам с тем, чтобы сервиз заказан был с вензелем ЛУЛ»¹².

В настоящее время известны две тарелки из «Царского сервиза» Охотничьего дворца в Лисино, обе находятся в частных собраниях. Тарелки диаметром 23,4 см имеют зелёную подглазурную марку «А II». Борта тарелок – с волнистым краем, декорированы двумя золотыми отводками и малиновой каймой между ними. В круглом медальоне на малиновом фоне – золотой вензель «ЛУЛ» под императорской короной. Медальон обрамлён перевитым пурпурной лентой ремнём с пряжкой – знаком воинского отличия, символизирующим «готовность к службе, деятельности и бдительности»¹³. Это неудивительно, поскольку в 1837 году по указу Императора Николая I Лесное ведомство получило военную организацию, и было уравнено во всех правах с военной службой¹⁴. Очевидно, эскиз росписи сервиза принадлежит Н.Л. Бенуа; в расценочной ведомости на фарфоровые

изделия, написанной рукой архитектора, имеется рисунок вензеля «ЛУЛ», близкий по начертанию изображенному на тарелках.

Вторая часть фарфорового ансамбля Охотничьего дворца была также рассчитана на 24 персоны и именовалась «Собственным сервизом». В неё входило три комплекта чашек (для бульона, чая и кофе), украшенных «лепными большими цветами по светло-лиловому фону с золотым ободочком и с золотым вензелем ЛУЛ»¹⁵, всего 72 предмета. Отдельным списком перечислены чайники, сахарницы и сливочки по четыре предмета каждой формы. Осмелимся предположить, что для «Собственного сервиза» могли использовать белёе, производившееся на Императорском фарфоровом заводе для изделий по образцам английского завода Коалпорт. Эти вещи, декорированные золотыми отводками и рельефными белыми цветами по широкой полосе светло-голубого цвета, хорошо известны, они изготавливались на Императорском заводе во второй половине XIX века¹⁶. Вероятно, эти изделия и были выбраны для лисинского сервиза, в котором голубой фон заменили на светло-лиловый (цв. илл. 54–55).

Хрустальная посуда для Лисино в количестве 266 предметов была отобрана в готовом виде на Императорском стеклянном заводе. Этот комплект, судя по составленной в конторе завода расценочной ведомости, представлял собой «Сервиз Хрустальный называемый широкой грани, Петергофского дворца». Среди изделий значатся «карафины» для воды и вина, стаканы, рюмки и бокалы различного назначения (по 24 штуки каждого сорта), солонки, перечницы, судки, две большие «чаши-вазы» для фруктов и две «меньше» для конфет. Согласно архивным сведениям, сервиз «Широкой грани Петергофского дворца» производился на Императорском стеклянном заводе вплоть до начала XX века¹⁷. В документах завода можно встретить упоминания о сервизах «Широкой грани», изготовлявшихся не только для Петергофа, но и для других дворцов: Царскосельского, Гатчинского, Красносельского, Зимнего дворца. По мнению исследователя русского стекла Т.А. Малининой, сервиз «Хрустальный широкой грани», которому присуща строгость и элегантность форм, носил универсальный характер и был «общим для всех дворцов»¹⁸. Помимо изделий из бесцветного хрусталя, в ансамбль предметов, отобранных для Охотничьего дворца, входили золочёные «ремрицы», а также зелёные рюмки для рейнвейна. В ведомости отмечалось, что «весь хрусталь в назначенном количестве готов и может быть взят»¹⁹.

Последняя охота Александра II в Лисино состоялась 10 декабря 1880 года незадолго до его трагической гибели. В 1884 году перед западным фасадом дворца был установлен бюст императора.

Сейчас мы имеем возможность увидеть только разбитый постамент памятника с датой («1 Августа 1884») и надписью: «Сооружён Чинами корпуса Лесничих и Лисинским Учебным Лесничеством». С этого времени для Лисино начался период упадка. Александр III не любил эти места, и за годы своего царствования не посетил их ни разу. В 1892 году здесь охотился наследник Николай Александрович, но уже в 1893 году последовало Высочайшее распоряжение о ликвидации Лисинского зверинца. Несмотря на это Лисино оставалось местом охоты членов императорской фамилии, в частности, великих князей Владимира Александровича с супругой Марией Павловной, Николая Михайловича и Николая Николаевича младшего. Здесь охотился и Михаил Александрович – младший сын императора Александра III. Поскольку Лисинское лесничество являлось казённым имуществом, в 1913 году здесь была разрешена охота для членов Государственной Думы и Государственного Совета. В мае 1917 года Охотничий дворец был передан в «безвозмездное пользование Министерства Народного Просвещения» с намерением «приспособить здание для открытия Высшего Начального Училища»²⁰. После революции дворец в Лисино, находящийся вдали от столицы, по всей видимости, не охранялся. С 1922 года он находился в ведении Лесного института, который организовал в его стенах студенческое общежитие. Здание никогда не музеефицировалось, его интерьеры перестраивались, убранство разорялось, а во время немецкой оккупации исчезли последние остатки дворцового имущества. В 1950-е годы внутренние помещения Охотничьего дворца подверглись новым значительным переделкам, и он до сегодняшнего дня служит общежитием для студентов.

Думается, что предметы немногочисленного фарфорового сервиза с вензелем «ЛУЛ» представляют собой уникальный материал, как по причине непростой судьбы самого дворца, так и потому, что в 1888 году Лисинское учебное лесничество было переименовано, и в последующее время возможные дополнения к сервизу могли украшаться либо только отводками, либо иметь иной декор и вензель. По архивным документам известно, что в период царствования Александра II на Императорском фарфоровом заводе изготавливались доделки к Царскому и Собственному сервизам Охотничьего дворца; их («взамен разбитой посуды») заказывала контора лесничества «согласно прилагаемой при сем ведомости и образцов»²¹. Однако если иметь в виду постоянную экономию средств Лесным Департаментом и упадок императорской охоты в Лисино после кончины Александра II, допустимо предположить, что с этого времени

сервиз уже не пополнялся изделиями Императорского завода. Предметы фарфорового ансамбля Охотничьего дворца, не отличаясь сложностью росписи, имеют неоспоримую историческую ценность, также можно считать установленным факт причастности к их декоративному оформлению Николая Леонтьевича Бенуа. К сожалению, в настоящий момент здание Охотничьего дворца, включённое в Перечень объектов исторического и культурного наследия федерального значения и являющееся «одним из наиболее интересных и своеобразных произведений русской архитектуры XIX века»²², находится в критическом состоянии и нуждается в срочной реставрации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Памятная книжка Санкт-Петербургской губернии на 1905 год. СПб, 1905. С. 421.

² *Егоров О.А.* Царская охота под Петербургом // Охота и охотничье хозяйство. 1996. № 8. С. 17.

³ *Бартенева М.И.* Работа Н.Л.Бенуа в Лисинском лесничестве // Проблемы развития русского искусства. Тематический сборник научных трудов. Вып. X. Л., 1978. С. 55.

⁴ Цит. по: *Бартенева М.И.* Николай Бенуа. Л., 1985. С. 80.

⁵ Новая церковь в Лисине // Иллюстрация. 1862. № 249. С. 395.

⁶ *Бартенева М.И.* Николай Бенуа. Л., 1985. С. 84.

⁷ Императорский охотничий дворец и павильон в с. Лисине. // Нива. 1885. № 26.

⁸ ЦГИА СПб. Ф. 1489. Оп. 1. Ед.хр. 252. Л. 38. В документе допущена неточность: петербургские купцы первой гильдии отец и сын Егор Фёдорович и Егор Егорович Кукановы не были фабрикантами. В указанный период они

занимались торговлей фарфором и хрусталем, держали лавки в Гостином дворе.

⁹ Там же. Л. 40.

¹⁰ Татаринев Платон Александрович (1828–1867), главный мастер. Работал на ИФЗ в 1856–1867 годах.

¹¹ ЦГИА СПб. Ф. 1489. Оп. 1. Ед.хр. 252. Л. 41.

¹² Там же. Л. 74.

¹³ Библейская энциклопедия. М., 1891. С. 527.

¹⁴ *Егоров О.А.* Указ. соч. С. 17.

¹⁵ ЦГИА СПб. Ф. 1489. Оп. 1. Ед.хр. 252. Л. 41 об.

¹⁶ Фарфор братьев Корниловых. Каталог выставки в ЦВЗ «Манеж». СПб, 2003. С. 88.

¹⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 4. Ед.хр. 16. Л. 48.

¹⁸ Императорский Стекланный завод. 1777–1917. К 225-летию со дня основания. Каталог выставки в ГЭ. СПб, 1996. С.97.

¹⁹ ЦГИА СПб. Ф. 1489. Оп. 1. Ед.хр. 252. Л.42об.

²⁰ Там же. Ед.хр. 631. Л. 1.

²¹ Там же. Оп.3. Ед.хр. 20. Л. 40.

²² *Бартенева М.И.* Указ. соч. С. 90.

Н.С. Петрова

ЖАРДИНЬЕР ДЛЯ КОРОЛЕВЫ НИДЕРЛАНДОВ АННЫ ПАВЛОВНЫ И ТВОРЧЕСТВО ДИНАСТИИ ЖИВОПИСЦЕВ ПО ФАРФОРУ КРАСОВСКИХ

Одним из наиболее популярных видов продукции Императорского фарфорового завода, начиная с XVIII века и до 1917 года, были кашпо и жардиньеры различных форм. Отличались они и по характеру росписи и декора: «в стиле ренессанс», «на китайский манер», «висячие прорезные», «на этрусковский манер», «вазами с лепными цветами», «с лепными украшениями», «из виноградных листьев», «с гирляндами и ручками» и т.д. Их преподносили на праздники Святой Пасхи и Рождества Христова всем членам императорской фамилии, а также знатным сановникам. Фарфоровые жардиньеры украшали как жилые, так и парадные дворцовые интерьеры.

Из неопубликованных архивных документов известно, что на Рождество Христово 1844 года по особым повелениям для «Ея Императорского Величества Нидерландской Королевы Анны Павловны» на Императорском фарфоровом заводе была изготовлена «Цветочница круглая большая с медальонами, писаны вокруг гирлянды из цветов и украшение по лиловому грунту золотом», оправленная «бронзовыми чеканными 4-мя ножками галереями и плинтотом, бронзовым золочением»¹ (цв. илл. 56–57).

В последующих отчетах о деятельности Императорского фарфорового завода аналогичная цветочница не встречается. Рассматриваемый жардиньер (ныне в частном собрании) полностью соответствует приведённому выше описанию, из чего следует, что именно он и был выполнен для королевы Нидерландов Анны Павловны.

Автором проекта жардиньера, вероятно, был А.А. Новиков², по эскизам которого в 1840-е–1850-е годы завод делал каминные люстры, рамы для зеркал, сервизы и вазы. По изготовлению бронзовой оправы архивных документов не сохранилось, предположительно, она была выполнена в мастерских магазина «Никольск и Плинке».

Мать Анны Павловны, императрица Мария Фёдоровна, была большой любительницей цветов, и не случайно girлянды на жардиньере составлены из роз, пионов, георгинов, гортензий, гвоздик и многих других цветов, которые росли на клумбах Гатчинского и Павловского парков и, продолжая цвести на фарфоре, служили напоминанием о безмятежных годах детства и юности нидерландской королевы.

Не вызывает сомнения то, что girлянды по тулову жардиньера, написанные с живых цветов в мазковой технике, выполнил лучший мастер цветочной росписи Фёдор Иванович Красовский.



Федор Иванович Красовский.

Красовский происходил из семьи крепостных крестьян княгини Багратион. В 1830-х годах они жили в селе Горбуново и работали живописцами на заводе А. Попова. В 1837–1838 годах Красовские переехали в Петербург, где сначала работали на заводе Корнилова, а в 1839 году поступили на Императорский фарфоровый завод³.

Мастерство Красовских в цветочной росписи было отмечено в первый год их работы на Императорском заводе. В апреле 1840 года в «Книге для приказов, отданных директором», говорится: «Выдать живописцам Егору и Фёдору Красовским по 30 рублей серебром каждому»⁴. Егор Красовский, вероятно, старший брат, проработал на заводе недолго, в архивных документах после 1842 года его имя не встречается⁵.

Из ранних произведений Ф.И. Красовского известны подписные вазы 1841 года с копиями картин голландского художника XVIII века Яна ван Хейсума. Одна была на аукционе Кристи в Лондоне в октябре 1990 года, а в 2002-м появилась в Петербурге⁶, вторая находится в собрании ГМК «Кусково», третья – в Музее прикладного искусства в Берлине. Администрация завода оказала большую честь молодому мастеру, проработавшему всего лишь два года, доверив ему исполнение росписи парадных дворцовых vaz.

В 1844 году по решению крестьян Горской волости Фёдор Красовский, родившийся в 1820 году, должен был пойти в рекруты на 25 лет.

Дирекция Императорского фарфорового завода не могла отпустить на солдатскую службу лучшего мастера цветочной живописи. В течение шести лет велась длительная бюрократическая переписка с княгиней Багратион, с крестьянами Горской волости, с ведомством Государственного имущества с прошением оставить Ф. Красовского при заводе «по необыкновенности его таланта в живописи цветов». Вопрос решился только в марте 1850 года. Министерство Государственного имущества оплатило выкуп за Красовских, а завод им выдал ссуду в размере 800 рублей «на взнос за отпуск их из ведомства Государственного имущества и очистку за семейство их рекрутской повинности, с тем чтобы на пополнение этой суммы удерживать ежемесячно третью часть из причитающейся им задельной платы»⁷. Красовские были зачислены на Императорский фарфоровый завод как вольнонаёмные: Фёдор – мастером, Алексей – подмастерьем, дети умершего в конце 1849 или начале 1850 года Николая – учениками⁸.

В 1850 году Ф.Красовский выполнил роспись большого круглого пласта «Бразильская флора». Императорский Ботанический сад располагал к тому времени большой коллекцией бразильских растений, которые и послужили источником вдохновения для художника⁹. Пласт был экспонирован на первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 году, а на Рождество Христово был подарен Государыне Императрице¹⁰. В 1852 году Фёдор Красовский и его младший брат Алексей, которого на заводе называли Красовский 2-й, выполнили росписи двух больших пластов¹¹ с копиями картин Йохана Христиана Рёдига¹², преподнесённые императором на Рождество Христово герцогине Фредерик Мекленбург-Шверинской¹³. Пласт работы Фёдора Красовского находится в ГМК «Кусково»¹⁴, выполненный Алексеем – в частном собрании.

Алексей Красовский родился в 1825 году. Как уже упоминалось выше, в 1850 году Алексей был принят на завод как вольнонаёмный на должность подмастерья, в 1853 числился младшим живописцем. В 1848–1852 годах он принимал участие в росписи Банкетного сервиза Большого Петергофского дворца, в ГМЗ «Петергоф» хранится тарелка с его авторской подписью¹⁵. При сравнении двух пластов с копиями картин Рёдига видно, что в исполнении цветочной росписи на фарфоре Алексей не уступал в мастерстве старшему брату. Ранний уход из жизни Алексея Красовского (он умер 14 января 1854 года в возрасте 29 лет) не дал развиваться его замечательному таланту¹⁶.

В 1861 году Императорский фарфоровый завод готовился к выставке 1862 года в Лондоне. Из работ Фёдора Красовского планировали отправить пласт «Сибирская флора», но художник не смог

завершить роспись вовремя и на выставку поехал другой его пласт с копией картины Яна ван Хейсума «Цветы», который в настоящее время находится в собрании отдела «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа¹⁷.

Пласт «Сибирская флора» был закончен в 1862 году. Это последнее большое произведение художника. В росписи пласта Красовский допустил некоторые вольности. К сибирским цветам он добавил субтропические и садовые растения, которые ему были необходимы для композиционного и колористического построения.

В конце 1862 года Фёдор Красовский тяжело заболел. Его хотели послать на лечение на 4 месяца в Оренбургскую губернию с сохранением получаемого им содержания и с выдачей на проезд 350 рублей¹⁸, но Красовский не успел поехать в отпуск, он умер 29 марта 1863 года.

По существовавшим на заводе законам его вдове с детьми полагалась пенсия в размере 50 рублей в год. По ходатайству управляющего заводом было написано прошение Александру II, после чего последовала высочайшая резолюция: «Государь Император, во внимание к необыкновенному таланту умершего художника фарфорового завода Фёдора Красовского, услугам, оказанным им фарфоровому заводу по части цветочной живописи на фарфоре и приобретённую чрез то заводом блестящую репутацию, Высочайше повелеть соизволил, назначить к производству вдове Красовского с шестью малолетними детьми в виде особой монаршей милости пенсион по 650 рублей в год»¹⁹.

Фёдор Красовский был награждён серебряной медалью на Анненской ленте, двумя золотыми медалями на Анненской и Станиславской лентах с надписью «За усердие»²⁰, в 1861 году аттестован Императорской Академией художеств на звание «свободный художник». По архивным документам проходит большое количество работ художника, местонахождение многих из них в настоящее время установить не удаётся.

Фёдор Красовский оказал большое влияние на развитие искусства цветочной живописи Императорского фарфорового завода. При поддержке своих товарищей по работе он добился перехода на мазковую роспись вместо многодельной и утомительной пунктирной техники, что намного ускорило работу живописцев. Под его руководством мастера стали работать с живыми цветами, а не только с ботаническими атласами, чему способствовали также заводская оранжерея и Ботанический сад. Фёдор Красовский оставил после себя много учеников, лучшим из которых был его племянник Константин Красовский.

Константин Николаевич Красовский родился 21 мая 1834 года, учился в заводской школе, поступил в живописную мастерскую учеником 9 марта 1850 г. В 1853 был назначен живописцем, в 1856 году подмастерьем. Был награждён орденами Святой Анны 2-й и 3-й степени, Святого Станислава 2-й и 3-й степени, золотыми медалями на Андреевской, Анненской и Станиславской лентах, серебряной на Станиславской ленте. По аттестату, выданному Императорской Академией художеств в 1864 году, был удостоен звания свободного художника. В марте 1885 года получил звание потомственного почётного гражданина. В 1903 году был командирован во Францию, где был награждён французским знаком отличия «Officier de l'Instruction Publique». Работал на заводе до 5 марта 1905 года, умер 20 марта 1906 года²¹.

Константина Красовского считали одним из лучших художников, служивших на Императорских заводах. Вся его жизнь была посвящена работе. Он использовал все новые технические приёмы живописи по фарфору, работал в подглазурной и надглазурной росписях, под его руководством получили образование многие мастера цветочники. К ранним работам К. Красовского относится тарелка с его авторской подписью из собрания Государственного Русского музея. В Государственном Эрмитаже есть две парные вазы в форме чаши, сделанные в 1878 году. Из частного собрания известны две вазы, роспись которых была выполнена К. Красовским в 1870-х годах. В конце 1880–начале 1890-х годах он увлёкся искусством Японии и под влиянием японского фарфора расписал несколько ваз, одна из которых, выполненная в 1891 году, была преподнесена директору Королевской Копенгагенской мануфактуры от имени российского императора Александра III (цв. илл. 58).

Второй племянник Фёдора Красовского, Николай Николаевич Красовский, родился в 1838 году. Он был мастером пейзажной и фигурной живописи²². Поступил в заводскую школу учеником 14 марта 1850 года, с 1855-го был учеником рисовальных классов, учился у Вивана Босе²³. В 1859 году был назначен живописцем²⁴. Его имя встречается по расценочным ведомостям до 1889 года. Известны две подписные вазы Н.Н. Красовского, одна из них находится в собрании ГМЗ «Петергоф»²⁵, вторая в музее Хиллвуд в Вашингтоне²⁶.

Династия Красовских внесла заметный вклад в развитие искусства русского фарфора, их творчество заслуживает дальнейших исследований и изысканий. Эта тема богата и неисчерпаема, как и вся история Императорского фарфорового завода.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Ед.хр. 5. Л. 91. 1844 г.

² Новиков, Александр Александрович (1793-?) с 1804 года обучался в Академии художеств по классу миниатюры, в 1812 году поступил мастером скульптурного орнамента на Императорский фарфоровый завод, затем работал художником. В 1840-х – 1850-х годах разрабатывал проекты форм и орнаментального декора для фарфоровых изделий: зеркал, каминов, ваз, люстр, канделябров, сервизов в различных исторических стилях.

³ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Ед.хр. 1199. 1863 г.

⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Ед.хр. 545. Л. 9. 1839 г.

⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 6. Ед.хр. 5. Оп. 2. Ед.хр. 556. Л. 3 об. 1840–1842 гг.

⁶ *Переятец В.И.* Русский антиквариат. СПб, 2003. С. 187.

⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Ед.хр. 291. Л. 61. 1844 – 1850 гг.

⁸ Там же. Л. 62.

⁹ В 1830 году Ботанический сад приобрёл богатую коллекцию живых растений Бразилии от ботаника Людвиг Риделя, собранную им в 1821–1828 годах вместе с российским генеральным консулом в Бразилии и членом Императорской академии наук Григорием Ивановичем Лангдорфом.

¹⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Ед.хр. 628; Ед.хр. 645.

¹¹ Там же. Ед.хр. 659.

¹² Рёдиг, Йохан Христиан (1751–1802) – живописец цветов и фруктов. Ученик Дирка фон Аа. Работал в манере Яна ван Хейсума. В 1794 году был назначен вторым секретарем Академии в Гааге. В 1783 году русский граф Александр Сергеевич Строганов купил две картины Й.Х. Рёдига для подарка Екатерине II.

До середины XIX в. картины хранились в Императорском Эрмитаже.

¹³ Великая герцогиня Фредерика Александрина Шарлотта Вильгельмина Мекленбург–Шверинская, (1803–1892), дочь кайзера Фридриха Вильгельма III Прусского, младшая сестра жены Николая I Александры Федоровны, была замужем за внуком Павла I Великим герцогом Полем Фридрихом I Мекленбург–Шверинским (1800–1842).

¹⁴ Русский фарфор. 250 лет истории. К юбилею Ломоносовского фарфорового завода. Каталог выставки. М., 1995. С. 111.

¹⁵ *Le porcellane imperiali russe. Dal 1744 al 1917.* Peterhof. San Pietroburgo. Faenza. 1993. 78. Кат.№ 259.

¹⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 6. Ед.хр. 6.

¹⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 12. Ед.хр. 812; Там же. Оп. 10. Ед.хр. 1160.

¹⁸ Там же. Оп. 10. Ед.хр. 1199. 1863 г.

¹⁹ Там же.

²⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 4. Ед.хр. 6. 1859 г.

²¹ Там же. 503. Оп. 1(525/2278). Ед.хр. 21. 1905 г.

²² Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. СПб., 1906. С. 237.

²³ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Ед.хр. 557. Л. 44 об. 1855 г.

²⁴ Там же. Оп. 5. Ед.хр. 3. 1860 г.

²⁵ *Le porcellane imperiali russe. Dal 1744 al 1917.* Peterhof. San Pietroburgo. Faenza. 1993. С. 93. Кат. № 400.

²⁶ *Odem Anne.* Paintings on porcelain vases at Hillwood. Hillwood. Museum and Gardens // Antiques. March 2003/ P. 139.

Иллюстрации 1–17 к статье Н.Л. Березной
«Фарфоровые предприятия — партнёры фабрики в Архангельском»



1. Сервиз «Эгоист». Бельё — завод Попова. 1820-е гг.
Марка синяя подглазурная «АП». Фарфор. ГМУА.



2. Предметы из сервиза-дежёне с букетами цветов.
Чайник, сахарница, молочник. Бельё — завод Даготи (ок.1816 г. Франция),
роспись — мастерская Юсупова. 1818–1820. Марки нет, нечитаемые знаки в тесте.
Чашки и блюдца. Бельё — завод Попова (конец 1810-х гг. Россия), роспись — мастерская
Юсупова. 1818–1820. Марка синяя «АП». Все предметы из собрания ГМУА.



4. Сахарница.
Фарфоровое бельё.
Завод Даготи. Париж.
Франция. 1810-е гг. ГМУА.

5. Чайник с росписью
«в мелкий букетик».
Бельё — завод Даготи.
Париж. Франция. 1810-е гг.,
роспись — мастерская
Юсупова. 1819—1820.
ГМУА.



3. Предметы (сахарница,
чайник и т.д.) из сервиза-
дежёне (для завтрака).
Завод Даготи. 1816—1820.
De Plinval de Guillebon R.
Dagoty à Paris.
La manufacture de porcelaine
de l'impératrice. Paris, 2006.
P. 52—53. Cat. 31.
(II. — P. 52).



6. Предметы из чайно-кофейного сервиза с росписью «в мелкий букетик». Бельё — завод Даготи. Париж. Франция. 1810-е гг., неизвестный завод. Роспись — мастерская Юсупова. 1818–1820. ГМУА.



7. Сервиз-дежёне. Завод Даготи. 1810-е г. — De Plinval de Guillebon R. Dagoty à Paris. La manufacture de porcelaine de l'impératrice. Paris, 2006. P. 29. Cat. 9.

8. Полоскательница из сервиза-дежёне. Завод Даготи. Ок. 1810. — De Plinval de Guillebon R. Dagoty à Paris. La manufacture de porcelaine de l'impératrice. Paris, 2006. P. 38. Cat. 18.





9. Предметы из сервиза с жёлтым крытьём, бордюром из роз и цветочными букетами в овалах. Бельё — завод Даготи. Париж. Франция. 1810-е гг. Роспись — мастерская Юсупова. 1818—1820. ГМУА.



10. Чайник «litron» с бирюзовым крытьём. Севр. 1793—1800 гг. Марка синяя «Sevres R.F.». Государственный Эрмитаж. Севрский фарфор XVIII века. Каталог коллекции. СПб., 2005. Кат. 1174. С. 318.



11. Чашка с бисквитным рельефным декором. Бельё — завод Даготи (?). Ок. 1815. Роспись — мастерская Юсупова. Ок. 1824 г. Марки нет. ГМУА.



12. Рисунки из «Сборника» (Recueil factice des dessins de la manufacture de Dagoty et Honoré) опубликованы в монографии De Plinval de Guillebon R. Dagoty à Paris. La manufacture de porcelaine de l'impératrice. Paris, 2006. P. 148.

13. Чашка с миниатюрой
«Амур и Гименей» и блюдец.
Завод Юсупова – Ламбера. 1830.
Марка красная «1830».
ГМУА.



14. Чашка с палевым крыльём
и портретом в овале и блюдец.
Бельё — завод Даготи.
Париж. 1810-е гг.
Роспись — мастерская Юсупова. 1831.
Марка красная «1831». ГМК «Кусково».



15. Рисунки из
«Сборника» (Recueil
factice des dessins
de la manufacture
de Dagoty et Honoré)
опубликованы
в монографии
De Plinval
de Guillebon R.
Dagoty à Paris.
La manufacture
de porcelaine
de l'impératrice.
Paris, 2006.
P. 148.





16. Чашка с портретом князя Н.Б. Юсупова и блюдце.

Бельё — завод Попова. 1820-е гг.

Роспись — мастерская Юсупова. 1827.

На чашке и на блюдце марка синяя подглазурная «АП»
и марка золотом «Archangelski 1827». ГМК «Кусково».



17. Чашка с крышкой
и блюдце.

Бельё — завод Попова.
1820-е гг.

Марка синяя «АП». ГМУА.

Иллюстрации 18—29 к статье М.А. Бубчиковой

«Атрибуция и описание памятника русской фарфоровой пластики XVIII—начала XX века»



18. М.С. Башилов (1821—1870).

«В праздничный день».

Иллюстрация к очерку «Прислуга».



19. М.С. Башилов (1821—1870).

«Шарманщик».

Иллюстрация к очерку «Нищие».

Из издания: Уличные типы. Текст А. Голицынского
с 20-ю рисунками М. Пикколо [М. Башилова]. Изд. К. Рихау. М., 1860.



20. Фигура мальчика.
Фрагмент рисунка
М.С. Башилова.
«Шарманщик».



21. Скульптурная группа
«Гармонист и мальчик». Завод
И.А. Иконникова, 1870-е гг.
Бисквит, роспись. ГМК.



22. Скульптура «Гармонист».
Завод Гарднера, 1880-е гг.
Бисквит, роспись.
Частная коллекция. Москва.



23. Гармонист.
Фрагмент рисунка
М.С. Башилова
«В праздничный день».



24. Скульптурная группа
«Гармонист и мальчик». Завод
И.А. Иконникова, 1870-е гг.
Бисквит, роспись. ГМК.



25. Скульптура «Гармонист».
Завод Гарднера, 1880-е гг.
Бисквит, роспись.
Частная коллекция. Москва.



26. Гармонист.
Фрагмент рисунка
М.С. Башилова
«В праздничный
день».



27. Скульптурная группа
«Гармонист и мальчик».
Фрагмент.
Завод И.А. Иконникова,
1870-е гг.



28. Скульптура
«Гармонист».
Фрагмент.
Завод Гарднера,
1880-е гг.



29. Скульптура
«Гармонист».
Фрагмент.
Частная коллекция.
Москва.

Иллюстрации 30—31 к статье И.А. Гольского
 «Коллекция керамики Омского областного музея изобразительных искусств
 имени М.А. Врубеля: декоративные вазы Императорского фарфорового завода»



30. Парные вазы
 с росписью
 «Завтрак»
 по картине Г. Метсю
 и «Утро голландской
 дамы» по картине
 Ф. Мириса
 старшего.
 ИФЗ. 1857 г.
 Роспись
 Е. Щетинина
 и А. Тычагина.
 Марка «Н I».
 Фарфор.
 В. 127,0.
 ООМИИ,
 К-139/1,2.

31. Парные вазы
 с галантными
 сценами.
 ИФЗ. 1861 г.
 Роспись
 А. Кирсанова
 и Ф. Торачкова.
 Марка зелёная
 подглазурная:
 «Н I» под короной.
 Фарфор.
 В. 83,5.
 ООМИИ,
 К-221/1,2.



Иллюстрации 32—47 к статье Т.А. Мозжухиной
 «Французский фарфор и русские частные заводы первой половины XIX века:
 влияния, интерпретации, трансформации»



32. а) Кофейник с монохромной росписью на розово-оранжевом фоне. Франция. Завод Даготи. Нач. XIX в.
 б) Кофейник с пейзажной росписью. Россия. Завод Гарднера. 1-я четв. XIX в. ГМК.

33. Два блюда с орнаментальной росписью. Россия. Завод Сафронова. 1-я четв. XIX в. ГМК.



34. Чаша на поддоне с орнаментальной росписью. Франция. Заводы Парижа. Нач. XIX в. ГМК.

35. Тарелка и чашка с орнаментом «турецкие бобы». Россия. Завод Попова. 1810-е гг. ГМК.





36. Ручка на вазочке
с орнаментальной росписью.
Франция. Севр.
Нач. XIX в. ГМК.

Деталь чашки.
Завод Сафронова.
1820-е гг. ГМК.



38. Ваза на ножках в виде львиных лап. Россия.
Завод Попова. 1-я четв. XIX в. ГМК.

Ваза для цветов (без крышки). Россия.
Завод Попова. 1-я четв. XIX в. ГМК.



37. Ваза для цветов.
Франция. Париж.
Завод братьев Дарт.
Нач. XIX в.



39. а) Чайник с грелкой в виде башни. б, в) Чайники с грелками с орнаментом
в готическом стиле. Россия. Завод Попова. 1830–1840-е гг. ГМК.



40. Ваза-ароматница.
Франция. Париж. Завод
Шельшер. Ок. 1810 г.



41. Чернильный прибор. Россия. Завод Попова.
1830–1840-е гг. ГМК.



42. Сервиз
в стилистике
второго рококо.
Франция.
Завод
Жакоба Пти.
1840-е гг.
ГМК.

43. Сервиз
в стилистике
второго рококо.
Россия.
Завод Попова.
1840-е гг.
ГМК.



44. Гарнитур в стиле
второго рококо.
Франция.
Завод Жакоба Пти.
1840-е гг.
ГМК.



45. Часы и ваза.
Россия. Завод Попова.
1840-е гг.
ГМК.



46. Эскиз чайника. Франция.
Завод Даготи. Нач. XIX в.



47. а) Чайник трактирный. Россия. Завод Сабаниных-Зиновьевых. 1870–1880-е гг.
б) Чайник трактирный. Россия. Завод М.С. Кузнецова. Кон. XIX–нач. XX в. ГМК.

Иллюстрации 48–51 к статье В.В. Набок «Фарфор в доме Юсуповых»



48. Торшер. Россия. 1840-е гг.
Фарфор, бронза. Парадная лестница
Юсуповского дворца на Мойке.



50. Консоль.
Германия.
2-я пол. XIX в.
Фарфор.
Юсуповский
дворец на Мойке.



49. Большая Ротонда.
Фрагмент интерьера. Юсуповский
дворец на Мойке. Современный вид.

51. Фрагмент
интерьера Белой
гостиной княгини
З.Н. Юсуповой.
Юсуповский дворец
на Мойке.
Современный вид.



Иллюстрации 52–55 к статье Н.Л. Павлухиной
«О сервизах императорских заводов для охотничьего дворца в Лисино»



52. Императорский
Охотничий дворец
в Лисино.
Гравюра М. Рашевского
по рисунку
А. Векшинского.
Иллюстрация
в журнале «Нива».
1885 г.



53. Охотничий
дворец
в Лисино.
Современный
вид.



54–55. Тарелка из сервиза Охотничьего дворца
в Лисино и её фрагмент. Фарфор, роспись
надглазурная, позолота. Частное собрание.

Иллюстрации 56–58 к статье Н.С. Петровой «Жардиньер для королевы Нидерландов Анны Павловны и творчество династии живописцев по фарфору Красовских»



56. Жардиньер для королевы Нидерландов Анны Павловны. 1844 г. ИФЗ. Роспись Ф.И. Красовского. Фарфор, бронза. Частное собрание.



57. Фрагмент росписи жардиньера для королевы Нидерландов Анны Павловны. 1844 г. ИФЗ. Роспись Ф.И. Красовского. Фарфор, бронза. Частное собрание.



58. Ваза с росписью под влиянием японского фарфора. 1891 г. ИФЗ. Роспись К.Н. Красовского. Фарфор.

Иллюстрации 59–67 к статье И.Н. Сафоновой
«Фарфор завода Сафронова 1820–1830-х годов»



59. Чайная пара с изображением путников. Кон. 1820–нач. 1830-х гг. Фарфор. ГМП.



60. Чайник с изображением роз и тюльпанов. Кон. 1820–нач. 1830-х гг. Фарфор, крытё, роспись, позолота, цирровка. ГМП.



61. Чайная пара с изображением лесного ореха. Кон. 1820–нач. 1830-х гг. Фарфор, крытё, роспись, позолота. ГМП.

62. Чайник и сахарница с видами Италии.

Кон. 1820—нач. 1830-х гг.

Фарфор, крытьё, роспись, позолота. ГМП.



63. Чайник с изображением сцены свидания и подвига античного героя.

Кон. 1820—нач. 1830-х гг. Фарфор, крытьё, роспись, позолота, цировка. ГМП.



64. Чайная пара с изображением свидания в парке.

Кон. 1820—нач. 1830-х гг. Фарфор, роспись, позолота, цировка. ГМП.



65. Чайная пара с изображением цветов на высоком постаменте.
Кон. 1820—нач. 1830-х гг. Фарфор, крытьё, роспись, позолота, цирровка.
ГМП.



66. Чайная пара «Вид Царского терема». Кон. 1820—нач. 1830-х гг.
Фарфор, крытьё, роспись, позолота, цирровка. ГМП.

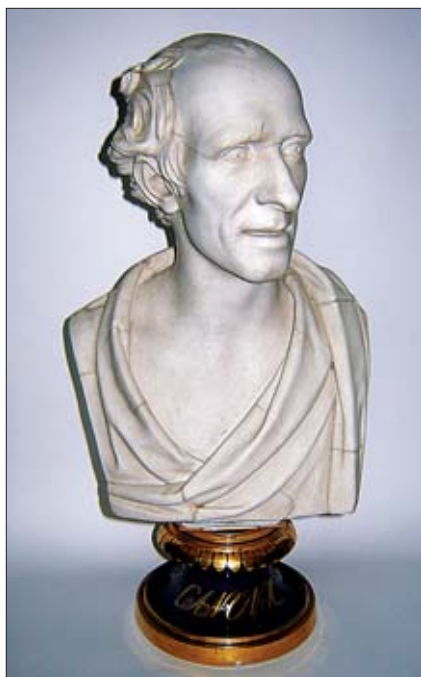


67. Чашка с изображением итальянского города. Кон. 1820—нач. 1830-х гг.
Фарфор, надглазурные крытьё и роспись, позолота, цирровка. ГМП.

Иллюстрации 68–76 к статье Т.В. Стрелки
«Коллекция керамики Музея «Зарайский Кремль»



68. Блюдо.
Севр.
2-я пол.
XVIII в.
Фарфор,
роспись.
Музей
«Зарайский
кремль».



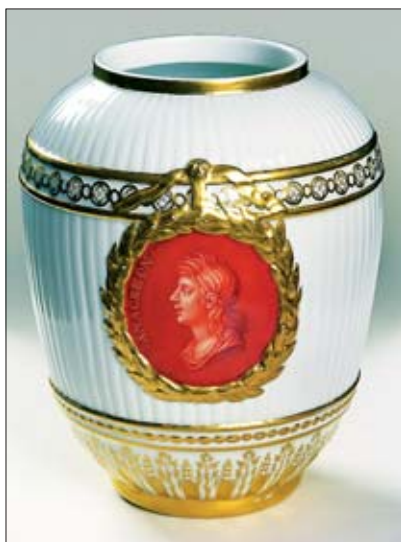
69. Антонио Канова. Вена. 1805 г.
Музей «Зарайский кремль».



70. Ваза с монограммой Августа II.
Мейсен. XVIII в. Фарфор, бронза.
Музей «Зарайский кремль».



71. Комплект ваз. Китай (?). Фарфор, роспись. Музей «Зарайский кремль».



72. Ваза. Берлин.
кон. XVIII—нач. XIX вв.
Фарфор роспись.
Музей «Зарайский кремль».



73. Кувшин.
Севр. 2-я пол. XVIII в. Фарфор, роспись.
Музей «Зарайский кремль».



74. Чайник. Вена. 1800 г.
Фарфор, роспись.
Музей «Зарайский кремль».



75. Чайник.
Завод Попова. Россия.
Фарфор, роспись.
Музей «Зарайский кремль».



76. Умывальный набор. Англия. Сер. XIX в. Фаянс, роспись.
Музей «Зарайский кремль».

Иллюстрации 77–78 к статье Е.С. Хмельницкой
«Фарфоровые статуэтки балерин Императорских театров А. Павловой
и Т. Карсавиной скульптора С.Н. Судьбинина»

77. Скульптура «Анна Павлова
в роли Жизели». 1914 г.
Модель С.Н. Судьбинина
(1867–1944),
представлена
на ИФЗ в 1913 г.
Фарфор,
роспись подглазурная
полихромная.
32,5x14,8x16,1.
Государственный
Эрмитаж.



78. Скульптура
«Балерина Т.П. Карсавина».
1930-е гг.
Модель С.Н. Судьбинина
(1867–1944),
представлена на ИФЗ в 1913 г.
Бисквит.
29,7 x 17,0 x 7,0.
Государственный
Эрмитаж.

Е.С. Хмельницкая

ФАРФОРОВЫЕ СТАТУЭТКИ
БАЛЕРИН ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ
А. ПАВЛОВОЙ И Т.КАРСАВИНОЙ
СКУЛЬПТОРА С.Н.СУДЬБИНИНА

«Русские сезоны» стали кульминацией обмена между культурами России и Европы и своеобразным «мостом» в будущее для русского искусства: они неуклонно вели его от художественной проблематики и стилистики эпохи модерна к рождённым XX веком новым выразительным средствам и новому содержанию. Имена Павловой, Карсавиной и многих других участников и свидетелей «дягилевских сезонов» стали символом расцвета искусства России начала XX века. Запечатлённые в фарфоре образы великих русских исполнительниц увековечили одну из наиболее ярких страниц в её богатой истории. Скульптор Серафим Судьбинин стал первым, кто на Императорском фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге сблизил искусство театра XX века с фарфоровым производством. Театрализация реальности была одним из характерных явлений того времени. Но Судьбинин не просто отдал ей дань общего увлечения, она идеально соответствовала мироощущению художника, его искренней любви к театру.

В 1910-е годы творчество скульптора неизменно привлекало внимание современников. Наибольших высот он достиг в портретном жанре, создав целую галерею скульптурных портретов: О. Родена, А. Скрябина, К. Станиславского и др. Отчасти это объясняет выбор Кабинета Его Императорского Величества, обратившегося к скульптору для исполнения на Императорском фарфоровом заводе моделей статуэток участников «русских сезонов». Идея создания этих фигур принадлежала инженеру-технологу завода Н. Качалову.

Весной 1913 года Судьбинин получил от Императорского фарфорового завода заказ создать модели артистов Императорских театров Шаляпина, Собинова и балерин Императорского балета Павловой и Карсавиной на следующих условиях: «Заказы эти

должны быть выполнены в течение текущего 1913 года, причём за этот период времени все четыре статуэтки должны быть сданы Вами на завод в готовом раскрашенном виде»¹. После выплаты условленного вознаграждения по две тысячи рублей на модель они поступали в полную собственность завода с правом их воспроизведения в любом количестве². Скульптор с радостью откликнулся на это предложение и в своём ответе указал, что приступает к работе «с чувством взаимного интереса и удовольствия»³.

Судьбинин исполнил четыре модели статуэток Анны Павловой в балетных партиях «Лебедь», «Ваханалия» и «Жизель»⁴. В фарфоре была осуществлена только последняя из них. В это время Павлова была на пике своей творческой карьеры, весь мир «лежал у её ног». Администрация завода возлагала большие надежды на успех этой фарфоровой статуэтки. В архивных документах сохранилось письмо Судьбинина управляющему Кабинетом Его Императорского Величества Е.Н. Волкову, в котором скульптор сообщал: «Смею уверить Ваше превосходительство, что один Лондон, в один день раскупит 500 экземпляров. Популярность Павловой здесь громадная, а после ряда статей в Лондонских журналах о том, что её фигура будет выполнена на Императорском фарфоровом заводе, здесь только и ждут появления этой работы в свет»⁵. Начало XX века называли в Англии годами «русского вторжения» на английскую сцену. Пробуждение интереса к балетному искусству правомерно связывалось с успехом гастролей артистов русского балета Дягилева. В июне 1910 года обозреватель «Pall Mall Gazette» назвал выступление Павловой «сенсацией века»⁶. О скором появлении статуэтки балерины неоднократно писали и русские периодические издания. В частности, в журнале «Аполлон» сообщалось, что «на фарфоровом заводе изготавливаются статуэтки балерин работы Судьбинина... для завода это важное приобретение»⁷.

Для скульптуры Павловой Судьбинин избирает образ Жизели из сцены гадания в первом акте этого балета. «Жизель-Павлова... тянулась к невидимому цветку, сминала его неверным движением, и, казалось, лепесток за лепестком улетал в небытие из потерявших силу пальцев. Снова опершись о руку незримого возлюбленного, она пыталась поймать утраченный ритм. Но он срывался, ускользал из памяти...»⁸. Балетный обозреватель А. Волинский отмечал, что образ Павловой «с её глазами, погруженными в багровую какую-то темноту, с её темпераментом дикой силы, был настоящим событием в искусстве балетной игры»⁹. Виллиса Павловой противопоставляла гармоничный мир миру, растерзанному страстями. Этот

момент в её игре и передал Судьбинин, который понимал, где именно выражено наивысшее мастерство танцовщицы: два-три отрывистых жеста руки при мертвенно бледном лице – все сказано без слов, с немой экспрессией, таящей безысходную обречённость.

Возможно, скульптору можно поставить в упрёк внешнюю статуарность фигуры, которая покоится неподвижно, без «порыва» вперед. Но это мгновение, мастерски запечатленное в фарфоре, покоряло подлинностью в выражении чувств. По справедливому замечанию А.Л. Волынского, работа Судьбинина относится к «шедевральному настоящему трагического искусства»¹⁰ (цв. илл. 77).

Костюм, в котором запечатлена Павлова в работе Судьбинина, отличается от всех известных сценических платьев, утвержденных для роли Жизели в Мариинском театре в начале 1900-х годов. Он состоял из длинной туники, короткого лифа с голубыми лентами и бантами. Эскиз платья исполнил в 1912 году Л. Бакст. Впервые рисунок с подписью «Giselle, Kostümzeichnung für Anna Pawlowa von Leon Baxt» художник опубликовал в 1913 году в немецком сборнике «Anna Pawlowa», в который вошли и автобиографические заметки самой балерины¹¹.

По контракту с Императорским фарфоровым заводом Судьбинин в течение лета 1913 года активно работал над созданием моделей Павловой в Лондоне, где с этого года балерина выступала со своей труппой. Мастер трудился над её портретами в доме балерины в Хэмпштеде. Фотография Павловой, позирующей скульптору в костюме «Лебедь», была помещена на обложке июльского номера газеты «The Sketch»¹². Судьбинин остановился в Лондоне в «Abbotsford Hotel»¹³, откуда сразу же направил уведомление управляющему Кабинетом Его Императорского Величества Е.Н. Волкову, сообщая, что «Анна Павлова очень довольна многими работами и позирует с большим удовольствием»¹⁴. Позже он информировал администрацию завода, что «мы (Павлова и Судьбинин – Е.Х.) остановились на двух мотивах «Жизель» и «Лебедь», что выйдет удачнее, то мы и выберем для фарфора»¹⁵.

После завершения моделей Судьбинин остановился на фигуре Павловой в роли «Жизели» для её исполнения в фарфоре¹⁶. Не имея возможности прибыть в Петербург лично, он обратился с просьбой к администрации завода, чтобы роспись костюма была исполнена живописцами фарфорового предприятия. Судьбинин оставил следующее описание сценического костюма Павловой: «по краскам... он белый, с нашитыми на него в три ряда, на юбке голубыми лентами (вот образчик лент) такие же ленты на корсаже и на руках».

Туфли такого же цвета или белые с чёрными бантами. Венок на голове – цветы белые с зелёными листьями. Цвет волос черный, с теплым оттенком. В руках маргаритка. Ствол дерева с зелёными листьями и трава под ногами. Подставка тёмно-синего тона»¹⁷. Художник завода Г. Зимин исполнил роспись фигуры, точно следуя авторскому описанию костюма¹⁸. Скорее всего, Судьбинин и не стремился исполнить фигуру в росписи. Согласно мнению В.М. Фармаковского, скульптор «много работал в мраморе и имел известный вкус в использовании его лучших качеств; но фарфор для него – чуждый материал, а мыслить красочно он не привык; раскраска для него или случайна и зависит от живописца, или просто не является необходимой для его фигурок»¹⁹.

Создавая портреты Павловой в образе «Лебеда» Судьбинин оригинально подходит к трактовке образа танцовщицы. Он не «строит» форму, как в скульптуре, а скорее «трактует» её как некий сгусток диковинной материи, в зыбкой красочной мгле которого угадывается незабываемый профиль Павловой в «ореоле» из лебединых перьев. Подчеркивая пластику фигур, он не перегружает их литературно-образными характеристиками, которые присутствуют лишь намёком в костюме танцовщицы. В другом портрете Павловой скульптор настолько мягко обрабатывает форму, что возникает ощущение слияния скульптуры со средой, растворения силуэта в окружающем пространстве. В этом слиянии формы и пространства нетрудно обнаружить связь работ Судьбинина с произведениями Родена. Приём «рождения образа» из инертного материала заимствован у Родена, который впервые использовал его при создании «Данаиды» (1886), когда гибкие, струящиеся формы женского тела рождаются из куска мрамора, но не отделяются от него полностью, оказываясь неразрывно с ним связанными.

Портреты Павловой не могли не остаться незамеченными художественными критиками Парижа. Получив самые лучшие отзывы, Судьбинин подписал контракт на их исполнение в бисквите на Севрской фарфоровой мануфактуре, тем самым став едва ли не единственным русским скульптором, работы которого выпускались на прославленном французском предприятии. Возобновлявшиеся каждые пять лет контракты на исполнение бюстов Анны Павловой продолжались вплоть до начала 1940-х годов, и до сих пор в архиве севрской мануфактуры хранятся модели для их формовки²⁰.

Согласно условиям контракта, в конце 1913 года Судьбинин предоставил на Императорский фарфоровый завод модель статуэтки Тамары Карсавиной в партии Сильфиды в одноименном балете на

музыку Ж.-М. Шнейцгоффера в постановке Ф. Тальони и М. Петипа, известную как «Карсавина на одном пальчике»²¹ (цв. илл. 78).

«La Karsavina» была в истории балета явлением, ставшим нарицательным для всех почитателей этого искусства. Фигура танцовщицы, с 1910 года прима-балерины Императорского Мариинского театра, блестяще воплотившей новаторские идеи М. Фокина, неоднократно воспроизводилась на фарфоровом заводе, как в дореволюционное, так и послереволюционное время. Непревзойденное по изящности произведение считается одним из лучших театральных портретов, созданных Судьбининым.

Мастер воплотил в фарфоре характерные для танца Карсавиной рафинированную женственность, невесомую воздушность, удивительную лёгкость, отсутствие всяких усилий и напряженности. Скульптор смог передать нежный и лиричный образ хрупкой балерины: покатошь плеч в низком вырезе лифа, руки, особенно изящные в пышно взбитых рукавах, тонкие ноги из-под летящих воланов юбки. О гармонии движений, бесконечной трепетности Карсавиной неоднократно говорил М. Фокин: «Пролетая неуловимой мечтой, она озаряла сцену этим полетом и дарила мгновения радости»²². Небольшая статуэтка Карсавиной, стоящей на одной ножке, до сих пор остается эталонным образцом для скульпторов-фарфористов. Н. Качалов писал, что «главным условием заказа было то, чтобы балерина стояла на одном пальчике. Не на двух, а непременно на одном. В этом именно и заключалась вся соль»²³. Судьбинин, однако, отступил от этого условия. Еще из Лондона он писал: «Как «подпорку» для статуэтки Карсавиной я вылепил двух маленьких амурчиков, которые как бы препятствуют полету артистки. Эта идея очень понравилась Тамаре»²⁴ и обращался с просьбой на завод ответить, будет ли достаточным с технической точки зрения для поддержки Карсавиной создать только одного амура, «обнимающего балерину за ногу»²⁵. Перед передачей модели Карсавиной на завод в сентябре 1913 года скульптор ещё раз написал управляющему Императорским фарфоровым заводом Е.Н. Волкову, что фигура балерины «сделана мной по тому эскизу, который Вы видели у меня»²⁶. Волков ничего не ответил на это письмо, и когда гипсовый оригинал прибыл в Петербург, оказалось, что балерину действительно поддерживают за ножку два изящных амурчика (данный вариант модели находится в Государственном музее керамики и «Усадьба Кусково XVIII века»). Н. Качалов сообщает, что «амурчиков я велел отрезать, и наши мастера изготовили действительно замечательную по технике и красоте вещь»²⁷.

Скульптура выпускалась без росписи, но в отчетах завода за 1913 год сохранились авторские указания о ее раскраске: «Костюм Карсавиной тёмно-голубой. Корсаж с серебром, такая же юбка (корсаж высылаю Вам почтой). Волосы чёрные теплого тона, веноч белый. Подставка тёмно-синяя, херувимчики беленькие, розовенькие с голубенькими ленточками»²⁸. В другом письме Судьбинин сообщал, что «Карсавина безвозмездно предоставила для работы над портретом свой костюм и после завершения модели в гипсе он передаёт его в полную собственность завода для исполнения точной раскраски модели»²⁹.

На завершающем этапе работы у мастера вновь возникли определённые разногласия с администрацией фарфорового завода относительно живописного решения модели, как и в случае с фигурой Павловой. Однако он отмечал: «Я считаю, что моя задача скульптора закончена и при раскраске фигурок я могу принять на себя только роль наблюдательную»³⁰. Вскоре Судьбинину было направлено официальное уведомление от завода, что «От раскраски по фарфору Императорские заводы Вас освобождают и берут на себя обязательство в срок не более 6 месяцев со дня получения статуэток, определить, исполнима ли вещь в фарфоре, или нет... а окончательным сроком Вашей доставки на Императорские заводы считаться будет, не конец 1913 г, а 10 апреля 1914 г.»³¹.

Одновременно у администрации завода были претензии относительно портретного сходства Карсавиной, которое было «неудовлетворительно с оригиналом и без исправленных недостатков фигура не может быть принята на завод»³². Ещё в начале работы над статуэткой весной 1913 года Судьбинин испытывал трудности в передаче портретных черт танцовщицы. Спустя несколько месяцев из Лондона он писал: «Статуэтка Карсавиной готова, нужно только поставить уменьшенную головку с бюста, для которого она теперь в Париже дала лишь ряд сеансов и который сейчас уменьшают на машине»³³. После кропотливой работы голова балерины была переделана, о чём скульптор оповестил завод с пометкой, что «большого сходства в такой маленькой вещи добиться невозможно и тем более что, как Вам известно, лицо Карсавиной не обладает никакими характерными особенностями, которые можно было бы подчеркнуть»³⁴.

Мастер виртуозно передал чистоту «танцевальной речи» Карсавиной, необыкновенное чувство позы и равновесия. В этом произведении скульптор и танцовщица создали в фарфоре памятник друг другу, ставший и памятником нескольких эпох, который, обращаясь в прошлое, позволяет в полной мере утверждать сегодняшнее, современное искусство.

Судьбинин сделал несколько портретов Карсавиной, в том числе и в партии Балерины в спектакле «Петрушка» на музыку И. Стравинского с декорациями А. Бенуа. Он надеялся, что завод рассмотрит возможность приобретения и этой фигурки, но Кабинет Его Императорского Величества отклонил работу. Скульптор справедливо полагал, что эта статуэтка должна понравиться публике. Карсавина изображена в остроумном спектакле «Петрушка», в котором мотивы русских празднеств, масленичных гуляний, крестьянских плясок потрясли воображение парижской публики не меньше, чем экзотика Востока в балете «Шехерезада». Балерина представлена Судьбининым в застывшей, «кукольной» позе, созвучной условному содержанию роли этой героини. При её создании скульптор обращался к эскизу «Балерины» работы Бенуа, откуда заимствовал композиционное построение фигуры и детали костюма.

Судьбинин исполнил статуэтку в бисквите и бронзе, и не ошибся в своих ожиданиях – она имела большой успех. Одновременно несколько почитателей русского искусства приобрели её для частных и музейных собраний в Европе и Америке. Как любой автор, Судьбинин очень переживал за то, как будут смотреться его работы в фарфоре и бисквите, и просил «как только бисквит будет обожжён прислать мне один экземпляр каждой статуэтки, чтобы я мог дать себе отчёт о тех изменениях, которые окажутся после обжига. Я очень волнуюсь за то впечатление, которое произведут на Вас мои работы и прошу по возможности скорее мне об этом впечатлении написать»³⁵.

Скульптор ходатайствовал о получении разрешения от дирекции фарфорового завода на исполнение статуэток в других материалах и о возможности их экспонирования на выставках. В этом вопросе у него возникли разногласия с администрацией завода, которая направила Судьбинину письмо, оповещая, что он не имеет право их воспроизведения. Скульптор настаивал, что согласно подписанному договору между заводом и автором, он не обладает правом на их воссоздание только в фарфоре. После длительной переписки 1 ноября 1913 года он получил сообщение, что ему «предоставляется право воспроизводить и выставлять копии с приобретённых Императорскими заводами статуэток из серебра, бронзы и кости, не ранее того, как означенные статуэтки, исполненные и раскрашенные на Заводах, поступят в продажу»³⁶. Судьбинин отвечал, что «имея за собой эти права, я, очевидно, имею и право их продавать, конечно, с пометкой, «с оригинала, исполненного для Императорского фарфорового завода» и на этом основании я отправил в Осенний Салон статуэтки, отлитые из серебра»³⁷.

Судьбинин создал из бронзы и серебра фигуры Анны Павловой в «Вакханалии» и в «Лебеде», которые были выставлены в парижском Салоне 1915 года. В том же году статуэтка Павловой в «Жизели» экспонировалась на XIII выставке картин Союза русских художников в Москве с примечанием, что «оригинальная версия бронзовой золочёной статуэтки балерины работы Судьбинина была исполнена в фарфоре по заказу Кабинета Его Величества для Императорского фарфорового завода»³⁸.

Статуэтки, безусловно, сыграли важную роль в формировании восприятия творческого наследия С. Судьбинина и его верной исторической оценки. Эти образы в преддверии революционных событий стали своего рода связующей ниточкой между искусством новой эпохи с «той жизнью, о которой мы сейчас вспоминаем, как об исчезнувшем сне», – писал мемуарист Жан-Луи Водуайе в предисловии к французскому переводу воспоминаний Тамары Карсавиной³⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Ед. хр. 443. Л. 5.

² Там же.

³ Там же. Л. 8.

⁴ Там же. Л. 10 об.

⁵ Там же.

⁶ Цит. по: *Фрэнкс А.Г.* Анна Павлова 1881–1931 / Ред.-сост. А.Г. Фрэнкс. Ред., предисл. и примеч. Е.Я. Суриц; пер. с англ. Ю.А. Добровольской. М., 1956. С. 42.

⁷ Хроника. Русская художественная летопись // Аполлон, 1913. Декабрь. № 10. С. 74.

⁸ *Красовская В.М.* Анна Павлова. Л.–М., 1965. С. 135.

⁹ *Вольнский А.* Жизель // Биржевые ведомости. 1914. 14 января. С. 4.

¹⁰ *Вольнский А.Л.* А.П. Павлова // Биржевые ведомости, 1911. 26 сентября. С. 4.

¹¹ Anna Pavlova. [Сб. ст. Предисл. О.Бие]. Berlin, 1913. P. 44, image 13.

¹² The Sketch. 1913. Wednesday, July 23, No. 1069.

¹³ Abbotsford Hotel, Upper Montague street, Russel square, London, W.C.

¹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Ед.хр. 443. Л. 10 об.

¹⁵ Там же. Л.12 об.

¹⁶ Там же. Л.15 об.

¹⁷ Там же. Л. 28.

¹⁸ Существуют разные варианты росписи статуэтки.

¹⁹ *Фармаковский В.М.* Скульптура Государственного фарфорового завода. Русский художественный фарфор: сб. статей о Государственном фарфоровом заводе. Л., 1924. С. 124.

²⁰ AMS, Archives de la manufacture de Sèvres, dossier Soudbiniine.

²¹ *Качалов Н.* Стекло. Л., 1959. С. 275. Экземпляр статуэтки балерины Т. Карсавиной из собрания Гос. Эрмитажа в конце блокады Ленинграда был подарен директором Ломоносовского фарфорового завода И.М. Лейбманом А.А. Принцеву, затем принадлежал Г.А. Принцевой, в 1988 году поступил в фонд русского фарфора Отдела истории русской культуры Гос. Эрмитажа.

²² *Фокин М.М.* Против течения: Воспоминания балетмейстера, статьи, письма. Л.–М., 1962. С. 394.

²³ *Качалов Н.* Указ. соч. С. 275.

²⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Ед. хр. 443. Л. 13.

²⁵ Там же. Л. 26 об.

²⁶ Там же. Л. 15 об.

²⁷ *Качалов Н.* Указ. соч. С. 275.

²⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Ед. хр. 443. Л. 28 об.

²⁹ Там же. Л. 31 об.

³⁰ Там же. Л. 32.

³¹ Там же. Л. 36 об.

³² Там же. Л. 40.

³³ Там же. Л. 13.

³⁴ Там же. Л. 81 об.

³⁵ Там же. Л. 21.

³⁶ Там же. Л. 36 об.

³⁷ Там же. Л. 33 об.

³⁸ Каталог XIII выставки картин Союза русских художников Москвы. 1915–1916. М., 1915. Л. 36 об.

³⁹ *Vaudoyer J.-L.* Avant-propos au livre de Tamara Karsavina «Ballets Russes». Paris, 1931. 9.

Н.В. Сиповская

КНИГИ ПО ФАРФОРУ: ИЗДАНИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

В течение последних нескольких лет в издательстве «Пинакотека» вышла серия книг, посвящённых русскому фарфору. Участвуя в работе над ними в качестве директора издательства и научного редактора, я вряд ли могу претендовать на полную беспристрастность оценки. Тем не менее совокупно они образуют показательный ряд, обнаруживающий значимые тенденции, появившиеся в отечественной издательской практике в сфере публикаций по нашей «фарфоровой» теме.

Наиболее представительную часть этих изданий составляют каталоги частных коллекций. Речь идёт о каталогах собрания фарфоровых пасхальных яиц Галины Николаевны Ойстрах и Александра Геннадьевича Тищенко, нью-йоркской коллекции русского фарфора Юрия Трайсмана и известного собрания шедевров русского фарфора XVIII века парижской галереи *Popoff & Cie*¹. Излишне говорить, что еще пятнадцать лет назад о подобном типе изданий в нашей стране никто не помышлял. И дело здесь вовсе не в отсутствии частных коллекций, а в их непубличности и, как следствие – «непубликабельности». Конечно, предметы из частных собраний появлялись на страницах каталогов выставок, организованных государственными структурами. Однако издание отдельного каталога, посвящённого частной коллекции, подразумевало её общественную институализацию, что в корне противоречило официальной идеологии.

Как известно, ситуация стала заметно меняться в 1990-х годах. Причём сразу в двух направлениях: со стороны государства, решившегося централизованно узаконить частное собирательство в рамках государственных структур, и со стороны меняющегося общества, в системе ценностей которого коллекционирование из маргинальной деятельности превратилось в статусную. В первом случае наиболее показательными фактами было создание Музея

личных коллекций при ГМИИ им. А.С.Пушкина (Москва, 1994) и Музея коллекционеров при ГМЗ «Петергоф» (Петербург, 1997, 2002). Во втором – бум на рынке искусства, в том числе (если не в первую очередь) русского фарфора.

Перемены не замедлили сказаться на издательском деле, и в 1993 году в «Авроре» вышла книга, посвящённая произведениям живописи XVIII–XX веков в частных коллекциях Ленинграда–С.-Петербурга². Её составлением руководила Валентина Михайловна Голод, выдающийся коллекционер, собственные собирательские пристрастия которой находились в сфере декоративно-прикладного искусства, главным образом русского стекла и фарфора. Эти темы нашли отражение во втором томе издания, который в силу финансовых проблем, обрушившихся на ведущее художественное издательство, был выпущен лишь в 1998 году в «Интербук-бизнес» в Москве³. Однако пять лет, потраченные на поиск нового издателя, не прошли даром. При сравнении этих двух книг нельзя не заметить ряд принципиальных отличий. Речь идёт не только о стилистике дизайна и качестве полиграфии, но и об организации материала.

Первый том представляет собой типичный для изданий 1970-х–1980-х годов «альбом по искусству» из полосных иллюстраций с краткими подписями и небольшой вводной статьёй. Основные темы – «русская живопись», «западноевропейская живопись», «русская и западноевропейская миниатюра» и «советская живопись» – заявлены на суперобложке и поддержаны дизайном (каждый раздел предварен шмуцтитлом и кратким текстом), однако такой простой вещи, как содержание, позволяющее целенаправленно найти нужный материал, попросту нет. Я не рискну назвать это издание бессодержательным (хотя опасный каламбур сам собой напрашивается). Но отсутствие содержания, очевидно, обнаруживает приоритеты советской издательской практики в сфере искусства: здесь первенствовали красивые альбомы, предназначенные для любования и вальяжного просматривания. Этот советский аналог распространённого жанра *coffee-table book* был ориентирован на «массового покупателя», причём не столько в России (где книги по искусству были в дефиците), сколько за рубежом⁴. Естественно, что это определялось не только простотой подготовки книг такого рода, но и тем, что все издательства были государственными предприятиями, и их деятельность строго регулировалась госзаказом. А заподозрить советское государство во внимании к интересам горстки специалистов, для которых чуть ли не единственным проком от этих альбомов были картинки публикуемых вещей, вряд ли возможно.

Второй том, посвящённый декоративно-прикладному искусству, подготавливался тем же составителем практически одновременно с первым и, казалось бы, должен был на него во всем походить. Однако смена заказчика и адресата – коллекционеры для коллекционеров – разительно преобразили книгу. Прежде всего за счет содержания (которое, кстати, в этой книге есть). Статьи стали объёмнее и информативнее, значительно увеличилось число публикуемых предметов. Эти тенденции получают развитие в дальнейшем и, заглядывая вперёд, скажем, что информационный «трафик» в текстах и скученность в размещении иллюстраций станут впоследствии характерной приметой так называемых коллекционерских изданий⁵. Понятно, что такое положение дел явилось естественной компенсацией прежнего информационного дефицита, если не сказать вакуума.

Его заполнению были также призваны служить разнообразные справочники, обильно выходившие со второй половины 1990-х годов: переиздание старых и публикация вновь составленных марочников, определителей цен и пр. Апогея издательская работа в этом направлении достигла в деятельности ООО «Среди коллекционеров», руководимых С.М. и И.С. Насоновыми, выпустившими целый ряд справочных изданий по советскому фарфору, включая двухтомник «Марки советского фарфора, фаянса и майолики» 2009 года⁶. Но при всей необходимости и неоспоримой важности появления справочных изданий – это лишь один и отнюдь не самый значимый результат решительных перемен, которые преобразили книжные полки отечественной литературы о фарфоре благодаря развитию частного коллекционирования.

Главное – это перемена в самом подходе к публикации, а именно: смещение фокуса с описания фарфора в целом, как вида искусства, когда произведения оказывались чем-то вроде аргумента или примера, к пристальному вниманию к каждому конкретному предмету. Я вовсе не имею в виду, что до недавней поры исследователи были невнимательны к вещам, однако при их публикации перипетии атрибуции, обнаружения неожиданных аналогов, документальные находки и прочие захватывающие вещи, служившие основной темой бесед на профессиональной «кухне», как-то уходили в тень, как подсобный и неинтересный «массовому читателю» материал. И если таковой и публиковался – то в виде статей в сборниках конференций и плановых музейных «трудах» и «сообщениях», издаваемых в экономичном текстовом формате малыми тиражами (порой ротاپринтом), которые были доступны тому же узкому кругу коллег⁷. Показательный пример – история с изданием каталога «Русский

фарфор. 250 лет истории» (ГТГ, 1995)⁸. К выставке вышла солидная по тем временам книга с массой иллюстраций, предваряемых представительной подборкой статей, с марочником и англоязычной частью, включавшей переводы установочной статьи руководителя проекта и подписей к иллюстрациям. Комментированные же аннотации к вещам, равно как и полный каталог экспонатов выставки, были упразднены издателем за ненужностью. И лишь настойчивость Л.В. Андреевой вынудила издателя Пьера Броше всё же опубликовать их. В результате каталог получился двухтомным.

Сейчас такую ситуацию уже и представить невозможно. Напротив, от издания по искусству требуется максимальная информативность, причём с упором на подробный комментарий к произведению. Здесь нельзя не увидеть влияние коллекционерского подхода. Ведь в отличие от хранителя музея, который при всей самоотверженности не может уделить равное внимание всем произведениям из зачастую многотысячных фондов, собиратель к каждой своей вещи относится как к ребенку, как к уникальной ценности, достойной пристального изучения и подробного досье.

Впрочем, этот подход не является исключительно коллекционерским *know how*. Ведь тот же принцип лежит в основе самой главной научной задачи, стоящей перед любым музеем. Я имею в виду составление и издание полного научного каталога коллекций. Но, в отличие от мировой практики, в Советской России такая задача, если и декларировалась, её исполнение никоим образом не поощрялось. Работая над составлением описаний, мы прекрасно понимали, что они вряд ли увидят свет: каталоги попросту не издавались. Сейчас уже как-то забылось, что издание многотомного каталога ГТГ началось лишь в 1996 году. А «запущен» этот процесс был ничем иным, как специальным указом Президента РФ по Третьяковской галерее, в пятом пункте которого санкционировалась необходимость этой деятельности⁹. С 1997 года к изданию 15-томного академического каталога собрания живописи приступил ГРМ, с 1998-го – издание каталогов-резонанс начал ГМИИ им. А.С. Пушкина. И это ведущие музеи страны, имеющие долгую историю, с дореволюционным заделом. Что же говорить о подавляющем большинстве отечественных музеев, образованных на основе национализированных коллекций, история которых целиком укладывается в советский период.

Ситуация абсурдная, однако легко объяснимая, если не взглянуть на неё с точки зрения издательской политики СССР. В стране, граждане которой встречаются с искусством только в стенах государственных музеев, скучные научные труды с массой специальных

подробностей нужны только специалистам, которые и так обязаны всё это знать. Другими словами – на каталоги не было социального заказа. Они затребованы лишь обществом, в котором персональное общение с искусством никому не заказано, где есть коллекционеры – люди, для которых точка или звёздочка на донце фарфоровой чашки становится личной проблемой, наконец, где существует художественный рынок, который не только нуждается в научном инструментарии, но и капитализирует интеллектуальный труд. Так что в конечном счете востребованностью аннотированных каталогов мы обязаны собирателям.

Как бы там ни было, аннотированные публикации произведений фарфора стали нормой отечественных изданий. В первую очередь это коснулось каталогов выставок, как специальных фарфоровых, так и комплексных проектов. Среди первых можно упомянуть «Фарфор в русской усадьбе XVIII века» (1990), «Дальневосточный фарфор в России: XVIII–начало XX века» (1994), а также – каталоги двух выставок, посвящённых Екатерине Великой: петербургской (1993) и московской (1997)¹⁰. Издания с подробной аннотацией произведений настолько прочно укоренились в издательском деле, что сейчас уже трудно представить, что в прежние года каталогом могли называться издания с краткой статьёй, альбомом и простым перечнем экспонируемых произведений. Скажем больше – аннотирование публикуемых произведений стало нормой практически для всех книг, не только для каталогов. Блестящим примером монографии с подробно аннотированными репродукциями является «Императорский фарфор» Т.В. Кудрявцевой¹¹, где в подрисуночных подписях нашлось место для публикации архивных материалов, которые не были учтены в ранее написанном тексте. Помимо «фарфоровых» изданий можно вспомнить «Русскую мебель» и «Русскую бронзу» издательства «Трилистник», выпущенные в серии с показательным названием «Энциклопедия антиквариата»¹².

Именно к такому типу подробно аннотированных изданий и принадлежат упоминавшиеся выше каталоги, выпущенные «Пинакотекой». Нельзя не отметить то, что это одни из первых отечественных изданий, специально посвящённые публикации частных собраний. В числе известных мне прецедентов могу лишь назвать косвенно связанную с нашим издательством (работой некоторых сотрудников редакции) книгу о собрании ваз императорского завода Г.В. Цветковой¹³ и каталог коллекции фарфоровой пластики С.И. и П.В. Романовых, составленный Л.В. Андреевой¹⁴. Стоит также упомянуть (правда, сейчас это собрание уже не является частным) каталог произведений,

происходящих из коллекции Ростроповича-Вишневецкой, которые были приобретены и переданы в дар Константиновскому дворцу в Стрельне А. Усмановым¹⁵. Большая часть произведений, опубликованных в разделе декоративно-прикладного искусства и главным образом фарфоровых, в этом издании была не просто снабжена аннотациями, но даже стала темой отдельных статей.

Подробное аннотирование отличает и последнее издание «Пинакотеки» по нашей теме – каталог произведений фарфорового заведения князя Н.Б. Юсупова в Архангельском, приуроченного к юбилейной выставке предприятия¹⁶. Выход этой книги, составленной Н.Л. Бережной, без преувеличения можно назвать знаменательным событием в истории исследований русского фарфора и посвящённых ему изданий. Это не только первая монография о заводе в Архангельском, но и первый отечественный каталог-резоне, который максимально полно обобщает известный на сей день материал о деятельности отдельного фарфорового предприятия и памятники из многочисленных музейных и частных собраний. Конечно, заведение работало не так долго и наследие его не беспредельно велико, как, допустим, у фабрики Гарднера или петербургского Императорского фарфорового завода. Для этих центров каталог-резоне возможен лишь как многотомное и периодически дополняемое издание, суммирующее сведения каталогов музейных и частных коллекций (что, вероятно, и имело бы смысл сделать в виде Интернет-портала). Но это нисколько не умаляет выдающегося значения вышедшего труда, тем более что после его выхода «камерность» юсуповского заведения выглядит весьма условной.

Каталог-резоне – это квинтэссенция жанров каталога и монографического исследования. Боюсь, что в отечественной практике этой книге еще долго придётся быть не только первой, но и единственной в своем роде. Хотя, конечно, есть настоятельная потребность иметь такое же издание по заводу Попова¹⁷ или же заводам Гжели, включая такие крупные центры, как фабрики Сафронова, Новых и т.д. Перечисленные предприятия до сих пор не удостоились отдельной монографии. Однако нельзя не заметить, что выпуск книг, посвящённых отечественным фарфоровым предприятиям, за последнее десятилетие резко активизировался. Среди новых изданий, которые стали заполнять образовавшуюся в советские годы недостачу «книг по заводам», был «Фарфор братьев Корниловых» Т.В. Кудрявцевой (2003)¹⁸. Затем фарфор петербургских частных фабрик – Батенина и Корниловых – стал темой масштабной выставки ГРМ и её роскошно иллюстрированного каталога (2008)¹⁹.

Умножился выход книг и о деятельности крупнейших заводов. По Императорскому, помимо упоминавшихся двух переизданий фолианта 1906 года и монографии Т.В. Кудрявцевой, назовём ещё каталог выставки «Под царским вензелем», где были опубликованы и подробно представлены редчайшие произведения из коллекции Музея завода²⁰. Гарднер удостоился трёх новых изданий: коллективной монографии, инициированной дирекцией предприятия (2005), каталога собрания Русского музея (2003) и книги, специально посвящённой гарднеровской пластике²¹. Последняя книга была приурочена к выставке в Московском Центре Искусств, где основу экспозиции составляли произведения из частной коллекции, владелец которой финансировал, в том числе, и издание каталога.

Здесь уместно напомнить, что и каталог юсуповского фарфора, выпущенный «Пинакотекой» также был financирован частным лицом – Натальей Анатольевной Костригиной, коллекционером и владельцем антикварного салона «Сокровища Петербурга». То есть частное собирательство не только обеспечивает публикациям по нашей теме социальный заказ, но и предоставляет вполне конкретную материальную базу. Сейчас речь идёт не о финансировании каталогов собственных коллекций, а о фундаментальных исследовательских работах²². В отношении же книг, где произведения из частных собраний публикуются в качестве эталонного материала, можно отметить, что коллекционерское финансирование и софинансирование стало очень распространённой практикой. В нашей сфере отличный тому пример – две обстоятельные монографии Э.Б. Самецкой о раннем советском фарфоре²³.

Последние из упомянутых книг стоят в ряду многочисленных изданий по теме, ещё десять лет назад чрезвычайно скудно представленной на книжных полках²⁴. Не секрет, что исследовательский и издательский бум, наблюдающийся ныне в отношении фарфора советской поры (не только раннего, но и послевоенного) напрямую связан с развитием художественного рынка, выдвинувшего на первых план область, наименее «узурпированную» государственными музеями. Для частного коллекционирования советская тема является особо привлекательной, поскольку предоставляет (точнее – уже предоставляла) возможность для приобретения действительно первоклассных работ. Интересна она и исследователям – как памятник минувшего века и канувшего в Лету культурного феномена. Возникший таким образом общественный заказ позволил, в том числе, осуществить давно и, казалось бы, безнадежно лелеявшиеся планы

«продолжить Вольфа»^{*}, опубликовав материалы ведущего отечественного фарфорового предприятия за прошедшее столетие. Эту задачу взяло на себя издательство «Санкт-Петербург Оркестр», выпустившее три тома о деятельности ГФЗ–ЛФЗ с 1904 по 2004 год²⁵.

Советской теме посвящён и один из изданных «Пинакотекой» коллекционерских каталогов – собрания Юрия Трайсмана. Однако – и это крайне важный момент – и каталог, и выпущенный к выставке в ГМИИ им.А.С. Пушкина буклет никак нельзя отнести к типу обычных коллекционерских изданий. В них советский фарфор представлен как документ эпохи – в социологическом ключе, что нашло отражение и в рубрикации издания, и в содержании опубликованных там статей. Этот аспект обусловлен не только личной предрасположенностью собирателя к социальной составляющей искусства²⁶, но и неким общим и уже заметным движением в коллекционерской среде. В первую очередь – с качественной переменной: на смену покупателям фарфора пришли его собиратели²⁷. Их интерес к вещам многократно перерос знаточество в его узком понимании, как прикладную атрибуционную практику. Коллекционер хочет знать о своих предметах всё. И здесь оказались востребованными, казалось бы, весьма далёкие от собирательства академические исследования. Об этом свидетельствует неожиданная популярность изданий, никоим образом не ориентированных на коллекционерскую аудиторию, а публикующих результаты проектов, которые не связаны с собирательской деятельностью.

Я имею в виду такие книги, как «Душа обедает сама... Обед в русской культуре конца XVIII–начала XIX века», сделанную в «Пинакотек» для издательства «Сибирский цирюльник», и «Дары вождям» – каталог выставки Музеев Московского Кремля²⁸. В первой публикуются материалы, накопленные при осуществлении многолетней программы «Исторические обеды» (ГИМ совместно с рестораном «Красная площадь»), в ходе которой реконструировались не только блюда старинных меню, но и история парадного обеда в России во всех деталях. В основе второй книги социологический и довольно умозрительный проект, описывающий традицию подарков первым лицам советского государства как важный идеологический феномен: и как инструмент единения народа и власти, и как компендиум представлений об идеальной жизни в советской стране от бытовых подробностей до государственных репрезентаций. В той и в другой книгах предметы из фарфора были представлены весьма широко – в силу важности их

* Вольф, Николай Борисович фон – управляющий Императорским фарфоровым заводом с 1900 г. Возглавил работу по подготовке и выпуску издания «Императорский Фарфоровый Завод. 1744 – 1904» (СПб., 1906) – *Ред.*

роли в сервировке парадного стола и среди государственных подарков. Тематика этих изданий определяла акцент на использование фарфоровых вещей, на идеи и обстоятельства, предопределившие их появление, равно как и на их роль в описываемых культурных явлениях и в культуре страны в целом. И эти сведения вызвали неподдельный интерес. То же можно сказать и о моей монографии «Фарфор в России XVIII века», целиком посвящённой жизни изделий русских и иностранных фарфоровых предприятий в «осмнадцатом» столетии – в комнатах и на столах, в качестве подарков и бытовых приспособлений, как товара и как изобретения, с точки зрения правил этикета и особенностей мировосприятия людей той поры²⁹.

Действительно, все эти подробности могут быть интересны людям, стремящимся узнать о коллекционируемых вещах всё. И это не только датировка, авторство, аналоги и упоминание в архивных источниках, но и мельчайшие факты биографии создавших их мастеров, тонкости технологии, графические источники и причины их предпочтения, детальная история сюжета росписи или же модели, этикетные и житейские обстоятельства, предопределившие появление каких-либо форм и произведений и многое другое. Вплоть до сакраментального вопроса, заданного когда-то кэрролловской гусеницей Алисе: «что ты есть такое?», или, другими словами, что представляет собой предмет в параметрах создавшей его культуры, почему и как он появился на свет.

Интересы собирателей и академической науки встретились. Специалисты, изучающие декоративно-прикладное искусство, давно искали выход из методологического тупика, к которому приводил примат стилистического анализа, понимаемого не как инструмент, а как истина в последней инстанции. Дело не только в том, что традиционные искусствоведческие методики, выработанные на материале свободных искусств, не раскрывают значение прикладных вещей, но в большей степени – в привычке приводить все к «общему знаменателю», теряя по пути подробности. Напротив, пристальное внимание к предмету фокусирует зрение на понимании его сути. Поэтому, лишившись некогда спасительной стилистической шкалы, позволяющей без труда встраивать вещь в некий общий ряд памятников классицизма или, к примеру, модерна, описание произведения не превратилось в дробный перечень атрибуционных примет. Наоборот, текст стал говорить о предмете по существу, подтверждая в который раз старую истину: правда – в детали. Утверждение и востребованность такого подхода и есть главная и отрадная тенденция, которую зафиксировали издания по фарфору последних лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Императорские фарфоровые пасхальные яйца из коллекции Галины Ойстрах и Александра Тищенко. Книга 1: Пасхальные яйца с вензелевым изображением имени их императорских величеств и с живописью святых и двенадцатых праздников / Авт.-сост. М.А. Бубчикова. М.: Пинакотекa, 2008; Ода к радости: Русский фарфор из коллекции Юрия Трайсмана. Авт. кат. К. Кеттеринг. М.: Пинакотекa, 2008; Шедьеры русского фарфора XVIII века парижской галереи Попов и К^о / М. Баруш, М. Бубчикова, Т. Мозжухина, Т. Носович, И. Попова, Н. Сиповская. М.: Пинакотекa, 2009.

² *Painting from Private Collections. 18th to 20th Century.* Leningrad / St.Petersburg. St.Petersburg: Aurora Art Publishers, 1993.

³ Декоративно-прикладное искусство: Частные собрания Санкт-Петербурга. М.: «Интербук-бизнес», 1998.

⁴ Об этом наглядно свидетельствует тот факт, что тираж альбомов по искусству, выпускавшихся в СССР на иностранных языках, часто превосходил их же русский тираж. В случае с книгой 1993 года о частных коллекциях – в пропорции 5:1.

⁵ Типичным примером тому может служить переиздание фолианта «Императорский фарфоровый завод» 1906 года, уже дважды осуществленное издательством «Санкт-Петербург Оркестр» (гл. ред. В.С. Чистобаев) в 2003 и 2008 годах. О необходимости переиздания этого фундаментального труда, ставшего библиографической редкостью, говорили давно. Однако планам специалистов, в частности Т.В. Кудрявцевой, настаивавшей на необходимости комментированного переиздания с исправлением ошибок (вроде гарднеровского бюста Екатерины на титуле), пояснением теперь неочевидных реалий и публикацией в приложении вновь обнаруженных архивных источников, не было суждено сбыться. Осуществленное же переиздание, восполнившее очевидную лакуну, было снабжено дополнениями другого рода. А именно – тетрадями, перегруженными цветными воспроизведениями вещей из музейных и частных собраний.

⁶ Марки советского фарфора, фаянса и майолики 1917–1991. В 2-х тт. / Авт.-сост. И.С. Насонова, С.М. Насонов, И.А. Гольский, Г.А. Дворкин. М.: Среди коллекционеров, 2009. См. также: Советский фарфор: Каталог / Авт.-сост. И.С. Насонова, С.М. Насонов М.: Среди коллекционеров, 2007; Советский фарфор: Каталог / Авт.-сост. И.С. Насонова, С.М. Насонов. М.: Среди коллекционеров, 2008; Советский фарфор. Каталог с оценкой редкости / Авт.-сост. И.С. Насонова, С.М. Насонов. М.: Среди коллекционеров, 2008.

⁷ Здесь нельзя не отметить еще один важный факт: с конца 1990-х годов атрибуционные исследовательские статьи стали желанным материалом для иллюстрированных периодических изданий, как коллекционерских («Антиквариат», «Антик-инфо» и др.), так и для академических («Пинакотекa»).

⁸ Русский фарфор. 250 лет истории: каталог / Сост. Л.В. Андреева. В 2 тт. М.: Авангард, 1995.

⁹ Указ Президента РФ от 22 мая 1996 г. (№ 749).

¹⁰ Фарфор в русской усадьбе XVIII века. Из собрания Останкинского дворца-музея: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. И.К. Ефремова; авт.-сост. кат. А.Ф. Червяков. М., 1990; Дальневосточный фарфор в России: XVIII–начало XX века // Государственный Эрмитаж. Дальневосточный фарфор в России: XVIII–начало XX века: Каталог выставки. СПб., 1994; Екатерина Великая и русская культура второй половины XVIII века: Каталог выставки. ГЭ, 1993 г. СПб., 1993; Екатерина Великая и Москва: Каталог выставки. ГТГ, 1997. М., 1997.

¹¹ Кудрявцева Т.В. Императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003.

¹² Русская мебель от петровского барокко до Александровского ампира / Авт. ст. И. Ботт, Н. Гусева, И. Ефремова, М. Канева. М.: Трилистник, 2004; И.Сычев. Русская бронза. М.: Трилистник, 2003.

¹³ Вазы Императорского фарфорового завода конца 19 – начала 20 века. Частное собрание. М.: Галерея Акварель, 2002.

¹⁴ Фарфоровая скульптура: Частная коллекция / Авт.-сост. Л.В. Андреева. М., 2008. Она же стала автором-составителем каталога советской керамики собрания Фонда русского искусства 20 века Альберто Сандретти, приуроченного к выставке в музее Роверетто (Италия). Эта книга, изданная в двух вариантах (итало-английском и русско-английском), была подготовлена к печати издательством «АрхХроника» и напечатана «Палас-Эдишн», размещающимся в том числе и в Санкт-Петербурге при ГРМ. То есть она может рассматриваться в контексте российской издательской деятельности. См.: Советская керамика: Фонд русского искусства 20 века Альберто Сандретти: Каталог / Авт.-сост. Л.В. Андреева. Palace Edition Europe, 2004.

¹⁵ Коллекция Константиновского дворца: Дар Алишера Усманова / Авт. ст. и кат. Г. Андреева, М. Бубчикова, А. Григорьева, Н. Лобанова-Ростовская, Н. Сиповская. 2008.

¹⁶ Юсуповский фарфор. Изделия фарфорового заведения князя Н.Б. Юсупова в Архангельском. К 190-летию предприятия. Каталог к вы-

ставке «Русский фарфор. Фарфоровое завешение Н.Б. Юсупова. 1818–1831». / Авт.-сост. Н.Л. Бережная. Под общ. ред. Н.В. Силовской. М.: Пинакотекa, 2009.

¹⁷ В отношении завода Попова есть повод надеяться на скорое появление монографического издания в связи с двухсотлетним юбилеем учреждения предприятия в 2011 году.

¹⁸ Фарфор братьев Корниловых: Каталог выставки / Авт.-сост. Т.В. Кудрявцева. СПб., 2003.

¹⁹ Фарфор частных заводов Петербурга: Каталог выставки в ГРМ / Авт.-сост. Е.А. Иванова, И.П. Попова. СПб.: Palace Edition, 2008.

²⁰ Под царским вензелем. Произведения Императорского фарфорового завода из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки / Сост. И.Р. Багдасарова, Т.В. Петрова, Е.С. Хмельницкая. СПб.: Профили, 2007.

²¹ История фарфорового завода Ф.Я. Гарднера / Ю.Н. Кравцова, Е.Н. Мачульский, А.А. Зилов. М., 2005; Фарфор в России XVIII–XIX веков: Завод Гарднера / Государственный Русский музей. Авт. вступ. ст. и сост. И.А. Иванова. СПб., 2003; Гарднер. XVIII–XIX. Фарфоровая пластика из частной коллекции и музейных собраний: Каталог выставки / Авт. вступ. ст. и сост. О.А. Соснина. М., 2002.

²² Данная практика касается не только фарфора, и стоит назвать наиболее заметные примеры из других областей. Помимо двух книг уже упоминавшейся «Энциклопедии антиквариата», финансирующей Аркадием Гайдамаком, нельзя не отметить деятельность московской галереи «Старые годы», по заказу которой «Пинакотекой» было выпущено несколько каталогов для монографических выставок в ГТГ (Розанова, Уфимцев, Мамонтов). Также в нашем издательстве вышел том, посвященный Николаю Сапунову, в финансировании которого принимала деятельное участие гале-

рея «Три века». Впоследствии ее владельцами был создан собственный «Издательский дом Руденцовых», выпустивший две фундаментальные книги, давно искавшие своего издателя. См.: *Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы Останкино. М.: Издательский дом Руденцовых, 2005; *Стругова О.* Мебель в русском интерьере конца 19–начала 20 веков. М.: Издательский дом Руденцовых, 2005.

²³ *Самецкая Э.Б.* Советский агитфарфор. М.: IP-Media, 2004; *Она же.* Советский фарфор 1920–1930-х годов в частных собраниях Санкт-Петербурга. М.: IP-Media, 2005.

²⁴ Единственным фундаментальным отечественным изданием советской поры была замечательная книга Л.В. Андреевой. См.: *Андреева Л.В.* Советский фарфор. 1920–1930-е годы. М.: Советский художник, 1975.

²⁵ *Носович Т.В., Попова И.П.* Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2005; *Петрова Н.С.* Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2006; *Она же.* Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова. СПб.: Санкт-Петербург Оркестр, 2007.

²⁶ Юрий Трайсман известен прежде всего как коллекционер произведений советского нонконформизма и концептуализма.

²⁷ Здесь я перефразирую слова М.А. Бубчиковой, первой заговорившей о различиях «купленных» и «собранных» коллекций.

²⁸ Душа обедает сама... Обед в русской культуре конца XVIII–начала XIX века / Авт.-сост. М.А. Бубчикова. М.: Сибирский цирюльник, Пинакотекa, 2005; Дары вождям: Каталог / Авт.-сост. Н. Солкин, О. Соснина. М.: Пинакотекa, 2007.

²⁹ *Силовская Н.В.* Фарфор в России XVIII века. М.: Пинакотекa, 2008.

И.А. Гольский

КОЛЛЕКЦИЯ КЕРАМИКИ ООМИИ им. М.А. ВРУБЕЛЯ: ДЕКОРАТИВНЫЕ ВАЗЫ ИФЗ*

Фонд керамики и стекла ООМИИ им. М.А. Врубеля (далее – ООМИИ) насчитывает чуть более трех тысяч экспонатов. Ядро коллекции – поступления двадцатых годов из Государственного музейного фонда – составляют 850 предметов, 133 из которых, по инвентарной книге, относятся к продукции Императорского фарфорового завода (далее – ИФЗ). Главным образом, это единичные предметы известных сервизов XVIII–начала XX веков – «Вседневного», «Бабигонского», «Великого князя Константина Николаевича» («ВККН») и др., а также небольшое количество предметов столовых и чайно-кофейных сервизов, не имеющих столь громких названий. Пластика представлена несколькими фигурами и рамой для часов, тяготеющих к повторению мейсенских образцов, а также медальонами с портретами Николая II и Александры Фёдоровны. В настоящей статье, носящей обзорный характер, будет представлена в хронологическом порядке только часть коллекции – 20 декоративных ваз.

Ваза в стиле ампир со сценой охоты¹, ажурная по горловине, нижней части тулова и ножке, свидетельствует о высоком техническом искусстве модельеров завода первой четверти XIX века. Эффектной форме вазы с тонко моделированными золочёными ручками не уступает миниатюрная живопись, расположенная поясом по всей центральной части тулова. Слева



Ваза в стиле ампир. ИФЗ.
Первая четв. XIX в. Марки нет.
Фарфор. В. 57,7. ООМИИ.

* Автор выражает глубочайшую признательность хранителю-реставратору коллекции керамики ООМИИ Людмиле Романовне Ведерниковой за содействие в подготовке данной работы.



Ваза «в этрусском вкусе». ИФЗ. 1831 г. Марка голубая надглазурная: вензель Н I под короной. Фарфор. В.20,7. ООМИИ.

Две тарелки. ИФЗ. 1831 г. Марка голубая надглазурная: вензель Н I под короной. Фарфор. Д.22,1. ООМИИ.

от основания ручки (утраченной) размещена подпись автора с датировкой – «Н. Корнилов, 1826 год». Живописец Николай Корнилович Корнилов (1797–1852) с 1817 года² работал на ИФЗ одновременно с французским мастером Ж.-Ф.-Ж.Свебахом, безусловное влияние которого чувствуется в прекрасно написанных фигурах коней. В ГМЗ «Павловск» находятся две парные вазы такой же формы, но без плинты золочёной бронзы, датированные концом 1820-х годов³. Редкий случай – на ручке вазы сохранилась металлическая бирка с номером «18» из собрания неизвестного нам коллекционера.

Небольшая ваза «в этрусском вкусе»⁴ имеет марку времени правления Николая I (1825–1855), однако предмет можно датировать первой половиной 1830-х годов по двум тарелкам ООМИИ с аналогичной двухцветной росписью, где помимо марки стоит дата: 1831 год⁵. В собрании есть идентичная по форме ваза⁶ без марки, с полихромной росписью в стиле ампир, поступившая по документам как французская⁷.

В известном Константиновском сервизе с монограммой «ВККН», выполненном в неорусском стиле по проекту архитектора Ф.Солнцева в 1848 году, интересна ваза для десерта. Большая чаша укреплена на высокой



Ваза. Франция (?) или Россия. ИФЗ (?). Марки нет. Фарфор. В. 20,4. ООМИИ.



Ваза для десерта с монограммой «ВККН» из Константиновского сервиза. ИФЗ. 1848 г.

Марка синяя подглазурная: вензель «Н I» под короной. Фарфор. В. 34,7. ООМИИ.

Вазы для десерта разных форм и размеров из Константиновского сервиза, поступившие без ножек. ИФЗ. 1848 г.

ножке в виде балясины, состоящей из нескольких деталей⁸. Она близка по форме и размеру севрской вазе, выполненной в неоренессансном стиле и созданной десятью годами ранее⁹. В этих предметах читается характерный для эпохи историзма общий интерес как европейских, так и отечественных художников к христианскому искусству позднего средневековья.

Из дворца великого князя Михаила Николаевича в Петербурге поступили в музей большие парные вазы¹⁰ (цв. илл. 30) с миниатюрной живописью в медальонах – копиями известных эрмитажных полотен: «Завтрак» Габриэля Метсю и «Утро голландской дамы» Франца Мириса старшего. В правом углу первого медальона стоят подпись и дата: «Е. Щетинин, 1857»; во втором подпись без даты: «А. Тычагин». Поскольку вазы парные и выполнялись для одного заказчика,



Ваза со скульптурным декором. ИФЗ. 1840–1855 гг. Марки нет. Фарфор. В. 106. ООМИИ.

то недатированную вазу можно определять как выполненную около 1857 года. Биографические данные Александра Ивановича Тычагина известны¹¹, в то время как сведений о Е. Щетинине найти не удалось. Исследователи истории ИФЗ указывают трёх живописцев с фамилией Щетинин: И.П. Попова – Петра и его отца Нила¹², Т.В. Кудрявцева – Илью Ивановича¹³, но их инициалы не совпадают с подписью на вазе.

При демонтаже во время реставрации выяснилось, что на всех торцевых поверхностях деталей есть многочисленные метки в тесте: «В.Ш.», «ПД», «Т.Д.», «Г.М.», «ЯП».



Ваза напольная с росписью кобальтом. ИФЗ. 1830-е – 1850-е гг. Марки нет. Фарфор. В. 106. ООМИИ.



Ваза с росписью золотом по кобальтовому фону. ИФЗ. Вторая треть XIX в. Марки нет. Фарфор. В. 28,5. ООМИИ.

ней поверхности в центральной части недатированной вазы¹⁴ была обнаружена очень крупная размашистая уверенная подпись в тесте «Сергей К.». Расшифровать их пока не удалось. Выяснилось только то, что датированная 1857 годом ваза¹⁵ выполнена на белье 1854 года, о чём свидетельствует дата, стоящая возле инициалов «В.Ш.». Возможно, эти сведения помогут в датировке изделий ИФЗ из других музеев.

Интересна ваза¹⁶ со скульптурным рельефом, декорированная виноградной лозой с гроздьями и фигурами обезьян, разоряющих гнезда птиц. Она выполнена в эпоху правления Николая I и отсылает к западноевропейским изделиям XVIII в. – фантазиям на тему Востока.

Парные вазы¹⁷ с утраченными крышками, с росписью золотом в манере «шинуазри» по кобальтовому фону, без марки, с буквами

в тесте – «Ст» (?), по инвентарной книге – ИФЗ, эпоха Александра II.

Напольная ваза¹⁸ с монохромной росписью кобальтом на поддоне восходит к китайским прототипам. Марки нет. Близкая по форме и размеру ваза ИФЗ из собрания ГЭ¹⁹ датируется Кудрявцевой 1830–1850 годами. Ваза ООМИИ идентифицирована с вазой на фотографии интерьера гостиной Ново-Михайловского дворца,



Ваза с рельефным декором и бледно-зеленым крыльем. ИФЗ. Посл. треть XIX в. Марки нет. Фарфор. В. 76. ООМИИ.

опубликованной в каталоге выставки «Историзм в России»²⁰.

Дальневосточные прототипы читаются в форме и рельефном декоре вазы²¹ с изображением зайца, скалы и цветущего дерева на бледно-зелёном фоне, напоминающем о селадонах²².

Влияние северского фарфора и французской школы живописи чувствуется в парных вазах²³ с галантными сценками в медальонах на бирюзовом фоне, датированных 1861 г. и подписанных Андреем Кирсановым и Фёдором Тарачковым (цв. илл. 31). При этом Вольф упоминает мастера исторической живописи Фёдора Тарачкова²⁴, фамилия которого пишется через букву «а». Интересно, что в Петербурге в Михайловском замке находятся большие парадные вазы с росписью в медальонах той же пары живописцев – Кирсанов-Тарачков²⁵. На вазах омского музея обращает на себя внимание мастерское изображение букетов в натуралистической манере на обороте ваз, без подписи. В это время на заводе работают «мастера живописи цветов» Фёдор Иванович и Константин Иванович Красовские^{26*}.



Предметы из сервиза с бирюзовым фоном. Марка зелёная надглазурная: вензель А II под короной. ООМИИ.

* О династии художников Красовских см. в данном сборнике статью Н.С. Петровой «Жардиньер для королевы Нидерландов Анны Павловны и творчество династии живописцев по фарфору Красовских».

Не исключено, что эти вазы входили в состав сервиза на бирюзовом фоне. В коллекции имеются предметы четырёх типов росписи, объединённые бирюзовым фоном, с марками правления Николая I и Александра II, выполненные для столовой и чайной части сервизов. Известно, что завод часто выполнял доделки к западноевропейским сервизам, возможно, это наш случай. На одном из предметов – раковине²⁷ – имеется бумажная наклейка овальной формы с надписью: «Коллекция Вел. Князя Георгия Михайловича. № 1618».

В коллекции находится ещё одна ваза²⁸ с птицами и цветами в медальонах на бирюзовом фоне, того же периода.

Интересны своими многочисленными прототипами парные вазы с тёмно-бирюзовым фоном и фигурами детей-сатиров²⁹.



Ваза с тёмно-бирюзовым фоном и фигурами детей-сатиров. ИФЗ. Втор. пол. XIX в. Марка зелёная надглазурная: вензель А II под короной. Фарфор. В. 41,5. ООМИИ.



Ваза с птицами в картушах. ИФЗ (?). Сер. втор. пол. XIX в. Марка зелёная надглазурная: вензель А II под короной. Фарфор. В. 72,3. ООМИИ.

На сайте музея Гетти опубликованы близкие по форме парные вазы с гирляндами и сатирами³⁰, выполненные во Франции в 1775 году. В ГМЗ «Павловск» находятся две вазы³¹ одной формы, выполненные на ИФЗ в 1798 и 1799 гг., которые, безусловно, имели прототипом знаменитую севрскую вазу³² 1786 года, находящуюся в ГЭ. Обескураживает, что при выполнении наших ваз скульптор, убрав гирлянды, оставил их концы в руках сатиров. Императорский фарфоровый завод выпускал такие вазы как минимум в двух вариантах росписи. На сайте антикварного магазина «Терция» в Санкт-Петербурге опубликована ваза³³ идентичная нашей по форме, за исключением ножки, того же периода, с полихромной росписью. Помимо марки правления Александра II по основанию, на крышке одной из наших ваз имеются

инициалы в тесте – «Ф.Д» – возможно, Фёдора Ивановича Даладугина³⁴, работавшего на ИФЗ в последней трети XIX века.

Французский прототип лежит и в основе вазы небольших размеров с меандровидными ручками, без марки³⁵. В ГМЗ «Петергоф» находятся парные вазы ИФЗ 1850-х–1860-х гг., отличающиеся от нашей только ножкой³⁶. Форма этих ваз аналогична севрской



Ваза с ручками в виде перевитых змей. ИФЗ. 1880–1890-е гг. Марки нет. Фарфор. В.43,8. ООМИИ.

вазе 1766–1770 гг. из музея Гетти³⁷. Ей же подражает ваза фарфоровой фабрики Челси-Дерби 1770-х–1780-х годов³⁸. Все приведённые аналогии имеют различия между собой, однако по форме наша ваза ближе всего к петергофской – на ней также нет сквозных отверстий по центру ручек вокруг гирлянд.

Для эпохи Александра III было характерно изготовление белых ваз с рельефным декором без росписи³⁹. Ваза ООМИИ⁴⁰ – без марки, буквами в тесте: по тулову «Ф.Д», на ножке «А.Лук.», на крышке «С.».

В публикации Т.В. Кудрявцевой⁴¹ приведены сведения о работавших на заводе в одно время скульпторах-форматорах с такими инициалами – Фёдоре Ивановиче Даладугине, Анатолии Лукине, Самарине.

Ваза⁴², с которой следовало бы начать обзор, возможно, выполнена в первой четверти XIX в. Сохранность, отсутствие марки, знаков формовщика и ненайденных пока аналогий не позволяют датировать её более точно. Тем не менее форма вазы вызывает большой интерес, если учитывать, что в этот период на заводе работал Алексей Ильич Воронихин и «с 1827 до 1846 года заведовал отделением выделки белых вещей»⁴³.



Ваза с меандровидными ручками. ИФЗ. 1850–1860-е гг. Марки нет. Фарфор. В.27,5. ООМИИ.



Ваза в виде низкого кратера с рельефным декором. ИФЗ (?). Первая четв. XIX в. Марки нет. Фарфор. В.16,4. ООМИИ.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К-649. В.57,7. Марки нет. Поступление: из ЛО ГМФ по акту №3 от 13.04.1928 / пор. №30 / по оп. хр. №14018

² *Попова И.П.* Декоративные фарфоровые вазы и дворцовые сервизы первой трети XIX века. Л., 1989. С. 7, 94.

³ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Под ред. Знаменова В.В. СПб.-М., 2008. С. 257.

⁴ К-124. В.20,7. Марка голубая надглазурная: вензель HI под короной. Поступление: из ЦО ГМФ по акту №4 от 13.03.1925 / пор. №78 / по оп. хр. №36.

⁵ К-36/1,2. Д.22,1. Марка голубая надглазурная: вензель HI под короной. Поступление: из ЦО ГМФ по акту №227 от 27.10.1924 / пор. №18-19 / по оп. хр. V-11290, V-11266 / английский клуб.

⁶ К-27. В.20,4. Марки нет. Поступление: ЦО ГМФ по акту №227 от 27.10.1924 / пор. №7 / по оп. хр. V-6517 / собрание Сологуба.

⁷ Однако коричневый цвет фоновой краски позволил коллегам предположительно атрибутировать вазу Императорскому фарфоровому заводу в Петербурге. Консультация М.А. Бубчиковой, Н.В. Сиповской.

⁸ К-545. В.34,7. Марка синяя подглазурная: вензель HI под короной. Поступление: из ЛО ГМФ по акту №7 от 3.05.1927 / пор. №23 / по оп. хр. №1457-60.

⁹ http://www.metmuseum.org/toah/ah/sevr/ho_2003.153.htm

¹⁰ К-139/1,2. В. 127. Марка «Н I». Поступление: из ЦО ГМФ по отбору эксперта А.П. Келлер по акту № 3 от 13.03.1925 / пор. № 79–80 / по оп. хр. № 4600–4601 / собрание № 71.

¹¹ *Вольф Н.Б.* Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. СПб., 1906. С. 415.

¹² *Попова И.П.* Указ. соч. С. 96.

¹³ *Кудрявцева Т.В.* Русский императорский фарфор. СПб., 2003. С. 266.

¹⁴ К-139/1

¹⁵ К-139/2

¹⁶ К-300. В. 24,8.

¹⁷ К-135/1,2. В. 28,5. Марки нет. Поступление: из ЦО ГМФ по отбору эксперта А.П. Келлер по акту № 4 от 13.03.1925 / пор. № 81–82 / оп. хр. № 34–35 / собрание 981.

¹⁸ К-650. В. 106. Марки нет. Поступление: из ЛО ГМФ по акту от 13.04.1928 / пор. № 31 / по оп. хр. № 6130.

¹⁹ *Арапова Т.Б., Кудрявцева Т.В.* Дальневосточный фарфор в России XVIII–начала XX века. СПб., 1994. С. 43–44, кат. № 84.

²⁰ Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820 – 1890-е годы. СПб., 1996. С. 225.

²¹ К-864. В. 31,3. Марки нет. Поступление: из ЛО ГМФ по акту от 13.04.1928 / пор. № 298 / по оп. хр. № 1273.

²² К-906. В. 76. Марки нет. Поступление: из ЛО ГМФ по акту от 13.04.1928 / пор. № 32 / по оп. хр. № 6113. Возросший интерес к традиционному искусству Японии в последней трети XIX века стал своеобразной реакцией на пестроту и разностильность китайского фарфора, на усталость от его европеизированной трактовки, тяготеющей к пышной роскоши и богатству.

²³ К-221/1,2. В. 83,5. Марка зелёная подглазурная: вензель «Н I» под короной. Поступление: из ЛО ГМФ по акту № 4 от 13.03.1925 / пор. № 85–86 / по оп. хр. № 1699–1700 / собрание 665.

²⁴ *Вольф Н.Б.* Указ. соч. С. 236.

²⁵ Вазы с композициями «Аллегория музыки и поэзии» и «Аллегория живописи», 1857 г. Роспись А. Кирсанова и Ф. Тарацкова по одноименным картинам Я. де Вита. (Форма аналогична К-139/1,2 в ООМИИ) // <http://www.kimidia.org>.

²⁶ *Вольф Н.Б.* Указ. соч. С. 236.

²⁷ К-549. Дл.14,3. Марка зелёная надглазурная: вензель «А II» под короной. Поступление: из ЛО ГМФ по акту от 6.08.1927 / пор. № 28 / по оп. хр. № 2541–2606.

²⁸ К-651. В. 72,3. Марка зеленая надглазурная: вензель «А II» под короной. Поступление: из ЛО ГМФ по акту № 3 от 13.04.1928 / пор. № 33 / по оп. хр. № 3502.

²⁹ К-316/1,2. В. 41,5. Марка зеленая надглазурная: вензель «А II» под короной. Поступление: из ЦО ГМФ по акту от 21.09.1925 / пор. № 13 / по оп. хр. V-12760 / собрание Балашова.

³⁰ <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=111982&handle=ii>.

³¹ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Под ред. Знаменова В.В. СПб.-М., 2008. С. 161.

³² *Бирюкова Н.Ю., Казакевич Н.И.* Севрский фарфор XVIII века. СПб., 2005. С. 34–35, 107–110.

³³ http://tertiaryspb.ru/magazin/?mode=product&ret_mode=folder&product_id=263894&folder_id=146488.

³⁴ *Кудрявцева Т.В.* Указ. соч. С. 252.

³⁵ К-653. В. 27,5. Марки нет. Поступление: из ЛО ГМФ по акту от 13.04.1928 / пор. № 35 / по оп. хр. № 8516.

³⁶ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Под ред. Знаменова В.В. СПб.-М., 2008. С. 540.

³⁷ <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=6741&handle=ii>.

³⁸ <http://art.thewalters.org/viewwoa.aspx?id=9011>.

³⁹ *Вольф Н.Б.* Указ. соч. Илл. 391.

⁴⁰ К-662. В. 43,8. Марки нет. Поступление: из ЛО ГМФ по акту от 13.04.1928 / пор. № 32 / по оп. хр. № 6113.

⁴¹ *Кудрявцева Т.В.* Указ. соч. С. 252, 258, 262.

⁴² К-635. В. 16,4. Марки нет. Поступление: ЛО ГМФ по акту от 13.04.1928 / пор. №9 / по оп. хр. №5111.

⁴³ *Кудрявцева Т.В.* Указ. соч. С. 250.

Т.В. Стрелка

КОЛЛЕКЦИЯ КЕРАМИКИ МУЗЕЯ «ЗАРАЙСКИЙ КРЕМЛЬ»

История основания музея в Зарайске имеет много общего с историей возникновения десятков других музеев, образованных в нашей стране сразу после революции 1917 года. Так, основанный в 1918 году музей стал, прежде всего, центром по сохранению наиболее значительных художественных ценностей. По распоряжению отдела по делам музеев и охране памятников Наркомпроса в музей поступили художественные коллекции из 27 усадеб, расположенных на территории Зарайского уезда¹. Среди поступлений, в частности, была коллекция живописи и графики, которая представлена портретами фамильной галереи князей Голицыных-Олсуфьевых второй половины XVIII–XIX веков, купеческими портретами того же периода, работами русских мастеров В. Шишкина, И. Айвазовского, В. Серова, С. Иванова, Л. Бакста и др. Наряду с художественными коллекциями собрание музея включает архивные и археологические материалы, оружие, обширную коллекцию образцов декоративно-прикладного искусства: мебели западноевропейских и русских мастеров XVII–начала XX веков, изделий из металла, мрамора, стекла, тканей.

Собрание керамики, достаточно богатое и по-своему примечательное, почти не известно специалистам и широкой публике. На данный момент музей не располагает ни одной серьёзной научной работой, в полном объёме характеризующей коллекцию. Тем не менее благодаря кропотливой работе сотрудников по сохранению, изучению и экспонированию предметов керамики появилась возможность обобщить и систематизировать отдельные полученные сведения.

Коллекция насчитывает более 500 предметов основного фонда. В русской части коллекции более 300 единиц хранения – это предметы известных фарфоровых заводов России XIX века: Императорского фарфорового завода, заводов Гарднера, Попова, Миклашев-

ского, Кузнецова и др. Фарфор Западной Европы включает более 100 единиц хранения и представлен изделиями из Германии, Франции, Англии, Австрии, Голландии, Италии. В собрании есть образцы фарфора стран Дальнего Востока (около 100 единиц хранения).

В основу коллекции были положены собрания посуды, декоративных и бытовых изделий из дворянских усадеб и купеческих особняков. При изучении документов поступления, выяснилось, что большая часть коллекции была сформирована ещё в первые годы существования музея. В основном предметы поступили в 1919 году и прежде всего из имения Сенницы Зарайского уезда, а также из родового имения Гончаровых в селе Ильицыно, из имения графа Кутайсова в селе Дивово, из имений Богданова, Селиванова, Перле и из собраний частных лиц (Сименса Стагеля, В. Сикорелого, В. Чуркина).

Заслуживают внимания изделия ряда заводов и фабрик России, прежде всего Императорского фарфорового завода. Прекрасными образцами этого производства являются кувшины. Один расписан цветочной гирляндой по тулову, с золотым орнаментом, другой украшен рельефным декором, имитирующим стволы деревьев с фигурками детей. Оба кувшина имеют синие подглазурные марки: «Н I» под короной. Настольное украшение выполнено из бисквита, с изображением четырех фигурок путти. На основании скульптурной группы подпись мастера в массе: «*Михаило Долодугинь II*».

Широко представлены изделия частных заводов: Гарднера, Попова, Миклашевского, братьев Гулиных, братьев Батениных, Фартального, Кузнецова, Сипягина, Иконникова и др. (цв. илл. 75). Дополняют коллекцию российского производства изделия народной керамики из знаменитого гончарного центра в городе Скопин Рязанской губернии (квасники, кумганы, канделябры с российской символикой), изделия гжельских заводов (братьев Новых, Тереховых и Киселева, Сафроновых), а также бытовые и кухонные предметы широкого обихода.

Как элемент русской культуры, в коллекции присутствуют изразцы, которые являются не только единичными образцами керамического искусства, но составляют почти полный печной набор (более 100 предметов) из имения Гончаровых.

Основу коллекции керамики (более 200 наименований) составляют предметы, поступившие из имения Сенницы Зарайского уезда. В начале XIX века имение принадлежало Михаилу Юрьевичу Виельгорскому (1788–1856) – выдающемуся деятелю культуры первой половины XIX века. Фамилия Виельгорских в своё время была

широко известна в России. Граф Михаил Юрьевич Виельгорский – представитель старинного польского рода, породнившегося с российской императорской фамилией, крестник императрицы Екатерины II. Среди его близких знакомых и друзей – А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, М.И. Глинка, Н.М. Карамзин, В.А. Жуковский, М.Ю. Лермонтов. После 1856 года имение перешло по наследству дочерям графа М.Ю. Виельгорского, а уже в конце столетия оно принадлежало его внучке – княжне Марии Александровне Шаховской, в замужестве графине Келлер (1861–1944).

В усадебном доме были собраны богатые коллекции живописи, монет, мебели, бронзы, фарфора; была хорошая библиотека. Из поколения в поколение собрание имения пополнялось прекрасными образцами искусства. Сын М.А. Келлер, Александр, увлекался коллекционированием оружия и предметов декоративно-прикладного искусства. В Сенницах он создал музей естественной истории, где были гербарий, коллекция минералов (1609 образцов), зоологическая, орнитологическая и палеонтологическая коллекции².

Среди предметов, поступивших из имения Сенницы, выделяется десертный сервиз с гербом графов Виельгорских, отмеченный рукописными надглазурными марками золотом: «*Archangelski 1824*» заведения князя Н.Б. Юсупова. Сервиз представлен разнообразными предметами: большими круглыми и овальными блюдами, набором десертных тарелок, набором для мороженого, различными по форме компотьерами и лоточками, конфетницами, сахарницей, сахарницей, соусниками. Для росписи использованы сервизные формы, которые широко бытовали во Франции во второй половине XVIII–первой четверти XIX века.

Все входящие в сервиз формы в центре зеркала или по краю борта украшены золотым «гербом Гердея», которым пользовались графы Виельгорские. Использование герба в декоре изделий – свидетельство того, что сервиз был задуман и заказан прежде всего как фамильная ценность. Еще в XVIII веке, «когда белоснежный фарфор завоевал сердца европейских правителей и представителей знатных фамилий, на тарелках, вазах, чашках и других составляющих сервизов стали изображать гербы»³ как знак принадлежности имущества владельцам, как знак, который украшает дорогие предметы, подчеркивая престиж владельца⁴.

Герб Виельгорских представляет собой рассеченный французский сердцеобразный щит, который венчает графская корона, а по сторонам обрамляет гирлянда из листьев. Привлекает внимание

декорировка борта посуды: на одних предметах это отводка золотом, на других – разнообразный золотой орнамент. По характеру декора (орнаментальный бордюры) предметы сервиза объединяются в несколько групп, более подробная характеристика которых представлена в каталоге выставки «Русский фарфор. Фарфоровое заведение Н.Б. Юсупова. 1818–1831»⁵.

Фарфор живо реагировал на смену стилей. Так, в декоре предметов десертного сервиза первой четверти XIX века нашли отражение черты «стиля Империи». Они проявляются в изысканной и одновременно торжественной форме соусников с плавно изогнутой ручкой в виде головы грифа, основание которой в месте примыкания декорировано рельефной пальметтой. Формы и детали отдельных предметов – миниатюрных чашечек для мороженого яйцевидной формы, маслёнок с крышками, украшенными фигурками змей, сахарниц на ножках в виде львиных лап, а также крышек с навершиями в виде пиниевой шишки и стилизованного ананаса – ярко демонстрируют характерные элементы классицизма и ампира.

Изысканность и элегантность, изящество и стройность форм, сочетание белого фарфора с позолотой создают ощущение торжественности и значимости всего сервиза. Оно не случайно. Сервиз был заказан в 1824 году и, судя по первоначальному количеству предметов, был предназначен для большого светского приёма в доме М.Ю. Виельгорского, находившегося в Петербурге на Михайловской площади.

На протяжении столетия история сервиза оказалась неразрывно связанной с женской половиной рода Виельгорских. Двое сыновей графа умерли еще при жизни отца, поэтому все имущество Михаила Юрьевича было поделено между тремя его дочерьми. Можно предположить, что и сервиз не стал исключением, перейдя к Анне Михайловне Виельгорской (1828–1861), а затем к её единственной дочери Марии⁶.

Факт бытования сервиза в имении Виельгорских и их потомков на протяжении XIX–начала XX века подтверждают материалы Российского государственного военно-исторического архива и Музея «Зарайский Кремль». Это находящийся в фонде Ф.Э. Келлера «Список вещей дома в Сенницком имении Зарайского уезда Рязанской губернии гр. Келлер Марии Александровны урожденной кн. Шаховской во втором браке фон Флотов. 1916 г.»⁷ и фотографии интерьера гостиной в барском доме усадьбы Сенницы, хранящиеся в фондах музея. Согласно «Списку», первоначально в сервизе насчитывалось более 200 предметов.

Причём несколько (на 8 кувертов) находилось в помещении столовой, а большая часть (около 180 предметов) – в кабинете графини. В настоящее время 78 из них хранятся в собрании керамики музея.

Предметы из десертного сервиза Виельгорских можно увидеть и в Рязанском историко-архитектурном музее-заповеднике. Это десертная тарелка с орнаментом, набор для мороженого, сухарница, маслёнка с крышкой, соусник, которые поступили в 1924 году из Зарайского музея. По одному предмету хранится в Государственном музее им. А.С. Пушкина (дар П.В. Губара) и в Государственном Русском музее (ранее – в коллекции великого князя Николая Николаевича). Но самое многочисленное собрание предметов из сервиза сохранилось в Музее «Зарайский Кремль». Учитывая, что изделия Юсуповского завода были не массовыми, а единичными, можно утверждать, что данный сервиз уникален и представляет собой большую коллекционную редкость.

М.А. Келлер принадлежала к числу крупнейших коллекционеров декоративно-прикладного искусства в России. Подтверждением этому может служить её участие в исторической выставке предметов искусства, устроенной в 1904 г. в Санкт-Петербурге под покровительством императрицы Александры Фёдоровны в пользу раненых воинов. На этой выставке были представлены высокохудожественные изделия из фарфора, бронзы, образцы кружева из домашней коллекции Келлеров⁸.

В европейскую часть собрания керамики Музея «Зарайский Кремль» также входят предметы самого высокого коллекционного ранга. Несомненную ценность представляет великолепно сохранившийся образец декоративно-прикладного искусства – ваза мейсенского фарфора XVIII века (цв. илл. 70), главной особенностью которой является марка с вензелем курфюрста саксонского и короля польского Августа II (1670–1733). Подобные марки ставились на предметах, изготовлявшихся лично для Августа или для подарков от его имени. С известной долей вероятности можно предположить, что ваза была подарена Августом кому-то из Виельгорских – выходцев из Польши, перешедших на службу в Россию уже при Екатерине Великой. Вероятно, по наследству она досталась М.Ю. Виельгорскому. Гармония материала, формы и цвета, изысканный колорит росписи отличают это изделие. Собрание изделий Мейсенской мануфактуры в Зарайском музее дополняют образцы фарфоровой пластики, круглые чайники, чайные пары и декоративная утварь.

Фарфор Германии представлен в музее и изделиями Королевской мануфактуры в Берлине. Их отличает изящество и гармония,

присущие времени рассвета этого предприятия. Великолепна ваза с рельефным декором и изображением профильных портретов античных персонажей, Сафо и Анакреона. Они помещены в медальоны и исполнены в «камейной» манере (цв. илл. 72).

Интересны массивные вазы со скульптурными ручками в виде голов горных баранов, украшенные по тулову цветочным декором (вероятно, они использовались для охлаждения напитков). Обращает на себя внимание набор из нескольких десертных тарелок и овальных лоточков с изображением пейзажа и рельефным декором «старый озые» по борту, выполненный в Германии, в Людвигсбурге, в 60–70-е годы XVIII века.

Среди изделий Венской фарфоровой мануфактуры имеется портрет скульптора Антонио Кановы. Бюст выполнен в 1805 году из бисквита по модели известного венского скульптора-модельера Антонио Грасси (1755–1807) и укреплен на фарфоровой подставке (цв. илл. 69).

В коллекции керамики есть и другие скульптурные композиции. Несомненным ее украшением являются выполненные из бисквита бюсты композиторов Баха и Генделя: их атрибуция впереди.

В числе самых притягательных произведений фарфорового искусства собрания Музея «Зарайский Кремль» можно назвать изделия знаменитой Севрской мануфактуры (Франция), которые в разные периоды были предметами роскоши и собирательства. В их числе умывальный набор (кувшин и блюдо) бирюзового фона с миниатюрами в резервах. Судя по характеру декора, а также формам, набор можно отнести ко второй половине XVIII века. На время его изготовления указывают синие надглазурные марки на обоих изделиях. Это две обращенные друг к другу буквы «L» с вписанной между ними хронограммой «F» и марка позолотчика «2000» (Венсен). Время выпуска умывального набора требует уточнения (цв. илл. 68, 73).

В музее хранится десертная тарелка, предположительно выполненная в 1804 году на Севрской мануфактуре. На зеркале тарелки изображена полихромная живописная миниатюра по графической композиции «Аполлон и Диана убивают детей Ниобы». На обороте тарелки имеется порядковый номер «24», надглазурная рукописная надпись черного цвета на французском языке «*APOLLON et DIANE, pour venger Latone, tüent les enfants de Niobé*» и подпись художника «*par Lagrange*».

Этот предмет интересен не только сюжетом и искусной росписью. На первый взгляд, по тематике, характеру декора тарелку можно принять за предмет из знаменитого Олимпийского сервиза:

декор также выполнен в стиле ампир, в орнаменте борта подчеркнуты симметрия и ритм. Однако, по мнению хранителя керамики Музеев Московского Кремля И.В. Горбатовой, данный предмет не является частью сервиза. Характер орнамента отличает тарелку от декора сервизных предметов. Можно предположить, что она была сделана на заказ. По времени создания тарелка близка Олимпийскому сервизу, да и по качеству не уступает оригиналу. В музей тарелка поступила из имения Сенницы Зарайского уезда. Изучение этого уникального для Зарайского музея предмета продолжается.

Помимо чисто привлекательных внешних форм в хранимых предметах, как в людях, есть магическая сила и своя особая, ни с чем несравнимая красота. Любуясь изящными хрупкими вещицами, невольно погружаешься в атмосферу прошлых столетий, в культуру и быт старинной русской усадьбы. Эта культура и быт уже в прошлом, и с каждым годом кажется, что они удаляются все дальше и дальше. Увы, забываются старинные названия и предназначения многих предметов, которые должны были не только украшать жизнь, но и служить повседневным потребностям человека. Так случилось с хранящимся в музее умывальным набором.

Благодаря появлению статьи Т.Н. Носович «Английский фаянсовый умывальный набор императрицы Александры Фёдоровны»⁹ удалось собрать воедино предметы, имеющие характерный декор, и выяснить их практическое предназначение. В фондах музея хранится умывальный набор, в который входят: рукомоЙник, по форме и размерам напоминающий тыкву средней величины с расширяющимся широким горлом, два блюда сферической формы на ножках с круглым основанием, чаша для губки, мыльница с вкладной сеткой, ваза ножная и сосуд цилиндрической формы (вероятно, для хранения зубного порошка) (цв. илл. 76). К сожалению, музей не располагает еще несколькими предметами, входившими в этот умывальный набор. Это два подсвечника, кувшин, лоточек для зубных щеток и ночная ваза. Известно, что похожий по форме умывальный набор был подарен императрице Александре Фёдоровне ее дочерью, великой княжной Марией Николаевной, возможно, к Рождеству 1849 года¹⁰.

Умывальный набор выполнен из фаянса. Все предметы имеют фабричную марку в виде короны, вдавленную в тесто, темно-зелёную печатную надпись «*Copeland*» (Коупленд), а также красные надглазурные метки «7028» (номер декора). По форме и использованному декору можно предположить и время изготовления умывального набора: середина XIX века. Косвенным подтверждением

этого является время выпуска этих форм на фабрике Коупленда. Все предметы объединяет характерный цветочный декор, выполненный печатным рисунком с дорисовкой. Композиция состоит из одного крупного букета (бутоньерки) и более мелких цветочных побегов, как бы рассыпанных по поверхности предмета. Центральное место в букете занимают роза, тюльпан, перистый мак; вокруг центрального цветка группируются более мелкие цветы и бутоны с листьями (анютины глазки, маргаритки, душистый горошек, гвоздики и т. д.). На вытянутых пространствах, например, на блюдах и ножной вазе, композиционно выделяется два цветка: роза и мак, роза и тюльпан, две розы. Цветовая палитра цветочной росписи состоит из следующих красок: пурпура, железной красной, голубой, травяной зелёной и жёлтой. Следует отметить, что цветочная роспись имеет на предметах определенную схематичность и «нормированность». К примеру, пышный цветочный букет располагается по центру тулова рукотомника, а по краям, приблизительно на равном расстоянии, лежат единичные цветочные веточки.

Английское производство представлено в Зарайском музее рядом замечательных изделий. Например, заварочный чайник с невысоким белым рельефным изображением танцующих нимф, подсвечник в светло-сиреневых тонах со скульптурным изображением пастушка, играющего на свирели.

К числу интересных образцов европейской керамики можно отнести вазы дельфтского фаянса XVII–XVIII веков с плотным синим орнаментом, имитирующим популярный в то время китайский стиль.

Достойное место в коллекции керамики занимают прекрасные образцы фарфора стран Дальнего Востока. Это настенные блюда, тарелки, парные напольные вазы, подставки под светильники с традиционной росписью, которые некогда служили украшением интерьера дворянской усадьбы в Сенницах, комплекты ваз, составляющие декоративные наборы из пяти предметов (трёх овоидных и двух в виде кубка), формы которых заимствованы у ритуальных сосудов. Пока их точная датировка и место производства не выявлены (цв. илл. 71).

Таким образом, коллекция керамики Музея «Зарайский Кремль» довольно разнопланова. Она включает предметы, разные по материалу, назначению, времени и месту изготовления, и в некоторой степени отражает долгий путь развития фарфорового искусства в Европе и России XVII–XIX веков.

В настоящее время возрос интерес к изучению старинных дворянских гнезд, разрушенных и разорённых людьми и временем,

в которых веками собирались замечательные произведения искусства. Продолжается работа по научному комплектованию и глубокому изучению этой части музейной коллекции. Наряду с этим одним из направлений работы музея становится расширение собрания керамики благодаря выявлению «массовых» и типичных предметов советской эпохи, которая сама уже стала частью истории России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сокровища музеев Подмосквья. Альбом / Авт.-сост. и вступ. ст. В. Рапопорт. М, 1996. С. 10.

² Лялин С.П., Минина Е.Л. История усадьбы Сенницы // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. М., 2003. Вып. 9 (25). С. 498.

³ Геральдика на русском фарфоре. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб., 2008. С. 9.

⁴ Изучение фарфора с геральдическими знаками прежде всего неразрывно связано с именем Сергея Николаевича Тройницкого (директора Государственного Эрмитажа с 1918 года). К этой теме в разное время обращались отечественные исследователи, в последние годы эта тема затронута в следующих изданиях: Трошинская А. Русский фарфор эпохи классицизма. М., 2007. С. 157; Багдасарова И.Р., Хмельницкая Е.С. Геральдика в искусстве русского фарфора из собрания Государственного Эрмитажа (середина XVIII–начало

XX вв.) // Геральдика на русском фарфоре. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. СПб., 2008. С. 13–53.

⁵ Юсуповский фарфор. Изделия фарфорового заведения князя Н.Б. Юсупова в Архангельском. К 190-летию предприятия. Каталог к выставке «Русский фарфор. Фарфоровое заведение Н.Б. Юсупова. 1818–1831». / Авт.-сост. Н.Л. Бережная. М., 2009. С. 218–222.

⁶ Там же. С. 218.

⁷ РГВИА. Ф. 189. Оп. 1. Ед.хр. 1041.

⁸ Альбом исторической выставки предметов искусства, устроенной в 1904 году, в С.-Петербурге... в пользу раненых воинов. С.Пб., 1907 г.

⁹ Носович Т.Н. Английский фаянсовый умывальный набор императрицы Александры Фёдоровны // Антикварное обозрение. СПб., 2007. № 3.

¹⁰ Там же. С. 40–42.

АВТОРЫ

- Багдасарова Ирина Радиковна* (Санкт-Петербург) — научный сотрудник
ОИРК ГЭ
- Бережная Надежда Леонидовна* (Москва) — заведующий отделом ГМУА
- Бубчикова Марианна Александровна* (Москва) — научный сотрудник ГИМ
- Гольский Иван Александрович* (Омск) — научный сотрудник ООМИИ
им. М.А. Врубеля
- Мозжухина Татьяна Александровна* (Москва) — заведующий отделом
ГМК «Кусково»
- Набок Валентина Владленовна* (Санкт-Петербург) — заведующий отделом
ДКРП (Юсуповский дворец)
- Павлухина Наталья Львовна* (Санкт-Петербург) — научный сотрудник
отдела «Музей Императорского
фарфорового завода» ГЭ
- Петрова Наталья Сергеевна* (Санкт-Петербург) — научный сотрудник
отдела «Музей Императорского
фарфорового завода» ГЭ
- Сафонова Ирина Николаевна* (Москва) — старший научный сотрудник ГМП
- Сиповская Наталия Владимировна* (Москва) — доктор искусствоведения,
ведущий научный сотрудник ГИИ
- Стрелка Татьяна Васильевна* (Зарайск) — научный сотрудник Музея
«Зарайский Кремль»
- Хмельницкая Екатерина Сергеевна* (Санкт-Петербург) — кандидат искусствоведения,
научный сотрудник ОИРК ГЭ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВМДПиНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва.
- ГИИ — Государственный институт искусствознания, Москва.
- ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва.
- ГМЗ «Павловск» — Государственный музей-заповедник «Павловск», Санкт-Петербург.
- ГМЗ «Петергоф» — Государственный музей-заповедник «Петергоф», Санкт-Петербург.
- ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва.
- ГМК «Кусково» — Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.», Москва.
- ГМП — Государственный музей А.С. Пушкина, Москва.
- ГМУА — Государственный музей-усадьба «Архангельское», Московская обл.
- ГМФ — Государственный музейный фонд, Москва.
- ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- ГЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- ДКРП — Дворец культуры работников просвещения (Юсуповский дворец), Санкт-Петербург.
- ИЗО ГИМ — Отдел изобразительного искусства Государственного исторического музея, Москва.
- ИФЗ — Императорский фарфоровый завод.
- ЛО ГМФ — Ленинградское отделение Государственного музейного фонда.
- Музей «Зарайский Кремль» — Историко-архитектурный, художественный и археологический музей «Зарайский Кремль», Московская обл.

-
- ОИЗЕИ ГЭ – Отдел истории западноевропейского искусства Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург.
- ОИРК ГЭ – Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург.
- ОИРУ – Общество изучения русской усадьбы, Москва.
- ООМИИ – Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А.Врубеля, Омск.
- ОРК ГМУА – Отдел редкой книги Государственного музея-усадьбы «Архангельское», Московская обл.
- РГАДА – Российский государственный архив древних актов, Москва.
- РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
- РГВИА – Российский государственный военно-исторический архив, Москва.
- ЦГА СПб – Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.
- ЦГИА – Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга
- ЦО ГМФ – Центральное отделение Государственного музейного фонда, Москва.

СОДЕРЖАНИЕ

РУССКИЙ ФАРФОР XVIII–XIX ВВ.
НОВЫЙ ВЗГЛЯД: ИСТОРИЯ, АТРИБУЦИЯ,
КОЛЛЕКЦИИ, ИНТЕРЕСНЫЕ НАХОДКИ

Н.Л. Бережная. ВВЕДЕНИЕ	6
И.Р. Багдасарова. ПЛАСТИКА ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА: ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ	9
И.Н. Сафонова. ФАРФОР ЗАВОДА САФРОНОВА 1820–1830-х ГОДОВ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ А.С. ПУШКИНА	17
Н.Л. Бережная. ФАРФОРОВЫЕ ПРЕДПРИЯТИЯ – ПАРТНЁРЫ ФАБРИКИ В АРХАНГЕЛЬСКОМ К ВОПРОСУ О ФАРФОРОВОМ БЕЛЬЕ ДЛЯ МАСТЕРСКОЙ ЮСУПОВА	27
Т.А. Мозжухина. ФРАНЦУЗСКИЙ ФАРФОР И РУССКИЕ ЧАСТНЫЕ ЗАВОДЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ВЛИЯНИЯ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ, ТРАНСФОРМАЦИИ	38
М.А. Бубчикова. АТРИБУЦИЯ И ОПИСАНИЕ ПАМЯТНИКА РУССКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКИ XVIII–НАЧАЛА XX ВЕКА	50
В.В. Набок. ФАРФОР В ДОМЕ ЮСУПОВЫХ	66
Н.Л. Павлухина. О СЕРВИЗАХ ИМПЕРАТОРСКИХ ЗАВОДОВ ДЛЯ ОХОТНИЧЬЕГО ДВОРЦА В ЛИСИНО	74
Н.С. Петрова. ЖАРДИНЬЕР ДЛЯ КОРОЛЕВЫ НИДЕРЛАНДОВ АННЫ ПАВЛОВНЫ И ТВОРЧЕСТВО ДИНАСТИИ ЖИВОПИСЦЕВ ПО ФАРФОРУ КРАСОВСКИХ	81
Е.С. Хмельницкая. ФАРФОРОВЫЕ СТАТУЭТКИ БАЛЕРИН ИМПЕРАТОРСКИХ ТЕАТРОВ А. ПАВЛОВОЙ И Т. КАРСАВИНОЙ СКУЛЬПТОРА С.Н. СУДЬБИНИНА	87

Н.В. Сиповская. КНИГИ ПО ФАРФОРУ: ИЗДАНИЯ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ. НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ	95
---	----

ОБЗОРЫ КОЛЛЕКЦИЙ

И.А. Гольский. КОЛЛЕКЦИЯ КЕРАМИКИ ООМИИ ИМ. М.А. ВРУБЕЛЯ: ДЕКОРАТИВНЫЕ ВАЗЫ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА	106
--	-----

Т.В. Стрелка. КОЛЛЕКЦИЯ КЕРАМИКИ МУЗЕЯ «ЗАРАЙСКИЙ КРЕМЛЬ»	114
---	-----

АВТОРЫ	123
--------	-----

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	124
-------------------	-----

Государственный музей-усадьба «Архангельское»

Печатается по решению Научно-методического совета
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

Под общей редакцией
кандидата искусствоведения Л.Н. Кирюшиной

АРХАНГЕЛЬСКОЕ
Материалы и исследования. Часть II.
К 190-летию фарфорового завода в Архангельском

Ответственный редактор – Б.Н. Щедринский

Корректор – Л.А. Кулешова
Дизайн и вёрстка – А.В. Досаев

Отпечатано в ООО «Бьорк».
Адрес: 127018, г. Москва, ул. Сущёвский вал, д. 49, корп. 2.
Тираж 500.

