

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

В. Г. Власов

**ОСНОВЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

Учебно-методическое пособие

Санкт-Петербург
2012

ББК 85.1
В 58

Рецензент: д-р иск., проф. *Т. В. Ильина* (С.-Петербург. гос. ун-т)

Рекомендовано к печати
Ученым советом исторического факультета
С.-Петербургского государственного университета

Власов В. Г.
В 58 Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства:
Учебно-методическое пособие. — СПб., 2012. — 156 с.

В учебно-методическом пособии доктора искусствоведения В. Г. Власова излагается основное содержание одноименного учебного курса на уровне бакалавриата по направлению «искусствоведение». Пособие предназначено для самостоятельного изучения материалов курса, подготовки к сдаче зачетов и экзаменов, помощи в написании курсовых и выпускных квалификационных работ. В нем рассматриваются вопросы терминологии, особенности предмета и метода творчества художника в области традиционного декоративного и прикладного искусства, основные этапы развития, закономерности функционирования, формообразования и композиции. В отдельный раздел вынесена краткая история русского декоративно-прикладного искусства.

Пособие предназначено для студентов кафедр русского и западноевропейского искусства Санкт-Петербургского государственного университета и других ВУЗов, где изучают историю и теорию искусства.

ББК 85.1

© В. Г. Власов, 2012
© Исторический факультет
С.-Петерб. гос. ун-та, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

Глава первая: Общее понятие предмета и метода декоративно-прикладного искусства

- | | |
|--|----|
| 1.1 Определение предмета и метода декоративно-прикладного искусства в российской историографии | 4 |
| 1.2 Значение терминов «декор» и «декоративность» | 7 |
| 1.3 Специфика предмета и функций традиционного декоративно-прикладного искусства | 11 |
| 1.4 Специфика творческого метода художника-прикладника | 24 |

Глава вторая: Основные этапы истории декоративно-прикладного искусства

- | | |
|---|----|
| 2.1 Тенденции развития западноевропейской школы декоративно-прикладного искусства и дизайна | 37 |
| 2.2 Русская школа декоративно-прикладного искусства в истории отечественного образования | 54 |
| 2.3 Роль материала в происхождении основных разновидностей декоративно-прикладного искусства. Искусство керамики | 67 |
| 2.4 Стеклоделие и обработка металлов. Драгоценные материалы, эмали, ткани в истории западноевропейского декоративно-прикладного искусства | 90 |

Глава третья: Русское декоративно-прикладное искусство XVIII–XIX вв.

- | | |
|---|-----|
| 3.1. Особенности развития «ученого прикладничества» в России. Начало стеклоделия. Основание шпалерной мануфактуры, открытие фарфора и искусство мозаики | 113 |
| 3.2. Декоративно-прикладное искусство екатерининского времени | 123 |
| 3.3. Художественная мебель, фарфор и стекло русского ампира | 137 |
| 3.4. Русское декоративно-прикладное искусство периодов историзма и модерна | 146 |
| Библиография | 149 |

Глава первая

ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ ПРЕДМЕТА И МЕТОДА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

1.1 Определение предмета и метода декоративно-прикладного искусства в российской историографии

Выяснение специфики того или иного рода творческой деятельности всегда начинается с определения ее предмета. Под предметом деятельности, в отличие от объекта, мы понимаем совокупность объектов, данных нам в процессе восприятия, осмысления и преобразования. Объект превращается в предмет в том случае, если он подвергается мысленным либо материальным трансформациям соответственно задачам творческой деятельности. Проще говоря, предметом мы называем то, на что направлена наша творческая активность. Специфика предмета традиционного декоративно-прикладного искусства обозначена в самом названии, хотя оно и кажется на первый взгляд слишком старомодным и громоздким. Ныне мы чаще прибегаем к более современному слову «дизайн». Между тем эти названия имеют различный историко-культурный и предметно-функциональный смысл.

Словом «дизайн» мы обозначаем особый род профессиональной деятельности проектировщика (англ. *design* — «проектирование, определение функции, обозначение», от лат. *signum* — «знак»). Это обстоятельство является основным при разграничении видов современной технико-эстетической и художественной деятельности. Традиционное декоративно-прикладное искусство связано с ручным, ремесленным трудом, дизайн — с промышленным производством (многообразие предмета, функций и разновидностей современной и перспективной дизайн-деятельности мы пока опускаем). Художник декоративно-прикладного искусства все делает своими руками, а в старые времена и торговал изделиями на дому, на ярмарке или в собственной лавке. В этом названный вид художественной деятельности (его старинное название: «рукоделие») смыкается с народными (сельскими) промыслами и традиционными ремеслами.

Возникновение дизайнерской деятельности связано с машинным производством, вначале мануфактурным, а затем фабрично-заводским, в котором мастер переставал быть автором своего изделия, отчуждался от тиражируемого механическим способом конечного продукта. Фабрикант покупал рисунок или чертеж, запускал его на конвейер, естественно,

стремясь затратить поменьше, а выгадать побольше. То, что получалось на другом конце конвейера, лишь в малой степени зависело от мысли и чувства художника. Результат производственного процесса не был авторским произведением искусства. Так складывалась новая разновидность профессиональной деятельности, основным предметом которой была не работа непосредственно в материале, а проектирование на бумаге.

Второе различие: морфологически-функциональное. Декоративно-прикладное искусство, как и народное творчество, имеющее сложную внутреннюю морфологическую структуру (деление на виды и разновидности), в целом сохранило связь с основополагающими художественными функциями. Поэтому оно представляет собой один из видов художественного творчества, основанного на художественно-образном мышлении автора.

Дизайн в целом представляет собой один из видов технико-эстетической деятельности, в которой главной является функция по наделению объекта эстетическими (но не обязательно художественными) качествами, путем приведения к единству его технической функции, конструкции, внешней формы и качества (технологии) обработки материала. Еще проще можно сказать, что декоративно-прикладное искусство основано на художественном творчестве, а дизайн на методе и процессе функционального формообразования. Предметом профессиональной деятельности дизайнера, в отличие от художественного творчества, является техническая эстетика, а в творческом методе интегрируются приемы инженерного конструирования и эстетического формообразования.

Суть творческого поиска дизайнера заключается в нахождении наиболее рациональной, удобной, экономичной формы изделия, максимально отвечающей его утилитарной функции. Последнее подразумевает, что в результате функционально-конструктивного формообразования повышается качество продукции (экономичность и внешняя привлекательность). Лозунг классического дизайна XIX – первой половины XX вв.: «функция – форма – качество». Нетрудно заметить, что этот принцип является ни чем иным, как перефразировкой классической триады архитектора Витрувия: «Utilitas — Firmitas — Venustas» («Польза — Прочность — Красота»; «Десять книг об архитектуре»; 18-16 гг. до н. э.).

Позднее, в дополнение к классическому или промышленному дизайну, появились иные разновидности, например стайлинг, арт-дизайн, студийный дизайн, интегрирующие технико-эстетическую деятельность и художественно-образное мышление. Слово «дизайн» органично существует в культурном лексиконе англоязычных стран, так как имеет там свои тра-

диции. Однако при переводе иностранных текстов с английского языка на русский часто возникают смысловые разночтения. Замена традиционных определений новыми приводит к тому, что вместо названий «художественная керамика» или «художественное стекло», имеющих собственное историко-художественное содержание, возникают гибриды: «керамический дизайн», «стекольный дизайн», «текстильный дизайн», хотя речь, как правило, идет о традиционных художественных ремеслах. Подмена смысла очевидна.

В определении «декоративно-прикладное искусство» имеются свои сложности. Дефис указывает на то, что в этом определении искусственно соединены два разных понятия: «декоративное» и «прикладное искусство».

Одним из первых в отечественной историографии различный смысл этих понятий подчеркивал Александр Борисович Салтыков (1900–1959). Он был крупнейшим исследователем искусства русской керамики. Родился в Москве, в старинной дворянской семье. В 1922 г. А. Б. Салтыков окончил Историко-филологический факультет Московского университета. С 1921 г. работал в Историческом музее в Москве. С 1934 г. участвовал в возрождении старинного народного керамического промысла в подмосковной Гжели. Является автором капитального труда «Русская керамика XVIII–XIX вв.» (1952). В небольшой по размеру книге «Самое близкое искусство» (1968) Салтыков разъяснял специфику декоративности, условности изображения в декоративно-прикладном искусстве. Название книги хорошо отражает главную особенность и значение этого вида художественного творчества. В тексте книги Салтыков предложил собственный термин: «преобразительное искусство» на том основании, что «самое близкое искусство» призвано преобразжать предметную среду, окружающую человека. Однако Салтыкову справедливо возражали, что любой вид искусства имеет своей целью преобразование мира и самого человека. Поэтому новое наименование не было принято.

Избежать громоздкого и архаичного названия «декоративно-прикладное искусство» пытались идеологи «производственников» в Советской России 1920-х гг. Так например, Давид Ефимович Аркин (1899–1957), художественный критик и историк искусства, увлекавшийся в те годы идеологией «производственного искусства», предложил новое название: «искусство бытовой вещи».

Моисей Самойлович Каган (1921–2006) — видный философ и эстетик, посвятил рассматриваемой проблеме отдельную книгу «О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории» (1961). В этой книге, как и

в последующих работах: «Морфология искусства» (1972), «Эстетика как философская наука» (1997) — Каган отрицал существование декоративного искусства и настаивал на одном термине: «прикладное искусство». Аргументация такова: произведения прикладного искусства, подобно архитектурным, бифункциональны, поэтому призваны гармонично сочетать две основных функции — утилитарную и художественную. Все, что не укладывается в созданную им морфологическую систему, Каган отрицал, как «неправильное» декоративное искусство, в котором бифункциональность вырождается. Эта концепция вызвала протест со стороны искусствоведов, изучавших именно декоративное искусство. Дискуссии о доминировании во многих произведениях «малых форм» декоративной функции — тенденции, характерной, прежде всего, для искусства 1960–1970-х гг. — под названием «О декоративности» публиковались на страницах журналов «Искусство» и «Творчество» (1977–1979).

Никита Васильевич Воронов (1924–2002) в 1970–1980-е гг. писал критические статьи о художественных выставках, в частности, о выставках декоративного искусства. В книге «Искусство предметного мира» (1975), как следует из названия, Воронов попытался предложить более широкое определение «самого близкого искусства», включающего новейшие эксперименты, которые «не укладывались» в традиционную терминологию. Наименованием «предметное творчество» многие теоретики, критики и педагоги намеревались объединить традиционные разновидности декоративного и прикладного творчества, оформительского искусства, студийных экспериментов и современного дизайна на том основании, что все они, в отличие от изобразительного искусства, имеют дело с миром вещей. Однако и это название оказалось неудачным, поскольку любая творческая деятельность в философском смысле имеет свой предмет.

1.2. Значение терминов «декор» и «декоративность»

В современном искусствознании после диссертационного исследования К. А. Макарова декором принято называть не просто украшение, а особый вид композиции, художественный смысл которой состоит во взаимодействии с окружающей средой — пространством, объемом, массой, плоскостью, форматом, качеством декорируемой поверхности¹. Чтобы пояснить это важное положение следует обратиться к истории. Слово «декор» латинского происхождения. В Древнем Риме под декором

¹ Макаров К. А. Декоративность как форма выражения красоты: Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1966.

понимали нечто большее, чем просто украшение. В латинской риторике «*decor*» означает «достойное благообразие», то же, что «*honor*» — «украшение», в смысле «хвала, слава, почет». Слово «*decor*» производили от «*deceat*» — «то, что подобает». Согласно Цицерону, «греки называли это “*prepon*”, а мы называем “*decorum*”»². «*Decor ornamentorum*» означало «уместность украшений», оправданность деталей по отношению к целому. Римляне понимали «*decorum*» как «сообразное, надлежащее, подобающее»; индивидуальную, особенную красоту, выражающую органичность приспособления частей к целому, какого-либо предмета или человека к особенностям ситуации, обстановки. Каждый предмет должен иметь свой «декорум» в отличие от всеобщей, абсолютной красоты, которую обозначали греческим словом «*symmetria*».

Глагол «*decorare*» означал «украшать» в смысле «возвеличивать, прославлять», в отличие от «*ornare*» — «украшать» в значении «снабжать необходимым, оснащать, вооружать». Так, если римскому легионеру требовалось иметь «*ornamentum*» — снаряжение, которое могло быть весьма дорогим, украшенным гравировкой и чеканкой, то, прежде всего, оно должно было охранять его жизнь в бою, а императору во время триумфа полагался «*Decorum*». В это понятие включались пурпурная мантия триумфатора, лавровый венок, триумфальные арки и колонны, шествия и все связанное с празднованием триумфа в особо торжественных случаях. Декор нес в себе идеологический смысл. Орнамент имел формальное значение.

В эстетике Итальянского Возрождения существительное «*decorum*» означало «нравственность, приличие, достоинство». Позднее, в эпоху Просвещения, английское и французское «*décor*» — приличие, этикет³. В современном значении декоративная функция предполагает образное осмысление художником связей произведения с окружающей культурно-исторической и предметно-пространственной средой. Если произведение искусства задумывается, выстраивается и воспринимается как часть более широкого композиционного целого, тогда мы называем его произведением декоративного искусства.

Поэтому следует разделять как минимум три производных значения термина: декоративная функция, качества декоративности, возникающие

² Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти // Л. Б. Альберти. М.: Наука, 1977. С. 92–93.

³ Словом этикет (франц. *étiquette* — «табличка, вставка») при французском дворе эпохи Людовика XIV называли табличку на столе во время королевских обедов с объяснением правил поведения и смены блюд.

в результате действия этой функции, и отдельный вид искусства, в котором декоративная функция является доминирующей. Эти значения в истории искусства не совпадают.

Декоративная функция и качества декоративности, в той или иной мере, могут проявляться в разных видах искусства. Здание, дворец, парковый павильон согласно их автономной объемно-пространственной структуре относятся к виду искусства, который мы называем архитектурой, но их композиционные свойства (в отличие от конструктивных, определяемых утилитарной функцией) складываются под воздействием окружающей среды.

Характерный пример: «Храм дружбы» в Павловске, возведенный в 1782 г по проекту Ч. Камерона. Он не имеет определенной утилитарной функции (хотя здание может быть использовано в практическом смысле). Его художественное содержание заключается во взаимосвязи с окружающим пейзажем — долиной реки Славянки. Эта взаимосвязь столь существенна, что если мы попытаемся представить себе пейзаж без этого сооружения, он в значительной степени потеряет свою красоту. В формальном отношении являясь архитектурой, в содержательном «Храм дружбы» — произведение декоративного искусства.

Можно привести обратный пример: роспись плафона Сикстинской капеллы в Ватикане, осуществленная гениальным Микеланжело в 1508–1512 гг., была задана функционально, как произведение декоративного искусства — украшение потолка. Но художник своим замыслом и композиционным решением «разрушил» слишком тесные для него пределы архитектуры, вышел за любые мыслимые границы и создал шедевр иного, вселенского значения, воспринимать который мучительно из-за несоответствия содержания и обусловленного архитектурой пространства. Изображенные художником фигуры — «скульптуры», нарисованные на плоскости, не связаны с тесным пространством капеллы; по существу, а не формально, они не являются ни декоративной росписью, ни станковой живописью.

Многие шедевры искусства не могут быть отнесены к декоративному искусству, но они несут в себе качества декоративности. Никто не назовет древнерусские иконы и фрески произведениями декоративного искусства, потому, что их главная функция сакральная (моленная), но стоит лишь один раз взглянуть на прославленную новгородскую икону «Чудо Георгия о змие», чтобы оценить декоративные качества локальных отношений красного и белого, обобщенности силуэта и пластики линий. Эти качества сложились в истории иконописи и фрески по иным причи-

нам, поскольку их носители рассчитаны на восприятие в архитектурном пространстве полутемного храма среди позолоты церковной утвари и в мерцающем пламени свечей. То же относится и к позолоченным окладам русских икон. Символика религиозного искусства, отвлечение цвета от материальных свойств краски и физической окрашенности изображаемых предметов столь мощно, что это порождает особенную выразительность.

В тех же случаях, когда произведения создаются специально для включения в обширную архитектурную среду и предназначены быть ее составной частью, их можно с полным правом отнести к декоративному искусству.

Скульптура, помещенная в архитектурное пространство, становясь составной частью архитектурной композиции, испытывает на себе обратное воздействие. Если мы посмотрим вблизи на статуи Адмиралтейства, на фигуры, расположенные на кровле Зимнего дворца или на аттике арки Главного штаба, нас может удивить их кажущаяся грубость. Большие головы, подчеркнутые детали. Понятно, что эти произведения рассчитаны на восприятие издали, снизу, на фоне неба и опытный мастер учитывает этот существенный формообразующий фактор. Целое определяет характер деталей. Однако подобные скульптурные произведения мы не станем относить к декоративно-прикладному искусству. Для них существует отдельное наименование: монументально-декоративная скульптура. Она имеет много жанровых и композиционных разновидностей, также как и монументально-декоративная роспись.

Иные, иногда противоположные метаморфозы, связаны с произведениями, которые по функциональному признаку по праву относятся к декоративно-прикладному искусству. Они не всегда согласуются с окружающей средой. Ваза может не соответствовать интерьеру, а роспись вазы, декор — ее форме и размеру. Декоративная роспись стены может создавать иллюзорное пространство, воображаемую перспективу, противоречащую материальному ощущению стены и размерам помещения, где она находится. И это не означает ошибку художника. Таких произведений множество, достаточно вспомнить помпейские росписи или монументальные росписи эпохи барокко.

Многие примеры говорят об отсутствии четких границ между видами искусства и о разных проявлениях декоративности: внутренне присущем (функциональном) качестве и внешнем — следствии решения косвенных задач. Достижение органичной декоративности происходит через целостные отношения частей и целого, что практически означает уподобление формы формату. Декоративная ваза или статуя в архитектуре испыты-

вает влияние архитектурной композиции, станковая картина (если в ней присутствуют качества декоративности) — формата, рамы, декоративная роспись блюда, тарелки — формы круга. Но подобные взаимодействия следует рассматривать как формообразующую тенденцию, а не в качестве правила.

1.3. Специфика предмета и функций традиционного декоративно-прикладного искусства

Декоративно-прикладным называют вид искусства, границы которого определяются особой функциональной структурой произведений, спецификой предмета и творческого метода художника.

Предметом деятельности художника декоративно-прикладного искусства является преобразование мира вещей. Объектами приложения его творческих сил могут стать посуда, мебель, здания, сады и парки, одежда, украшения. Это поле необычайно широко: от деталей женского туалета до дизайна космических кораблей. Следовательно, и творческий метод художника-прикладника обусловлен необходимостью приведения к непротиворечивой целостности разнообразных функций самых разных вещей.

Существуют и внутривидовые различия. Декоративное творчество основывается на стремлении художника связать разнородные элементы формы (архитектурные, скульптурные, живописные, графические) между собой и с окружающей средой.

Под прикладным искусством обычно имеют в виду род творческой деятельности, при которой художественная функция произведения в той или иной мере сочетается с утилитарной (от лат. *utilitas* — «польза, выгода»). Поэтому произведение прикладного искусства является бифункциональным (лат. *bi* — «два») — его можно воспринимать как художественную ценность и использовать практически.

Тонкость подобного определения заключается в том, что художественность произведения не «прикладывается» к полезности как некое обреченительное свойство. В истории искусства обе стороны функционально взаимодействуют. Ведь и художественность является преобразенной утилитарностью — результатом длительного духовного, идеального переосмысления практических потребностей человека. Поэтому искусство (как искусная деятельность вообще) становится художественной в той мере, в какой человеку удастся преобразовать свои практические потребности в идеальные ценности.

В развитии искусства происходит постоянная материализация духовного и одухотворение материального. Результатом этого двустороннего процесса является проникновение художественного мышления в сферы утилитарной деятельности — ремесло, технику, строительство. Можно также сказать, что декоративное творчество концептуально, а прикладное — предметно. Их соединение неоднородно.

Дополнительная сложность в определении сущности и границ предмета традиционного декоративно-прикладного искусства заключается в том, что предметно-функциональная структура таких произведений существенно меняется в историческом времени и пространстве.

Древние греки, как это хорошо известно, под искусством понимали любую мастерски выполненную работу, ремесло, не разделяя понятия материальной и художественной ценности, и обозначали ее одним словом «*techne*». А. Ф. Лосев писал, что Гомер «не знает ни скульптуры, ни живописи» как самостоятельных видов искусства, но подробно описывает «разного рода художественные изделия... Изобразительное искусство у Гомера вполне тождественно с ремеслом, и нет никакой возможности провести здесь определенную границу между тем и другим»⁴.

В знаменитом описании щита Ахилла в «Илиаде», будто бы выкованного самим богом Гефестом из сплава золота, меди, олова и серебра, на нескольких страницах показывается целый мир всевозможных сцен и сюжетов, чудесным образом уместившихся на одном изделии: небо со звездами, Солнцем и Луной, море с кораблями, разные города и народы, битвы, в которых участвуют боги, крестьяне, работающие на полях и виноградниках, пасущиеся на лугах стада, пляски и хороводы... Для описания этой изобразительной композиции потребовалось сто тридцать поэтических строф!⁵ Предполагается, что в основе этой поэтической фантазии — действительно существовавшие огромные щиты, закрывавшие воина с головы до ног в микенскую эпоху.

В древних германских языках слово «*kraft*» — «мастерство, умение, искусство» — означало также «сила, мощь». В представлении древних народов первыми мастерами — кузнецами, ткачами, гончарами — были сами боги. Выражение «не боги горшки обжигают» появилось позднее и отражает изменившееся отношение к ремеслу. У древних норманнов ремесленники возводились в ранг полубогов и приравнивались к жрецам. В Индии слово «*shilpa*» (санск.) означало «умение, искусство, ремесло,

⁴ Лосев А. Ф. История античной эстетики: В 2 т. Т. 1 М.: Мысль, 1967. С. 212–213, 217.

⁵ Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. С. 270–273. (XVIII, 478–609).

здание, статуя, рисунок, украшение». Простой глиняный кувшин, в котором носили воду из колодца, и изваяние, которому поклонялись, были для индийцев в равной степени «шилпа».

Все произведения древности органично соединяли материальную и духовную, утилитарную, эстетическую и художественную ценность. Интересно, что в ранней античности не было отдельного понимания качества сосуда как емкости, его символического значения, эстетической ценности, содержимого и декора. Так называемые Дипилонские амфоры — керамические сосуды с росписью геометрического стиля (VIII–VII вв. до н. э.), найденные в районе Афинского некрополя близ Дипилонских (Двойных) ворот, имели высоту до 2 метров. Их использовали в качестве надгробий, в меньших по размеру хранили прах умерших или зерно — символ жизни. Форму этих сосудов уподобляли космосу (греч. *kosmos* — «порядок, украшение, наряд»), а космос — сосуду, наполненному водой, или яйцу. Небесный порядок, как утверждал Анаксагор, возник благодаря вечному вращению. Поэтому Божественный перводвижитель мыслили в образе гончара, вращающего сосуд на гончарном круге⁶. Самого же гончара уподобляли творцу мира — демиургу (греч. *demiourgos* — «занимающийся трудом ради народа»). Поэтому и геометрический орнамент изображал элементы мироздания: меандр — знак воды, свастика — огонь, круг — знак солнца, волнистые линии («знак змеи») обозначали землю. На вазах часто изображали погребальные колесницы и сцены оплакивания в качестве символов завершения жизненного цикла⁷.

Лишь позднее изобразительное пространство вещи стали разделять на внутреннюю емкость и внешнюю поверхность, форму и орнамент, предмет и окружающее пространство. В результате такого дифференциального процесса и возникла проблема органичной связи функций и формы изделия, его гармонии с окружающей средой.

Еще один терминологический нюанс заключается в следующем: применять наименование «декоративно-прикладное искусство» к культуре стран Западной Европы и Древней Руси до эпохи Возрождения не корректно. Специализация мастеров в области ремесел, конечно, была и ранее. Поэтому уместны определения: искусство мебели, художественные изделия из металла, украшения тканей, изделия из керамики и стекла, либо обобщающее название: художественные ремесла (нем. *Kunsthandwerk* — «ручное искусство, ремесло»). Существует английский термин «*object*

⁶ Считается, что гончарный круг изобретен около 3700 г. до н. э.

⁷ Данилова И. Е. Мир внутри и вне стен: Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV–XX веков. М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 1999. С. 6.

of art», менее пригоден — «*applied art*» («прикладное искусство»). В западноевропейской литературе используют редкое определение «*angewandte Kunst*» (нем., «поворотное искусство»), от *wenden* — «поворачивать, изменяться, обращаться»). Типичны немецкое и французские определения: «*Kleinkunst*», «*arts mineurs*», «*petit art*» («малые искусства» или «малые формы искусства»).

Активные морфологические процессы в классическом западноевропейском искусстве начались только в эпоху Возрождения. Начиная с XVI в. произошло отделение живописи и скульптуры от архитектурного пространства и превращением их в станковое искусство (картину в раме и статую, не связанные с архитектурной средой). Таким образом, появилась область профессиональной деятельности, для которой и было найдено «остаточное» название. До этого, в античности и Средневековье, искусство было целостным — одновременно архитектурным, изобразительным, декоративным и прикладным. Средневековые статуи, рельефы, скульптурные и расписные алтари, мозаики и фрески, витражи и даже церковная утварь не мыслились вне пространства архитектуры.

Однако такие морфологические процессы действительно только для классического западноевропейского искусства. Иными словами, разделение искусств на станковые, декоративные и прикладные является частным моментом в истории постренессансного западноевропейского и русского искусства XVI–XX вв. К искусству стран Центральной и Юго-Восточной Азии, Ближнего, Среднего и Дальнего Востока европейские термины применять не следует. Известно, например, что в традиционном искусстве Китая и Японии не существовало понятия станковой картины. Художники расписывали свитки, ширмы, веера, шкатулки.

Поэтому так неорганично звучат определения: «Декоративное искусство Древнего Египта», «Декоративное искусство Японии», «Древнерусское декоративно-прикладное искусство»... Здесь требуются иные, исторически-корректные наименования. Авторитетный византист, сотрудник Эрмитажа А. В. Банк в предисловии к книге, названной по настоянию издательства «Прикладное искусство Византии IX–XII вв.» была вынуждена внести замечание: «Русское определение термина “прикладное искусство” не адекватно тем функциям и тому значению, которые имели малые формы искусства в Средние века, в частности в Византии. Понятия «*Kleinkunst*» или «*arts mineurs*» в значительно большей мере соответствуют их отнюдь не только утилитарному значению»⁸.

⁸ Банк А. В. Прикладное искусство Византии IX–XII вв.: Очерки. М.: Наука, 1978. С. 5.

Конечно, правильнее было бы назвать книгу: «Художественные изделия (или малые формы искусства) из металла, керамики, слоновой кости, дерева...». Но длинные названия неудобны. Между тем, за ними кроется важнейший историко-культурный смысл.

Историческое формирование области профессиональной деятельности, которую мы ныне именуем декоративно-прикладным искусством, ее внутривидовую и жанровую дифференциацию, специализацию мастеров, можно проследить на множестве примеров. Пользуясь типологией, впервые предложенной Г. Земпером, можно сказать, что все художественные изделия, так или иначе, восходят к четырем основным типам утилитарных конструкций: укрытия, орудия труда, емкости, оружие⁹. Они возникают из первой практической необходимости. Затем, по мере развития технологии совершенствования материалов и приемов их обработки, эти вещи становятся прочнее, удобнее, устойчивее. Так, с изобретением гончарного круга появилась возможность делать сосуды симметричной формы с гладкой поверхностью, а технология обжига глиняных изделий или выплавки металлов рождала новые идеи. Новые формы оценивались эстетически положительно, как приятные, радующие взор. Оставалось сделать еще один шаг — выразить через прекрасную, гармоничную форму более широкий круг представлений, идей, чем те, которые обусловлены непосредственно утилитарной функцией и конструкцией изделия. По определению А. Б. Салтыкова — «сопутствующие предмету чувства, представления, настроения»¹⁰.

В петербургском Эрмитаже хранится замечательное произведение античного искусства: «Кумская гидрия», или «Царица ваз». Она создана в IV в. до н. э. и найдена близ г. Кумы, греческой колонии в Италии. Особенности формы и декора свидетельствуют об относительно позднем происхождении вазы, и о свойственном периоду эллинизма преобладании декоративного начала над утилитарным. Это особенно важно для дальнейших рассуждений. Ваза приобретена российским правительством в 1861 г. в числе пяти тысяч античных сосудов, мраморных скульптур и изделий из бронзы, входивших в распроданную по частям коллекцию маркиза Дж. П. Кампана. Русский писатель Д. В. Григорович, автор путеводителя «Прогулка по Эрмитажу» (1865), назвал это замечательное произведение «Царицей ваз».

Ваза представляет собой гидрию, сосуд для воды, особенностью которого являются три ручки: две расположены горизонтально по бокам, а

⁹ *Земпер Г.* Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970. С. 110–111.

¹⁰ *Салтыков А. Б.* Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968. С. 35.

третья — вертикальная, как у кувшина. Пользуясь двумя ручками, удобно наполнять сосуды водой — греческие девушки ходили с ними по горным тропинкам к источнику. Наполненные сосуды несли на голове — такие изображения можно видеть на расписных вазах. Третья ручка служила для того, чтобы, наклоня гидрию, разливать из нее воду в мелкие сосуды и чаши — идеальный пример «античного дизайна»! Но даже при первом взгляде на это произведение возникает сомнение в возможности его утилитарного использования. Высота гидрии — 65,6 см. Более полуметра! Попробуйте поднять такой сосуд, предварительно наполнив его водой. А как же девушки, носившие гидрии с водой на голове? Понятно, что мастер задумывал свое произведение иначе. Это именно «Царица ваз», и ее утилитарная функция символична. Никто и не думал наливать в нее воду, хотя форма и конструкция этого предмета не претерпели никаких изменений в сравнении с аналогичными сосудами меньшего размера, которые использовали в быту. Произведения прикладного искусства бифункциональны — утилитарная функция сосуда, «действующего» как емкость, так или иначе взаимодействует с художественной — образом предмета, соединяющего в себе черты многих подобных вещей. Но в данном случае утилитарная функция разрешается опосредованно, символически, через ассоциации. Этому способствует и декор — расцветенные рельефы, изображающие божества Элевсинских мистерий.

Художественная ценность «Кумской гидрии» состоит не в гармонии функции, формы и декора, а в символическом преобразении формы сосуда, которая начинает напоминать фигуру тех самых гречанок, которые ходили за водой с гидриями меньших размеров. В подобном преобразении смысла изначально утилитарных изделий кроется важная историческая закономерность. Археологов долгое время удивляли странные находки — античные керамические сосуды без дна, похожие на трубки. Их объясняли производственным браком, потом — «учебными моделями». Но вероятнее всего, это пример той же самой закономерности.

В центре Петербурга, в Летнем саду, у входа с южной стороны, на гранитном пьедестале высится ваза. Она подарена в 1839 г. императору Николаю I шведским королем Карлом Иоанном XIV. Огромный монумент из эльфдальского порфира похож на античные амфоры, только не имеет ручек. Зрительная связь очевидна: это, безусловно, ваза, но не емкость (за исключением небольшой выемки в верхней части — это монолит). Аналогичную декоративную функцию выполняют гранитные вазы, сделанные также в Швеции и установленные в 1832 г. на Адмиралтейской набережной, а также любые вазоны в архитектуре и садово-парковом искусстве.

Если мы перейдем через Летний сад к его знаменитой северной ограде, то в рисунке железных ворот мы опять увидим вазы, а гранитные колонны увенчаны изысканного силуэта урнами. У древних этрусков в Италии, а затем у римлян, урнами называли небольшие сосуды с крышками, в которых хранился прах умерших предков. Понятно, что ни о чем подобном в Летнем саду говорить не приходится. Содержание изменилось, но формы остались. Это одна из основных закономерностей исторического развития искусства — его содержательная сторона, обусловленная конкретными обстоятельствами жизненного уклада, прагматическими соображениями, социальными факторами, неизбежно претерпевает забвению, но прекрасные формы остаются. Идеальная форма переживает функцию и оказывается способной, почти без изменений, вмещать новое содержание.

Эта закономерность была сформулирована Й. В. Гете еще в конце XVIII в.: «Все искусства начинаются с необходимого, затем следует красота и потом излишество»¹¹. Еще точнее, спустя столетие, написал русский философ В. С. Соловьев: «Красота — есть переставшая действовать полезность, или воспоминание о прежней пользе, то, что было полезно для предков, становится украшением для потомков»¹². Последовательное преобразование утилитарности и конструктивности в эстетические качества формы, а затем — в художественный образ раскрывает исторический смысл декоративно-прикладного искусства и одновременно является конкретной, индивидуальной историей каждого вида изделий.

Такая тенденция в искусстве проявляется достаточно рано. Так, например, знаменитая «Ваза Франсуа» (древнегреческий кратер, ок. 560 г. до н. э.) отчетливо демонстрирует преобразование утилитарности в символическую-образную форму. Красочные расписные блюда итальянской майолики эпохи Возрождения вначале были простыми тарелками для пищи. Но декорированные «картинной» росписью, они уже в XV–XVI вв. превратились в особую ценность, свидетельствовали о благополучии, престиже и художественных амбициях владельца, с гордостью демонстрировавшего их не как бытовые предметы, а вертикально, на специальных полках и в шкафах-поставцах. Именно так они показаны на картинах живописцев того времени. «Картинный» способ компоновки декора, игнорирующий форму круглой тарелки или сосуда, не препятствует качеству декоративности, поскольку связь изображения со средой не утрачивается, но пони-

¹¹ Гете об искусстве. Л.; М.: Искусство, 1936. С. 23.

¹² Соловьев В. С. Красота как преображающая сила // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С.33–34.

мается шире — со всем пространством дома, бытом, нравами и настроениями людей.

В ренессансной Италии изготавливали «свадебные блюда» с изображением невесты и бандеролью — лентой с ее именем. Жених приходил в керамическую мастерскую, где были изготовлены серийные тарелки с несколькими вариантами изображений «типовых» красавиц. Заказчик выбирал похожий портрет, и оставалось только вписать имя невесты в заранее приготовленное место на ленте, вкомпонованной в изображение. Такое блюдо уже невозможно использовать как емкость. Положить или налить в него что-либо как в простую тарелку было бы, по крайней мере, нефункционально (хотя известен обычай поднесения на блюде подарков невесте: дорогого перстня или жемчужного ожерелья). Характерны и названия таких изделий «сорре amatorie» (любовные блюда), «piatti di rottra» (тарелки украшения, восхваления, тщеславия).

Другой пример — паломничьи фляги, которые в Средневековье изготавливали из тыквы, кожи либо металла и подвешивали к седлу всадника или поясу паломника, направляющегося в Святые места¹³. В эпоху Возрождения их стали делать из майолики и украшать красочной сюжетной росписью. Но они были такого большого размера, что ни о каком подвешивании к поясу не могло идти и речи, хотя по традиции на таких флягах делали небольшие ушки кольцеобразной формы. Эти предметы стали декоративными. Тканые ковры — шпалеры — вначале служили подвижными перегородками в интерьерах зданий. Они развешивались в аркадах нефов средневековых соборов, а в рыцарских замках утепляли холодные каменные стены. Затем техника ткачества подсказала идею использовать переплетение цветных нитей для создания картин. Украшенные сложными сюжетными изображениями, настенные ковры превращались в картины, и уже ради них создавали дворцовые помещения с размерами стен по формату шпалеры, вставленной в раму.

Все известные типы ювелирных изделий когда-то были простыми креплениями — заколками, застежками, пуговицами. Сохранив почти без изменений форму и конструкцию, и отчасти функцию, античные фибулы (круглые бляхи с булавкой) и средневековые аграфы (зажимы-пряжки) обрели новый художественный смысл и составили отдельный вид искусства. Кортик морского офицера в давние времена был грозным оружием ближнего боя, поэтому он стал символом отчаянной храбрости и постепенно превратился в атрибут и знак офицерского достоинства. Подобные

¹³ Эпоха Крестовых походов в Западной Европе охватывает период 1096–1270 гг.

примеры можно приводить до бесконечности. Все вещи, окружающие человека, в своей исторической эволюции рано или поздно становятся предметами прикладного искусства, которые так же неумолимо преобразуются в декоративные произведения, символически выражающие историю своей прежней жизни посредством объема, рисунка, цвета.

Именно в этом смысле знаток русской керамики А. Б. Салтыков назвал «самое близкое» искусство «преобразительным». Так же, имея в виду историческую закономерность преобразования утилитарности в декоративность, правильнее было бы говорить не «декоративно-прикладное», а «прикладно-декоративное» искусство.

В жизни людей XX в. эта закономерность проявлялась еще стремительней. В 1966 г. известный художник Борис Александрович Смирнов (1903–1986) создал композицию «Праздничный стол». На официальной отчетной выставке Ленинградского отделения Союза художников РСФСР посреди выставочного зала был устроен большой стол, сколоченный из простых, грубо оструганных досок, а на нем расставлены изделия разноцветного стекла, невероятные по форме и неясные по функции. Среди них были графины с запаянными или «расцветшими» горловинами, сосуды «медведи» и «петухи» (такие фигурные сосуды традиционны для народного творчества). Вместе они создавали яркий, праздничный образ разудалого деревенского застолья. Примечательна эволюция творчества мастера: вначале Смирнов был практикующим архитектором, затем педагогом, «ушел» в искусство графики, а потом — в область художественного стеклоделия¹⁴.

К необычному роду предметов относятся чайники, стеклянные самовары с запаянными носиками и подарочные кубки (стеклянные стаканы без дна (1969) художника Ю. М. Бякова), которые критика, вероятно, не подозревая об их античных прототипах, назвала проявлением формализма и «кризисом искусства»¹⁵. Появление подобных «антивещей» — предметов, только изображающих утилитарные вещи, но таковыми не являющимися, — свидетельствовало о том, что художник стремится уйти из области прикладного искусства в декоративное творчество, создавая уникальные произведения, граничащие со станковым искусством. В 1976 г. художник-керамист М. А. Копылков показал на выставке композицию «Розовое платье и осеннее пальто» — монолиты из шамота, абсурдно висевшие на вешалках в застекленной витрине. Композиция планировалась для экспо-

¹⁴ С 1952 года Б. А. Смирнов заведовал кафедрой художественного стекла ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

¹⁵ Герчук Ю. Я. Буря в стакане без дна // ДИ СССР. 1969. № 2. С. 45–47.

зиции в Летнем саду: на «керамической одежде» были нарисованы осенние листья будто прилипшие к ткани в ненастный день. Образ абсолютно ясен, но он вызвал непонимание и насмешки. Критики окрестили композицию «монументальным натюрмортом в керамике».

Границы предмета деятельности художника декоративно-прикладного искусства оказывались размытыми. Так называемые «выставочные произведения» не имели определенной функции, кроме «презентационной». После окончания выставки художник, как правило, увозил произведение обратно в мастерскую. Названия «арт-объект», «инсталляция», «акция» в 1960–1970-х годах в отечественном искусстве еще не получили распространения, да и обозначают они иные явления. Таким образом, очевидны постепенное расширение «предметного поля» традиционного декоративно-прикладного искусства и выход художника за его границы.

С одной стороны такого «предметного поля» находятся нехудожественные утилитарные предметы, с другой — произведения «чистого» станкового искусства, находящиеся в музейных залах и не имеющие иной ценности, кроме художественной. Внутри — множество разнообразных жанровых разновидностей изделий, в той или иной мере совмещающих утилитарную и художественную функции. С этим полем граничат также традиционные народные промыслы и художественные ремесла, отличные от «ученого прикладничества», и сфера дизайнера — проектирования изделий промышленного производства. Внутреннее «предметное поле» изделий декоративно-прикладного искусства можно делить по родам (функциональной структуре), видам (объемно-пространственной структуре), типам (технологии изготовления) и разновидностям (преимущественному способу формообразования). Все категории имеют градации, определяемые тем или иным сочетанием противоположных тенденций. В обыденной жизни мы, однако, поступаем проще и вместо столь сложной структуры подразделяем изделия декоративно-прикладного искусства на группы по признаку материала: керамика, стекло, ткани, дерево, металл. В этом случае имеет место некоторая вульгаризация из-за неосознанной метонимии (переименования) — мы называем материал, а имеем в виду художественные изделия: художественную керамику, художественный текстиль, художественный металл...

Еще одна особенность состоит в том, что в композиции изделия декоративно-прикладного искусства соединяются способы, средства и приемы формообразования, присущие другим видам изобразительного искусства: архитектурный, скульптурный, графический, живописный. Причем использование этих способов не всегда соответствует разделению: форма

и декор. Форма сосуда может строиться подобно архитектурному сооружению (поэтому столь часты сравнения тектоники вазы и архитектурного ордера), но может приобретать скульптурный или пластический характер, ее силуэт может быть графичным либо живописным. Декор, в свою очередь — скульптурным, живописным или графическим (либо соединяющим все формы), но он также приобретает качества архитектоничности благодаря взаимосвязи с конструкцией предмета.

Таким образом, специфика декоративно-прикладного искусства состоит не в предмете, а в творческом методе, объединяющем все стороны художественной и ремесленной деятельности человека. В этом методе интегрируются способы формообразования, присущие в отдельности архитектуре, скульптуре, графике, живописи на основе всеобъемлющего принципа декоративности — органичной связи каждого элемента композиции с окружающей средой: предмета с пространством, объема с декором, изображения с форматом, рельефа с цветом и фактурой поверхности...

Понятно, что такое «предметное поле» неравноценно в художественном отношении. К примеру, художник работающий на производстве, в художественной лаборатории фарфорового завода или текстильной фабрики (в отличие от дизайнера, предмет и метод деятельности которого достаточно целен), имеет план, согласно которому он обязан в течение года создать, предположим, пять образцов изделий для массового производства, три — для серийного (подарочные изделия, памятные сувениры) и, наконец, одно или два уникальных изделия «от себя» за счет производства. Проектировать вещи для массового производства с утилитарной функциональной доминантой также довольно сложно (такая работа ближе всего дизайнерскому проектированию), но художнику, конечно, интереснее создавать уникальные произведения, где оригинальность его творческого замысла может проявиться в полную силу. Причем крупные производственные объединения, выпускающие массовую продукцию на конвейере, представляют и рекламируют свои достижения именно уникальными произведениями выдающихся художников, которые получают призы и дипломы на престижных художественных выставках.

Этот парадокс имеет и другую сторону. Иногда говорят: да, произведения декоративно-прикладного искусства многообразны, практичны, ближе всего к обыденной жизни, включают в себя элементы изобразительного искусства, но разве можно, к примеру, какую-нибудь хрустальную рюмку или кусок ткани сравнить с картиной К. П. Брюллова «Последний день Помпеи»? Ведь очевидно, что изделия декоративно-прикладного

искусства, несмотря на свою интегрирующую природу, как бы неполноценны, уступают по своим художественным возможностям произведениям станковой живописи или скульптуры.

В данном случае вопрос сформулирован некорректно. Дело в том, что хрустальная рюмка в отдельности не может вместить в себя полноценное художественное содержание из-за своей утилитарной функции. Однако, взятый в ансамбле, в композиционном и стилистическом взаимодействии с сервизом, украшениями праздничного стола, оформлением интерьера, в блеске свечей или сиянии люстр и в окружении нарядно одетых людей, такой предмет обретает совсем иное звучание. В этом и заключается художественный смысл декоративности. Производство станкового искусства, напротив, лишено широких композиционных отношений, поскольку рассчитано на автономное, изолированное от внешней среды восприятие. Его историко-культурные связи имеют не прямой, а опосредованный, концептуальный характер.

Другой пример иллюстрирует относительную свободу эстетических качеств формы произведений декоративно-прикладного искусства от их идеологического содержания. В 1923 г. в маленьком немецком городке Метцинген некий Хуго Фердинанд Босс основал швейную фабрику. В 1931 г. из-за угрозы банкротства он вступил в национал-социалистическую партию и получил заказ на производство униформы для войск СА, СС и Гитлерюгенда. Художником-модельером был Карл Дибич. Основатель фирмы скончался в 1948 г. и его наследники приложили огромные силы и средства, чтобы отмежеваться от фашистского прошлого. Ныне фашистская форма у нас вызывает смешанное чувство отвращения, ужаса и эстетического удовольствия от мастерски найденного контраста черного, белого цветов и серебра, идеально нарисованных линий, стильности в компоновке деталей, эмблем и символов. Этот выразительный стиль вошел в историю искусства.

Историческое расширение «предметного поля» декоративно-прикладного искусства происходит как бы двумя путями: в пространстве и во времени. Помимо экспансии в смежные художественные и нехудожественные «пространства», органичного взаимодействия с другими видами искусства — живописью, скульптурой, графикой, духовный смысл изделий «малых форм» тоже меняется. Зримая связь с прошлым, с традицией, интеллектуализм, осмысление мастером течения исторического времени соотносит чувство декоративности с историзмом художественного мышления. Так декоративные детали классической архитектуры — колонны или полуколонны на фасаде здания, пилястры, сандрики, профили, маска-

роны и картуши — с функционально-конструктивной точки зрения бесполезны, даже излишни (они ничего не поддерживают и не укрепляют). Но с художественной — осмысленны, декоративны, поскольку рассказывают образительными средствами о связи данной композиции со всей историей архитектуры.

Чтобы понять художественный смысл даже одной небольшой вещи, надо осмыслить ее одновременно в художественном пространстве и в историческом времени. Какая-нибудь старая чашка майсенского фарфора, стоявшая раньше в буфете у бабушки, теперь занимает почетное место в музее. И даже вещи, за которыми не признавали художественного значения, со временем парадоксально его обретают. Так изделия «кузнецовского фарфора» с росписью невысокого качества¹⁶ становятся предметом пристального внимания, любования и коллекционирования. Причем в этом проявляется не только «бытовая память» о прежних хозяевах или старом укладе жизни, а и художественная, поскольку в каждом бытовом предмете, осмысленном человеком, запечатлен духовный опыт многих поколений.

«Предметное поле» декоративно-прикладного искусства как бы перемещается в историческом времени и пространстве. Простые, грубо сделанные утилитарные предметы, постепенно совершенствуясь технически и эстетически, «проходят» через поле декоративно-прикладного искусства, их декоративная функция постепенно вытесняет утилитарную, они становятся вещами для любования и, в конце концов, занимают свое место в музейных витринах и хранилищах. Подобная эволюция присуща всем утилитарным конструкциям, или объектам искусства «предметного мира». Например: вначале люди использовали для письма бронзовый стилос, затем гусиное перо и изысканные письменные приборы, потом появились авторучка, пишущая машинка, компьютер и так далее. Получается, что все вещи со временем «входят» и «выходят» из сферы декоративно-прикладного искусства, перемещаясь по осям «утилитарное — художественное», «ремесленное — дизайнерское», «примитивное — совершенное». Однако искусству ничего не грозит, поскольку на место ушедших утилитарных конструкций приходят новые, которые также подлежат эстетиче-

¹⁶ В 1832 г. русский купец Терентий Яковлевич Кузнецов основал в Подмоскowie керамический завод. В 1889 г. наследники сосредоточили в своих руках все наиболее крупные производства и организовали «Товарищество М. С. Кузнецова». Заводы Кузнецовых выпускали расхожие, дешевые изделия для купцов и мещан. Отсюда пренебрежительное название «кузнецовщина» как синоним пошлости и купеческого вкуса в русском искусстве конца XIX в.

скому и художественному освоению, но иными средствами и приемами. Традиционные народные ремесла, декоративно-прикладное искусство, новейшие течения дизайна, все они остаются в поле человеческой активности, меняется лишь их место и значение.

1.4. Специфика творческого метода художника-прикладника

Предмет деятельности художника декоративно-прикладного искусства определяет особенности творческого метода. Чаще всего для обозначения этих особенностей используют три основных термина: абстрагирование, геометризация, стилизация.

Абстрагирование (лат. *abstraction* — «отвлечение») предполагает отвлечение декоративного изображения от конкретной предметно-пространственной природной среды, поскольку роль такой среды, в отличие от станкового искусства, берет на себя декорируемая поверхность. Отсюда принципиальная условность декоративной изобразительности, в которой легко могут совмещаться различные моменты времени и пространства. Об этом убедительно писал знаток русской керамики А. Б. Салтыков, отмечая в качестве основополагающего принципа декоративной композиции «отсутствие единства места, времени и действия»¹⁷. В частности, декор, расположенный на объемной форме сосуда, взаимодействуя с криволинейным пространством его поверхности, располагается в зависимости от «географии» предмета, а не согласно обыденным представлениям. Кривизна, цвет и фактура декорируемой поверхности, например белый фон в росписи фарфора или фаянса, одинаково легко могут обозначать воду, небо, землю или воздух, но, прежде всего — эстетическую ценность поверхности как таковой. В. Д. Блаватский писал о том, что роспись древнегреческого килика (чаши) надо рассматривать, поворачивая сосуд в руках¹⁸. Ныне мы можем покружить вокруг музейной витрины.

В то же время утверждение, что истинно декоративное изображение должно быть плоскостным не соответствует действительности. Абстрагирование декора заключается не в приспособлении, а во взаимодействии изобразительной формы и среды. Поэтому иллюзорные изображения, зрительно «прорывающие» поверхность, могут быть так же декоративны, как и «стелющиеся по плоскости». Все зависит от замысла художника, соответствия композиционного решения идее.

¹⁷ Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968. С.115.

¹⁸ Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. М.: Изд-во МГУ, 1953. С.8.

То же относится к проблеме выявления естественных свойств материала декорируемой поверхности. Сплошь вызолоченная фарфоровая ваза или чашка «под металл» могут быть не менее прекрасны, чем тончайшая полихромная роспись, оттеняющая сверкающую белизну. Разве можно сказать, что естественная текстура дерева декоративнее, чем его поверхность покрытая яркой краской и позолотой, а матовый бисквит (неглазурованный фарфор) выглядит лучше блестящей глазури?

В 1910 г. выдающийся бельгийский архитектор, художник и теоретик искусства «ар нуво» Анри Ван де Велде (1863–1957) написал полемическую статью под заглавием «Одушевление материала как принцип красоты»¹⁹.

В этой статье Ван де Велде изложил свои взгляды на одну из основных проблем «нового стиля» — отношение художника к материалу. Он полемизирует с традиционным мнением, будто художник-прикладник должен выявлять природную красоту материала. «Ни один материал, — писал Ван де Велде, — не может быть красивым сам по себе. Он обязан своей красотой духовному началу, которое привносит в природу художник». Одухотворение «мертвого материала» происходит через его преобразование в композиционный материал. При этом художник использует различные средства, и тогда на основе одних и тех же материалов получает противоположный результат. Смысл художественного преобразования природных материалов и форм, в отличие от эстетических свойств, объективно присутствующих в природе, по Ван де Велде, заключается в дематериализации, придании свойств, которых данный материал не имел до того, как к нему прикоснулась рука художника. Именно так тяжелый и грубый камень превращается в тончайшие «невесомое» кружево готических соборов, материальные свойства красителей преобразуются в сияние цветowych лучей средневекового витража, а позолота становится способной выразить небесный свет.

Мрамор, который мы знаем по шедеврам античности, шероховато-зернистый, полупрозрачный и искрящийся на солнце, использовал Микеланжело. Но он же любил и темно-охристый, почти коричневый мрамор, из которого сделаны великолепные фигуры Гробницы Медичи во Флоренции (1520–1534). В одних случаях итальянский скульптор полировал мрамор до блеска, в других — оставлял недоработанным, грубой фактуры. В поздней римской античности разноцветные породы мрамора сочетали с позолоченной бронзой.

¹⁹ На рус. яз.: Декоративное искусство СССР. 1965. № 2. С. 34–37.

Качества декоративности не абсолютны, а относительны. Они оцениваются не сами по себе, а в отношениях объема и пространства, фигуры и фона, тона и фактуры. Декор может быть тектоничным, подчеркивающим членения объема изделия, в иных случаях требуется прямо противоположное — атектоничные, пластичные формы. Все зависит от идеи, ситуации, контекста, композиционных связей.

Плотность, насыщенность изображения, преобладание фигур над фоном также способствуют декоративности. В одних случаях это приводит к так называемой орнаментализации декора, в других — к «ковровому стилю». Процессы трансформации изобразительных элементов объединяют понятием геометризации. В конечном итоге эта тенденция приводит к предельно абстрагированному или геометрическому орнаменту.

Переходные стадии процесса абстрагирования и геометризации декоративного изображения именуют «изобразительным орнаментом», а по жанровым разновидностям делят на растительный, животный, смешанный... Одной из наиболее интересных жанровых разновидностей смешанного изобразительного орнамента в истории искусства является гротеск.

Стилизацией в самом общем значении термина называют намеренное, сознательное использование художником форм, способов и приемов формообразования, ранее известных в истории искусства. При этом художник мысленно переносится в иной век, как бы погружается «вглубь времен». Поэтому такую стилизацию можно назвать временной. Стилизация может иметь частный, фрагментарный характер, тогда в качестве предмета художественной игры избираются отдельные темы, формы, мотивы, приемы. Иногда этот способ формообразования так и называют — стилизация мотива. Значительная часть произведений искусства «ар нуво» («нового искусства») рубежа XIX–XX вв. построена на стилизации одного мотива: волны, растительного побега, прядей волос, изгиба лебединой шеи. Эти линии были в моде культуры «поворота столетий». В частности, знаменитый французский художник-декоратор и модельер одежды Поль Пуаре (1879–1944) придумал плавно изогнутую линию женского платья, которую так и назвали: линия Пуаре.

Стилизацию мотива можно рассматривать в качестве частного случая декоративной стилизации, поскольку усилия художника направлены на включение отдельного произведения, его фрагмента или стилизуемого мотива в более широкое композиционное целое (что соответствует общему смыслу понятия декоративности). Используя метод целостной стилизации, художник мысленно переносится в иную эпоху, декоративной — стремится органично мыслить в уже сложившейся вокруг него

предметно-пространственной среде. Первый метод мы назвали методом временной стилизации, а второй можно именовать пространственным.

Понятно, что метод декоративной стилизации наиболее полно проявляется в декоративном искусстве и, в частности, в искусстве зрелищного плаката и книжной иллюстрации, хотя существуют исключения. Так замечательный живописец и рисовальщик А. Модильяни строил нежную выразительность образов на откровенной стилизации линии и гиперболизации формы, а его «маски» стилизуют африканские образцы.

В творчестве многих художников органично совмещаются методы абстрагирования, геометризаций и стилизации. К таким художникам относится выдающийся мастер Сергей Васильевич Чехонин (1878–1936). В своем творчестве он соединил методы и приемы, присущие разным видам искусства. Чехонин учился живописи в Санкт-Петербурге. В 1913–1915 гг. руководил школой финифти (росписи по эмали) в Ростове Великом. Изучал традиции этого старинного ремесла. Участвовал в выставках объединения «Мир искусства». Занимался керамикой и книжной графикой. Он выработал графически-утонченный стиль, отличающийся изысканностью и тонкостью рисунка. Чехонин виртуозно рисовал пером и тушью цветы, букеты роз, венки и гирлянды.

После революции 1917 г. Чехонин участвовал в деятельности художественной коллегии при отделе изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения, занимался делами кустарной промышленности. В 1918–1923 гг. руководил «художественной частью» Государственного фарфорового завода в Петрограде, где он работал еще до революции. На бывшем Императорском заводе возникла идея использовать «белье» (нерасписанные изделия) из запасов для царских сервизов в новых пропагандистских целях. Так возник советский «агитационный фарфор».

С. В. Чехонин смело включал в свой «революционный стиль» помимо мирискуснических приемов, заимствований элементов византийского, японского искусства и французского «ар нуво» новые эмблемы и аббревиатуры. Тем самым он создал в искусстве фарфора «советский амфир»²⁰.

Близкими по стилю были и «агитационные» набивные ткани. В 1924 г. по призыву дирекции Первой ситценабивной фабрики в Москве новые рисунки для тканей стали создавать художники-конструктивисты А. М. Родченко, А. А. Экстер, В. Ф. Степанова, Л. С. Попова. Со време-

²⁰ Амфир (франц. *empire* — «империя») — художественный стиль, парадный и помпезный, созданный в период Первой империи во Франции — диктатуры Наполеона Бонапарта (1804–1814).

нем их стали вытеснять «фигуративные композиции с государственной символикой».

А. Б. Салтыков отмечал в своих работах, что в целом для декоративно-прикладного искусства нехарактерны трагические темы и «жесткие сюжеты». Так и в данном случае: излишняя суровость революционной темы и серьезность агитационных задач «снимается» красочностью, декоративной стилизацией, абстрагированием рисунка и ритмом раппортных построений. Самолеты, танки, тракторы, шестеренки — мотивы, отражающие пафос индустриализации, коллективизации сельского хозяйства и социалистического строительства, предпринятые новой властью, также как серп и молот — эмблема союза рабочих и крестьян — обретали на тканях качества декоративности и вполне мирный, даже веселый вид.

В нарядные платья из таких ситцевых тканей с удовольствием одевались юные работницы советских фабрик, что нашло отражение в строчке поэмы В. В. Маяковского «Хорошо», написанной к десятилетию установления советской власти (1927): «побольше ситчика моим комсомолкам».

Помимо основополагающих методов — абстрагирования, геометризаци и стилизации — художник декоративно-прикладного искусства использует частные приемы формообразования, или художественные тропы (греч. *tropos* — «оборот, поворот»).

В филологии тропом называют стилистический прием переноса значений с одного предмета на другой с целью усиления выразительности. При этом возникает конструкция, обладающая вторичным (переносным) смыслом, новыми содержательными и формальными связями и отношениями.

Понятие тропа ввел в эстетику древнегреческий философ Аристотель (384–322 гг. до н. э.). Ему же принадлежит афоризм: «Тот, кто открывает новый троп, открывает новую связь в мире». Мышление тропами (образными сравнениями) является важнейшей частью художественно-образного мышления. В декоративно-прикладном искусстве, где художник обязан решать проблему связей части и целого, включая собственную композицию в широкий пространственно-временной контекст, тропы обретают принципиальное значение.

Переносы смыслов могут осуществляться разными способами и композиционными приемами. Простейший прием хорошо известен в истории искусства Древнего мира. Это уподобление формы формату. Такой изобразительный троп можно соотнести с литературным сравнением по принципу «целое с целым», например: «Конь летит как птица».

В изобразительном искусстве сравнение осуществляется на основе геометризации. Замечательными образцами таких сравнений являются

произведения «звериного стиля». Этот стиль доминировал в изделиях «малых форм» на огромных пространствах Евразии от Нижнего Дуная, Северного Причерноморья и Прикаспийских степей до Южного Урала, Сибири и северо-западной части Китая в VII–IV вв. до н. э.

Классическими примерами уподобления формы формату являются композиции в круге, в частности композиции донцев древнегреческих киликов — круглых широких чаш на ножке с двумя горизонтальными ручками по бокам. Из таких чаш пили вино, разбавленное водой. В античных домах, в перерывах между симпозиями (пирами) килики обычно подвешивали за одну из ручек к стене. Поэтому росписи располагали с наружной стороны чаши, по окружности, чтобы они были хорошо видны.

Показательна эволюция внутреннего декора киликов, о которой писал В. Д. Блаватский²¹. На ранних сосудах VII–VI в. до н. э. внутри, на дне чаши, место, где снаружи прикрепляется ножка, обрисовывали маленьким кругом с помощью циркуля и светлой краски. Затем, от изделия к изделию, эта окружность постепенно увеличивалась в размерах, переставала соответствовать диаметру ножки и теряла свою тектоническую функцию, превращаясь в обрамление декоративного изображения. Композиции изображений в круге также эволюционировали. Вначале одну или две фигуры «ставили на землю» — сегмент в нижней части композиции отмечал поверхность земли. Постепенно вазописцы отказывались от подобной строгости и размещали фигуры свободнее, а тонкое линейное обрамление заменяли полосой меандра. Вертикальную ось обогащали движениями фигуры или ее атрибутов в стороны, концентрическое расположение сменялось эпицентрическим (со смещенным центром), например с помощью введения еще одного круга — воинского щита, сдвинутого к краю композиции.

Со временем росписи донцев древнегреческих киликов, как и в целом искусство древнегреческой классики, стали представлять собой наивысшее достижение искусства композиции — гармонии формы и содержания, формы и формата, фигуры и фона, уравновешенности и экспрессии.

Распространение формы круга в искусстве керамики обусловлено технологией гончарства и функцией посуды — круглых тарелок и блюд. С другой стороны, идея круга отражает стремление художников к особой пластичности изображения. Не случайно круглый формат — «тондо» (итал. *tondo* — «круглый») полюбили многие итальянские живописцы и скульпторы эпохи Возрождения. Круглый формат в сравнении с прямо-

²¹ Блаватский В. Д. История античной расписной керамики. М.: Изд-во МГУ, 1953. С. 48.

угольником и квадратом более активен, он побуждает к пластичной и гармонично замкнутой композиции. Тому есть ряд исторических примеров.

С 1510 г. в римской мастерской Рафаэля Санти работали гравёры: Маркантонио Раймонди, Агостино Венециано, Марко Денте. По рисункам и эскизам Рафаэля они делали гравюры, которые тиражировали и продавали в уличных лавках. Доход поступал в мастерскую. Гравюры покупали ремесленники: мастера росписи итальянской майолики, резьбы и росписи по дереву, чеканки по металлу и воспроизводили «рафаэлески» в своих произведениях. Казалось бы, в этой цепочке: великий художник — его невыдающиеся подмастерья — простые ремесленники должна происходить потеря художественного качества. Но стоит сравнить эти произведения и мы убедимся в обратном. При переводе (часто в зеркальном виде способом калькирования) рисунка в гравюру и далее в круглый формат тарелки или блюда композиция становится «крепче», лаконичнее, собраннее и пластичнее. Исчезают «провалы», ненужные детали, усиливается ясность и выразительность силуэта.

Выдающийся русский художник, педагог и теоретик искусства Владимир Андреевич Фаворский (1886–1964), преподававший в московском ВХУТЕМАСе (1921–1925), а затем, во время войны, в эвакуации, пояснял ученикам как надо компоновать керамическое блюдо. Он говорил: «В круглом формате вертикаль может качаться, либо быть радиусом, а горизонталь — окружностью». Он приводил в пример античные килики, рисуя по памяти их композиционные схемы мелом на доске. При этом пояснял: «Тарелке нужен край, хоть с минимальной функцией рамы... нанесут кобальтом обводку, а то и золотом, и получается вещь! А что произошло? Обозначилась, утвердилась граница другого пространства. Тарелка стала архитектурой со своим характером пространства»²².

Одним из самых распространенных художественных тропов является метафора (греч. *metaphora* — «перенос»), основанная на сближении и соединении в одну композицию образов, не связанных между собой в обыденной жизни. Сближение образов может осуществляться на основе их внешнего сходства либо, напротив, по контрасту отдельных сторон, свойств, значений. Следовательно, метафора представляет собой более сложную разновидность сравнения. Классическими примерами таких метафор являются капители архитектурных ордеров, сделанные наподобие цветка — лотосовидные и папирусовидные капители Древнего

²² Как Фаворский учил компоновать блюдо // Декоративное искусство СССР. 1986. № 10. С. 22.

Египта, эолийская капитель²³ или повторяющие растительные завитки балюстры ионической капители.

Удивительные метафоры дарит нам античное искусство. Так например, классическим решением «*rag parabole*» (франц., «иносказательно») является роспись античного «диноса» — широкого сосуда для вина, на внутренней поверхности шейки которого изображены корабли, плывущие по «виноцветному морю» (Гомер). Поверхность этого «моря» образует уровень жидкости в сосуде. Литературная метафора обретает жизнь в самой жизни. Попробуйте создать образ такой же наглядной силы в живописи, скульптуре, графике. Не выйдет!

Изобразительные метафоры переходят в олицетворения (перенос черт одушевленных предметов на неодушевленные). В одних случаях они имеют воображаемый характер. В иных случаях — более наглядные, например кариатиды, атланты и теламоны классической архитектуры. Древнеримский архитектор Витрувий (конец I в. до н. э.) объяснял происхождение опор в виде женских фигур изображением пленных женщин г. Карики в Пелопоннесе, заключившем союз против Греции с персами. Согласно древнему обычаю, изменников и пленных привязывали к «позорной колонне» в центре городской площади. «Тогдашние архитекторы, — пишет Витрувий, — применили для общественных зданий изваяния этих женщин, поместив их для несения тяжести, чтобы и потомство помнило о наказании карийцев»²⁴. Позднее, слово «кария» стали связывать с «кара» (греч. *kare* — «голова»), поскольку пленники несли на голове «кару» — тяжесть, корзины с данью победителям.

Атлант (греч. *Atlantas, Atlas* — «несущий») — титан, обреченный после поражения в борьбе с Олимпийскими богами вечно нести на своих плечах небесный свод, и Теламон (от греч. *tlenai* — «выносливый»), греческий герой, «стойкий носитель», послужили прообразами опор в виде мощных мужских фигур. «Теламоны» использовали и в мебели XVI–XVII вв. Однако даже в обычной колонне база — это стопа, «стилобат» (греч. *stylos* — «опора, колонна» и *baino* — «ступаю») — «плоскость, по которой ступают колонны». Фуст (ствол) — это «тело» колонны, а капитель (лат. *capitellum*) — голова, отсюда пошли и названия.

Колонны различных ордеров Витрувий сравнивал с образами человеческой фигуры: дорический ордер воплощает в архитектуре «пропор-

²³ Эолийцы (по имени родоначальника) — одно из четырех древнегреческих племен. В VIII–VII вв. до н. э. заселяли западное побережье Малой Азии с прилегающими островами.

²⁴ Витрувий. Десять книг об архитектуре. М.: КомКнига, 2005. С. 7 (I, 1:5).

ции, крепость и красоту мужского тела», ионический сделан в подражание «утонченности женщины», а коринфский, самый утонченный, «подражает девичьей стройности»²⁵.

Классические темы метафорического переосмысления утилитарной конструкции представляют собой русские ковши-уточки, «коньки» крыши, «курицы» (загнутые концы брусьев) кровли избы, ручки сосудов в виде пьющих животных. Еще один пример: сосуд, слив которого сделан в виде фигурки девушки с кувшином. Это остроумное решение возможно только в декоративно-прикладном искусстве.

Изобразительные метафоры связаны еще с одним тропом — метонимией (греч. *metonymia* — «переименование»). Метонимиями мы пользуемся как в быденной речи, так и в профессиональном лексиконе: говорим «холст», а имеем в виду картину, произведение живописи; употребляем слово «масло», подразумевая «живопись масляными красками». Называя материал (керамика, стекло, ткани), обозначаем разновидность искусства: художественная керамика, художественное стекло, мебельно-декоративные ткани...

К метонимиям следует отнести наименования многих орнаментальных форм: меандр, пальметта, трельяж, ламбрекен, рокайль. Их происхождение раскрывает образную природу самого орнаментального мотива. Метонимиями и, одновременно, олицетворениями являются вполне профессиональные термины художественной керамики и стеклоделия. Как нежно они звучат: ножка, ручка, спинка, спинка «корытцем», шейка, венчик... Чуть грубее — тулово. В номенклатуре названий изделий из фарфора помимо «ручки» существует термин «хваталка» (округлый выступ в центре крышки, действительно по форме ничего общего не имеющий с овальной «ручкой»).

Фигурные крепления ручек к металлическим сосудам именуют «анса луната» (итал. *ansa lunata* — «ручка полумесяцем»). В их основе технологичная конструкция, обеспечивающая прочность крепления. Концы заготовки для изогнутой ручки в виде полосы металла разрезают вдоль, полученные лепестки разводят в стороны, при этом получается нечто вроде двух полумесяцев (похожие крепления в дереве называют «ласточкин хвост»). Два «хвоста» прикрепляют к тулову сосуда заклепками (два крепления вместо одного не позволяют ручке «болтаться»). Такие крепления встречаются в изделиях культуры террамар²⁶, этрусков и древних римлян.

²⁵ Витрувий. Десять книг об архитектуре. С.65 (IV, 1:6-8).

²⁶ Археологическая культура второй половины 2 тыс. до н. э. по названию района «Земляное море» (в значении «земляные, волнистые холмы») в Италии, между городами Болонья и Парма.

В бронзовых печках-жаровнях из древних Помпей в Италии такой технической прием обыгран изобразительно: крепления выполнены в виде раскрытых ладоней, охватывающих с двух сторон туловище печки и как бы греющихся от огня. Это придает всему изделию по-особенному трогательный образный смысл.

В западноевропейской мебели XVII в. под влиянием китайских образцов, завезенных в Европу голландскими мореплавателями появились характерные ножки «кабриоль» с двойным изгибом наподобие латинской буквы «S». Такой изгиб обеспечивает наибольшую прочность. Однако название, перенесенное затем на определенный тип мебели, возникло по ассоциации с эффектными «упругими» прыжками горных козлов (франц. *cabriole* — «вставший на дыбы, пружинящий» от *cabri* — «козленок», итал. *capra* — «коза»).

Традиционными являются ножки мебели в виде звериных лап и локотники кресел в форме лебединых шей. В этих случаях метонимия подсказана сходством форм. Знаменитый английский мастер-мебельщик Томас Чиппендейл (1718–1779) использовал «фирменный» прием: окончание ножки оформлял в виде когтистой лапы, сжимающей шар.

Локотники кресел в виде лебединых шей, как и спинки «корытцем», получили распространение в русской мебели первой трети XIX в. Изогнутая форма технологична и отвечает изгибам человеческого тела. Однако «лебединые формы» появились по другой причине. Изображение лебедя входит в личный герб Жозефины Богарнэ, супруги Наполеона Бонапарта. Поэтому в искусстве французского ампира, в том числе в мебели по рисункам придворных архитекторов Шарля Персье и Пьера Фонтена, часто встречается изображение лебедя. Вместе с французской модой и образцами ампирной мебели этот мотив попал в Россию. Металлическая накладка, которую для прочности надевали на окончание деревянной ножки стула или кресла в мебели русского классицизма и ампира получила наименование «башмачок», а фигурное бронзовое обрамление замочной скважины (чтобы не царапать дорогую мебель неверно вставленным ключом) — «личинка».

Наиболее сложный троп — синекдоха (греч. *synecdoche* — «воссоединение») — разновидность метонимии, или способ создания художественного образа, представлением целого через его часть (лат. *pars pro toto* — «часть в качестве целого») или части через целое (лат. *totum pro parte* — «целое вместо части»). Классический пример из филологии: знаменитая фраза из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»: «Все флаги в гости будут к нам». Слово «флаги» (часть) является синекдохой поня-

тия «корабли» (целое), а «корабли», в свою очередь, означает «страны», поскольку понятно, что в Петербург придут не флаги, а корабли из разных стран. Изобразительными синекдохами являются ручки анса-луната, ножки в виде звериных лап (часть, представляющая всего зверя), изображения кораблей, груженных бочками с вином, на мачтах которых вместо парусов мы видим гроздь винограда.

К этому же типу относятся протоны (греч. *protome* — «передняя часть») — декоративные части сосудов в виде полуфигур животных, и ритоны (греч. *rhuton* — «русло для питья») — сосуды воронкообразной формы с фигурным завершением. В древности ритоны служили ритуальными сосудами, в частности при жертвоприношении животных. Затем стали атрибутами царской власти — сила зверя мистически должна перейти к властителю. Поэтому дорогие ритоны завершали протомами — скульптурными изображениями головы зверя: барса, тигра, льва, барана, оленя. Ритоны с протомой в виде головы барана (солнечный знак) называют муфлонами (итал. *mufone* — «дикий баран» из греч. *moschos* — «теленки»).

Самые знаменитые из античных ритонов в виде голов барана, оленя, козла, выкованные из золотых листов, найдены при земляных работах в 1949 г. в Панагюриште — селении на западе Болгарии. Клад включал девять драгоценных предметов греко-фракийского искусства IV–III вв. до н. э.

Фигурные сосуды делали из керамики. В классических образцах, к каковым, к примеру, относятся фанагорийские сосуды²⁷, найдена мера условности и наглядности изображения, препятствующая негативным ассоциациям. Среди изделий боспорских мастерских V–IV вв. до н. э., хранящихся в петербургском Эрмитаже, выделяются арибаллические лекифы (сосуды для масел и ароматических веществ), расписанные голубой, белой и розовой красками, с частичной позолотой. Один в виде сфинкса, другой изображает рождение Афродиты из морской раковины, третий — сирену. Эти изделия в сущности представляют собой миниатюрные скульптуры (ручки и горловины сосудов еле заметны), но в них соблюдена гармония изобразительности, декоративности и целесообразности.

Методы абстрагирования, геометризации и стилизации с использованием «троповых фигур», обусловленных необходимостью вписывания изображения в заданный формат, породили в истории искусства специфици-

²⁷ Фанагория — древнегреческая колония Северного Причерноморья, расположенная на восточном берегу Боспорского пролива, соединяющего Черное и Азовское моря.

ческий тип, который получил наименование «геральдические изображения». Геральдика (нем. *Heraldik*, из ср. верхн.-нем. *erbe* — «наследство, достояние») — искусство, составления, описания, изображения и толкования гербов. Первые гербы в качестве военных знаков появились в западноевропейском Средневековье, в эпоху Крестовых походов (1096–1270). В пылу схватки с сарацинами рыцари, закованные в латы, нуждались в опознавательных знаках, легко распознаваемых с большого расстояния. Их помещали на пополах коней, флагах, наметах и нашлемниках (так называемые клейноды).

Основной гербовой фигурой стал щит рыцаря. Для изображений использовали образы зверей, которые имели древние, закрепленные в bestiариях²⁸ и понятные всем символические значения: лев — символ силы, орел — зоркости, пантера, или дракон — ярости, змея — хитрости. Со временем канонической стала «французская форма» щита, представляющая собой слегка вытянутый прямоугольник, имеющий в нижней части заостренный выступ и скругленные углы. Общую композицию герба определяет симметрия формы щита.

На первых этапах формирования искусства геральдики стала очевидной непригодность обычных профильных изображений. В симметричном поле силуэты зверей выглядели с композиционной точки зрения неудовлетворительно: пасть направлена в одну сторону, хвост — в другую. Фронтальные изображения менее ясно прочитывались издали. Поэтому со временем возникла «геральдическая поза» зверя, поднявшего на задние лапы. В этом случае тело животного в формате щита располагалось диагонально: когтистые лапы и оскаленная пасть разворачивались в одном направлении, пышный хвост — в другом. Композиция сохраняла принцип симметрии, а силуэт фигуры гармонично заполнял поле щита. Мелкие детали — когти, шерсть, «процветший хвост» — закрывали пустоты, помогая «уравновесить» изображение. В такой же позе изображали «щитодержателей» — фигуры, располагавшиеся в государственных, княжеских и дворянских гербах по сторонам от щита с геральдическими символами.

В истории искусства термин «геральдические изображения» приобрел широкое значение. Им стали обозначать многие «симметрично удвоенные» композиции, рисунки, вписанные в круги или ромбы, например в византийских и шелковых персидских тканях. Последовательное

²⁸ Бестиарии (лат. *bestiarium* от *bestia* — «зверь, животное») — круг тем изобразительного искусства, а также книги, сборники изображений с описаниями правил изображения животных и их символики.

абстрагирование изображений и сочетание в одной композиции замкнутого формата различных фигур, символов, атрибутов, надписей порождает особый композиционный тип, который называется эмблемой.

Эмблема (греч. *emblema* — «вставленная часть») — в Древней Греции — накладное украшение, изобразительная вставка. Позднее, в Древнем Риме — знак отличия. Постепенно за этим понятием закрепились значение предельно обобщенного образа, смысл которого много шире содержания объекта, непосредственным отображением которого он является. Например, лилия — эмблема Флоренции, двуглавый орел — эмблема и составная часть герба многих государств, в частности России, пентаграмма — эмблема союза пифагорейцев, восьмиконечный крест — эмблема Мальтийского ордена. Причем содержание одних и тех же эмблем может меняться, а форма оставаться прежней. В отличие от простых знаков, символов и аллегорий эмблема соединяет абстрактное и конкретное в своеобразной «эмблематической» композиционной форме. Причем в эмблеме обычно соединены предметы (символы, атрибуты, надписи) в обычной жизни не связанные между собой. Благодаря неожиданному соединению возникает новый смысл, предоставляется возможность обозначения явления более сложного порядка, чем изображение одного конкретного объекта или даже абстрактного понятия.

К композиционному типу эмблемы можно отнести геральдические фигуры, изображения на монетах и печатях. Их изучают, соответственно, нумизматика (лат. *nomisma* — «марка, жетон, мелкая монета») и сфрагистика (греч. *sphragis* — «печать»). В западноевропейской иконографии встречается термин «импреса» (итал. *impresa*, от лат. *im-pressere* — «вдавливать, печатать»). Импресами называют клейма, в том числе гербы городов, ремесленных цехов или заказчиков. Эмблемами являются фирменные клейма на изделиях из металла и марки на фарфоре, например майсенские скрещенные голубые мечи.

На изделиях декоративно-прикладного искусства эмблематический характер обретают декоративные надписи, называемые эпиграфикой (греч. *epigraphé* — «начертание»). В тех случаях, когда надписи имеют исключительно декоративное значение (без содержательного смысла) их именуют декоративной эпиграфикой, или псевдоэпиграфическим орнаментом. Например, «псевдоарабские надписи» в испано-мавританской керамике XIV–XV вв. или на изделиях Средней Азии VIII–X вв.

Эмблематическими являются произведения миниатюрной прикладной графики — экслибрисы (лат. *ex libris* — «из книг»): изобразительные

знаки владельца библиотеки. В эмблематической форме они отражают вкусы, пристрастия, образ жизни или профессию владельца.

А. Б. Салтыков, анализируя содержательные и формальные особенности эмблем, трактовал их шире, чем это принято в академическом искусствознании. Он назвал одной из главных закономерностей исторического развития декоративно-прикладного искусства «тенденцию эмблематического расширения художественного образа»²⁹.

Глава вторая **ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ** **ИСТОРИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

2.1. Тенденции развития западноевропейской школы декоративно-прикладного искусства и дизайна

В истории классического искусствознания основы технической эстетики созданы выдающимся немецким архитектором и теоретиком искусства Готфридом Земпером (1803–1879). Земпер родился в Гамбурге, учился в Мюнхенской Академии художеств, жил в Париже и Лондоне, путешествовал по Италии и Греции. В 1832 г. он участвовал в археологических работах на Афинском Акрополе. В 1834 г. Земпер опубликовал книгу о полихромии античной архитектуры и скульптуры. В Дрездене построил Оперный театр (1841) и здание Дрезденской картинной галереи (1847–1854). Вместе с архитектором К. Э. фон Хазенауером реконструировал центр г. Вены. Эстетическая программа Земпера складывалась в кризисный период развития европейской архитектуры и академического искусства, обусловленный усиливающимся разрывом между художественными идеалами и материальной стороной жизни. Немецкий архитектор вознамерился разработать неакадемический подход к проблеме происхождения и специфики отдельных видов искусства, исходя не из искусства рисунка и не из «изящных искусств» (живопись, ваяние, зодчество), а из практических потребностей человека — художественных ремесел (нем. *Das Kunstgewerbe*).

²⁹ Салтыков А. Б. Избранные труды. М.: Сов. художник, 1962. С. 184.

В 1842 г. в Дрезден, где в то время работал Земпер, приехал композитор Рихард Вагнер (1813–1883), дружба с которым еще более укрепила Земпера в идее «единения искусств» (нем. *Gesamtkunstwerk*). Вагнер также мечтал о соединении всех видов искусства в музыкальной драме, как это было в далекой античности. Когда в мае 1848 г. в Германии разразилась революция, оба уже не молодых художника (им было тогда соответственно 45 и 35 лет) оказались на баррикадах. После подавления восстания им пришлось эмигрировать. Вагнер бежал в Швейцарию, Земпер — во Францию, а затем в Англию.

В Лондоне Земпера пригласили участвовать в организации экспозиции первой Всемирной выставки 1851 г. Выставка показала разлад между достижениями техники, искусства и промышленности. В статье «Наука, промышленность и искусство» с характерным подзаголовком «Предложения по улучшению вкуса народа в связи с Всемирной промышленной выставкой в Лондоне», вышедшей в свет после закрытия выставки, Земпер дал анализ современной культуры с точки зрения связи художественного творчества и массового промышленного производства.

Свой главный труд (оставшийся незавершенным) Г. Земпер озаглавил «Стиль в технических и тектонических искусствах, или Практическая эстетика» (нем. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*). Первый и второй тома этого труда вышли в 1860 и 1863 годах³⁰. Одна из задач для Земпера заключалась в создании такой эстетики и теории формы, которая позволила бы преодолеть наметившееся в середине XIX в. пагубное разделение художественной практики на проектирование (конструирование или утилитарное формообразование) и последующее поверхностное декорирование, украшение изделий. Земпер попытался наметить пути выхода из кризиса обращением к античности или даже к более глубоким истокам технико-эстетического творчества, выдвинув идею происхождения всех позднейших видов искусства (включая «изящные») из четырех «изначальных технических видов деятельности»:

- искусства плетения (ткачества);
- керамики (гончарного ремесла);
- тектоники (строительства из дерева);
- стереотомии (строительства из камня).

³⁰ На рус. яз.: *Аронов В. П.* Предисловие // Земпер Г. Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970.

Для проведения Всемирной выставки в Южном Кенсингтоне, в центре Большого Лондона, по проекту мастера садовых оранжерей Джозефа Пэкстона был возведен знаменитый Хрустальный дворец (англ. *Crystal Palace*). Это был прорыв в архитектуре. Всего за шесть месяцев из стандартных сборных элементов возвели здание 564 м в длину и 124 м в ширину. Здание стало прообразом архитектуры конструктивизма XX в., несмотря на то, что оно имело и традиционные черты: три нефа и трансепт, как в средневековых соборах. Некоторую теплоту конструкции из железа и стекла придавали статуи, фонтан и несколько старых деревьев, оказавшихся внутри. В «оранжерее» разместили 14 тыс. экспонатов³¹.

Всемирные выставки служили местом встречи промышленников, торговцев, художников, заказчиков и меценатов. Наряду с образцами передовой техники и продукции мануфактур на них экспонировали произведения живописи, скульптуры, макеты архитектурных сооружений, бытовые изделия, проекты оформления жилых интерьеров.

Англия в то время была самой передовой в промышленном отношении страной, «мастерской мира». Выступая на открытии первой выставки, принц-консорт (супруг королевы Виктории) Альберт сказал: «Ни в какой другой стране такое событие невозможно». Однако наряду с успехами науки, инженерии и промышленности противоречия техники и эстетики были очевидны: котлы паровозов, гордости английской промышленности, были украшены готическим орнаментом. Электрические светильники копировали старинные канделябры, а швейные машинки американской компании «Зингер» (основана в 1851 г.) декорированы рокайлями. Внешняя форма изделий и приемы декорирования не соответствовали функции и конструкции изделий. Прогрессивно мыслящие художники, писатели, философы пытались найти пути преодоления разлада между техникой и искусством.

Один из них — Джон Раскин (Рёскин; 1819–1900), английский художник, писатель, публицист, поэт, художественный критик и теоретик искусства. В 1843 г. он опубликовал первый том книги «Современные художники», в которой призывал вернуться к природе, а вместо эклектики и подражания «историческим стилям» — к простому и искреннему творчеству. Раскин воспевал красоту ранней английской готики и мечтал о возрождении художественных ремесел в том виде, в каком они существовали в Средневековье. Согласно его теории мастера должны быть одновременно скульпторами, живописцами, резчиками, чеканщиками, гармонично соче-

³¹ Спустя год после выставки «Хрустальный дворец» разобрали, в 1852–1854 гг. заново собрали в другом месте. В 1936 г. после пожара разобрали окончательно.

тая ремесло и высокое искусство. Заниматься «чистым искусством», в то время когда многие люди нищенствуют, Раскин считал безнравственным. По поводу «Хрустального дворца» первой Всемирной выставки, вызывавшего восторженные отзывы, Раскин пренебрежительно отозвался: «Это не дворец, и не хрустальный, а только оранжерея, бо́льшая чем строили до сих пор... Пустота, заключенная в стекло».

Джон Раскин писал воззвания, составлял утопические проекты социальных реформ. С 1869 г., будучи профессором кафедры истории искусств Оксфордского университета, читал публичные лекции, которые пользовались огромной популярностью. Раскин призывал промышленников делиться своими доходами с художниками и «чинить плохие дороги». Презирая современную техническую цивилизацию, свои книги он не доверял поезду и рассылал только дилижансом. Раскин отстаивал религиозную природу художественного творчества. В книгах «Семь светочей архитектуры» (1849), «Камни Венеции» (1851–1853), «Политическая экономика искусств» (1857) он осуждал академизм и эклектизм «викторианского стиля». При университете организовал школу живописи и мастерские прикладного искусства.

Идеи Раскина развивал Уильям Моррис (1834–1896), английский писатель, художник, теоретик искусства, публицист и политический деятель. Он также искал выход из тупика буржуазной действительности на путях возврата к прошлому и возрождения эстетики средневекового искусства. В 1861 г. Уильям Моррис организовал мастерские «Моррис и К^о», в которых, преодолевая материальные трудности, наладил ручное производство шпалер, мебели, светильников, витражей, изделий из металла. Моррис привлек к работе своих друзей художников-праерафаэлитов.

Моррис сам учился ткачеству, переплетному делу, гончарному ремеслу, резьбе по дереву и гравированию по металлу. Он изготавливал книжные переплеты и изобретал новые шрифты. В течение двух лет работал над уникальным изданием сочинений Джеффри Чосера (английского писателя XIV в.). Уильям Моррис перевел на английский язык поэму Гомера «Одиссея» и написал один из лучших утопических романов «Вести ниоткуда» (1890).

В 1859 г. друг и единомышленник Морриса, архитектор Филипп Уэбб (1831–1915) построил для него в графстве Кент «Красный дом» («*Red House*») — особняк в «староанглийском стиле», крытый гонтом и с красными кирпичными стенами. В оформлении интерьеров приняли участие Эдвард Бёрн Джонс (1833–1898) и художники-праерафаэлиты. В доме ничто не должно было напоминать о техническом веке. Моррис сфор-

мулировал свое кредо так: «Помимо желания создавать красивые вещи основной страстью моей жизни была и есть ненависть к современной цивилизации»³².

В 1865 г. предприятие Морриса стало называться «Искусства и ремесла» («*Arts and Crafts*»). В работе проектных и ремесленных мастерских принимали участие многие архитекторы и художники: У. Бенсон, У. Ф. де Морган, Л. Ф. Дэй, У. Крэйн, У. Летаби, О. Рэмсен, Дж. П. Седдон, с 1884 г. — Э. У. Гимсон, Ч. Р. Эшби. В 1896 г. к предприятию присоединился Херман Мутезиус (1861–1927), немецкий архитектор рационалистического течения, переехавший в Англию, в дальнейшем один из главных теоретиков и практиков европейского функционализма.

Изделия декоративного и прикладного искусства, вышедшие из мастерских «Искусств и ремесел», объединяли понятием «нового английского стиля», или «стиля Студии», по названию основанного Моррисом художественного журнала «*The Studio*». Журнал выходил в Лондоне ежемесячно с 1895 г.

Лучшие изделия «стиля Студии» отличались рациональностью, конструктивностью, хотя и снабжались «историческим декором». Однако, выполненные вручную, они были намного дороже продукции крупных промышленных предприятий и не могли конкурировать с ними на рынке. После смерти Морриса в 1896 г. его мастерские возглавил Джон Хенри Дирл (1860–1932), художник по текстилю и стеклу. Некоторое время деятельность «Искусств и ремесел» поддерживалась просвещенными любителями и меценатами, но затем круг заказчиков иссяк и деятельность мастерских прекратилась сама собой. Ныне в Музее Виктории и Альберта в Лондоне (основанном после первой Всемирной выставки) один из залов оформлен в «стиле Студии» — произведениями мастерских Морриса.

В 1886 г. при поддержке У. Морриса его последователь Чарльз Роберт Эшби (1863–1942), архитектор и художник-декоратор, основал в Лондоне школу ремесел. Первая подобная школа действовала в Лондоне после закрытия Всемирной выставки 1851 г. под руководством Г. Земпера. После отъезда Земпера в 1855 г. в Швейцарию в этой школе преподавал выдающийся английский художник-прикладник Уолтер Крэйн (1845–1915).

В 1882 г. Уолтер Крэйн вместе с Артуром Макмардо и Селвином Имейджем организовал в Лондоне «Гильдию века» («*Century Guild*»). В предприятии приняли участие также архитекторы Ф. Уэбб и Н. Шоу. «Гильдия» принимала заказы на оформление интерьеров, создание ори-

³² *Morris У.* Искусство и жизнь. М.: Искусство, 1973. С. 7.

гинальной мебели, посуды, светильников, обоев. Ее создатели развивали идеи У. Морриса. В 1883 г. У. Крэйн основал также «Общество искусств и ремесел».

С 1884 г. «Гильдия века» издавала собственный журнал «Конёк Гильдии века» («*The Century Guild Hobby Horse*» — игра слов: *hobby* — «конёк», любимое занятие; *hobby-horse* — «детская качалка-конёк»). Главным редактором и художником издания был А. Макмардо. Журнал пропагандировал «новый стиль» (*modern style*) в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

В 1895 г. Анри Ван де Велде (1863–1957), один из создателей франко-бельгийского стиля «ар нуво», писал о том, что промышленности в недалеком будущем, возможно, удастся соединить стремящиеся ныне к разобщению искусство и технику, и вскоре, вероятно, «заговорят об искусстве промышленности и конструирования»³³.

Под влиянием творчества Ван де Велде, а также социальных и художественных идей Морриса английский художник-любитель, историк искусства Роджер Фрай (1866–1934) организовал в Лондоне в 1913 г. мастерские декоративного искусства «Омега» (изделия всех участников предприятия имели одну марку с греческой буквой «омега»). Изделия из керамики, металла, текстиля художники старались сделать доступными для среднего класса потребителей и поэтому удерживали низкие цены. Отчасти по этой причине мастерские пришлось закрыть в 1920 г.

По иному пути пошли организаторы венского Сецессиона (выставочного объединения) и «Венских мастерских» (нем. *Wiener Werkstätte*) — архитектор Йозеф Хоффманн (1870–1956), ученик главы венской архитектурной школы Отто Вагнера, и художник Коломан Мозер (1868–1918). Предложенная ими программа утверждала тождественность понятий высокого искусства и ремесла. «Венские мастерские» действовали с 1903 г. Организация имела собственные проектные и ремесленные мастерские, сеть магазинов; ее деятельность была столь успешной, что вскоре не только фирменные изделия со знаком «WW», но и все лучшие австрийские товары стали считать продукцией «Венских мастерских», а их стиль называли «венским современным стилем». Мастерские производили мебель, изделия из металла, ткани, светильники, художественную керамику и стекло.

В 1907 г. в Германии с целью поддержки прикладного искусства и художественных ремесел был основан германский Веркбунд (от нем. *Werk* — «работа, производство» и *Bund* — «союз, объединение») — союз

³³ *Сарабянов Д. В.* Модерн. История стиля. М.: Галарт, 2001. С. 43.

художников, архитекторов, ремесленников, предпринимателей и торговцев. Германский Веркбунд возник на основе слияния «Мюнхенских соединенных мастерских», возглавляемых художником-архитектором Рихардом Римершмидом (1868–1957), и «Дрезденских мастерских». Новый союз возглавил архитектор Херман Мутезиус, до этого сотрудничавший с У. Моррисом в «Искусствах и ремеслах».

Основатели Веркбунда считали, что традиционное наименование «художественное ремесло» (нем. *Kunstgewerbe*) дискредитировано массовой продукцией дурного вкуса, поэтому из названия союза демонстративно убрали понятия «искусство», «художественный» и даже слово «ремесло». К 1910 г. в Союзе числилось 360 художников, 267 промышленников, 105 представителей музеев и выставочных залов, а также меценаты, коммерсанты, торговцы. Устраивались выставки, проводились публичные лекции. В этой деятельности участвовали А. Ван де Велде, Т. Фишер, А. Эндель. Объединение выпускало журнал «Форма» (нем. *Die Form*). В 1908 г. в Вене состоялся конгресс Германского Веркбунда, в 1912 г. Йозеф Хоффманн организовал Австрийский Веркбунд с отделением в Швейцарии.

В Союз принимали только авторитетных мастеров. Покупателя информировали о том, что, хотя он приобретает вещь, изготовленную промышленным способом, она несет в себе качества уникального произведения искусства. Выставки нового немецкого искусства проводили в 1912 г. в США, Бельгии, Франции. Оно было признано самым передовым для своего времени. В 1914 г. Германский и Австрийский Веркбунд провели большую совместную выставку в Кельне. Но война, последующая инфляция и экономическая депрессия остановила многие начинания. Только в 1920-х гг. деятельность Веркбунда возобновилась. В 1924 г. Веркбундом организована выставка промышленных изделий под названием «Форма без орнамента» (*Form ohne Ornament*). Веркбунд был упразднен только с приходом к власти нацистов в 1933 г.³⁴

Идеи рационализма и функционализма в архитектуре и прикладном искусстве своеобразно выразил австрийский архитектор Адольф Лоос (1870–1933). Лоос выступал против «орнаментализма, фасадничества и внешней декоративности». В статье «Орнамент и преступление» (1908) он утверждал, что «всякое украшение есть детство человечества», которое должно быть преодолено, а орнамент — эротический символ, свойственный самой низкой ступени развития человека. Далее Лоос писал:

³⁴ Розенталь Р., Ратуца Х. История прикладного искусства нового времени. М.: Искусство, 1971. С. 94–98.

«Стремление орнаментировать свое лицо и все, что только доступно, есть источник изобразительного искусства. Это лепет живописи... Но человек нашего времени, из внутреннего побуждения покрывающий стены эротическими символами, есть или преступник, или дегенерат... Культуру какой-либо страны можно измерять по степени, в какой испещрены в ней стены уборных. Для ребенка — это естественное явление... Эволюция культуры равнозначна удалению орнамента с предметов потребления»³⁵.

Цель Веркбунда — объединить усилия художников, промышленников и торговцев — Лоос назвал «кошунственной». По признанию Ле Корбюзье, с появлением А. Лооса «кончился сентиментальный период» и наступила эра архитектурного пуризма. В 1912 г. А. Лоос основал независимую школу архитектуры в Вене, позднее уехал в США.

На севере Европы, в столице Шотландии г. Глазго в 1900-х гг. сложилась «группа четырех». Ее возглавил архитектор, художник по интерьеру и мебели Чарлз Ренни Макинтош (1868–1928). Группу составили сам Макинтош, его жена М. Макдоналд, Дж. Х. Макнейр и его супруга Ф. Макдоналд (сестра М. Макдоналд). Позднее к ним присоединилась Дж. Ньюбери, художница по тканям и преподавательница Школы искусств в Глазго. Художники сумели создать оригинальный стиль в оформлении интерьера и мебели. В отличие от франко-бельгийского «ар нуво» он основан на строгих прямых линиях, квадратах и прямоугольниках. В изделиях школы Глазго, как ее стали позднее называть, использовали преимущественно природные материалы: дерево, керамику, медь, латунь. Это выделяло произведения шотландцев из общего рационалистического течения европейского модерна. Особенно известны стулья работы Макинтоша с высокими решетчатыми спинками. В 1900 г. состоялась выставка «Школы Глазго» в венском Сецессионе. Она оказала значительное влияние на австрийских художников и, в частности, на работу «Венских мастерских». Великий князь Сергей Александрович предложил художнику организовать такую же выставку в Москве. Она состоялась в 1902–1903 гг.

Идеи А. Лооса, «Венских Мастерских» и школы Глазго сказались на творчестве немецкого архитектора, теоретика и педагога Вальтера Гропиуса (1883–1969). Он учился в Берлине и Мюнхене, в 1907–1910 гг. работал в берлинской архитектурной мастерской Петера Беренса (1868–1940), основоположника конструктивизма.

В 1901 г. в маленьком немецком городке Ваймар бельгийский архитектор А. Ван де Велде организовал при Школе изящных искусств

³⁵ Берсенева А. А. Европейский модерн: Венская архитектурная школа. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 151.

(традиционной академической направленности) «Экспериментальные художественно-промышленные мастерские». В 1919 г. Гропиус, по предложению Великого герцога Ваймарского, на базе этих мастерских создал новую школу, соединив ее с Государственным строительным училищем (*Staatliche Bauhochschule*). Так возник знаменитый Баухауз, или «Государственный Дом строительства» (*Staatliche Bauhaus*, от *bauen* — «строить» и *Haus* — «дом, жилище»).

Еще в годы работы в берлинской мастерской Беренса начинающий архитектор Гропиус мечтал о создании художественной школы нового типа, способной преодолеть «пропасть, лежащую между реальностью и идеализмом». По его собственным словам, Баухауз «положил начало борьбе с привычными академическими методами воспитания маленьких Рафаэлей и обучения бумажному архитектурному проектированию»³⁶. Решения этой задачи Гропиус видел, прежде всего, в том, чтобы «понять сущность искусства архитектуры, которая соответственно человеческой природе охватывала бы собой все проявления жизни»³⁷.

Название школы («Дом строительства») объясняется девизом Гропиуса: «Давайте вместе построим здание будущего, которое будет всем в одном: архитектурой, скульптурой и живописью». Идея всепроникающего архитектурного начала — основы единения искусств (*Gesamtkunstwerk*) — родилась у Гропиуса, безусловно, не без влияния трудов Г. Земпера. Позднее архитектор Людвиг Мис Ван дер Роэ вспоминал, что Баухауз был «не программой, а скорее идеей, очень точно сформулированной Гропиусом: единение искусства и техники как основы формообразования». Для этого нужна была экспериментальная школа-мастерская с новой системой подготовки мастеров.

В Баухаузе осуществлялась попытка соединить разошедшиеся в XIX столетии художественное творчество, науку, технику, материальную и духовную, эстетическую и технологическую стороны деятельности человека в форме «строительной гильдии», как это было в Средневековье. Преподавание в новой школе вели «мастера» (как в средневековых ремесленных цехах), приглашенные Гропиусом из разных стран и имеющие склонность к научному и, одновременно, философско-религиозному мышлению. Поэтому первый, ваймарский период существования Баухауза иногда именуют романтическим.

³⁶ Аронов В. Р. Баухауз: Миф и действительность // Декоративное искусство СССР. 1969. № 137. С. 37.

³⁷ Гропиус В. Границы архитектуры. М.: Искусство, 1971. С. 80.

Один из девизов Баухауза на первом этапе существования школы звучал прагматично: «Искусству учить нельзя, но ремеслу можно». В этой двойственности программы — идеальности художественных устремлений и материальности практических задач — закладывались предпосылки будущего раскола. Обучение велось параллельно в двух мастерских: творческой и производственной. Гропиус считал это особенно важным, причем надежды возлагались на объединяющий искусство и ремесло принцип архитектурного мышления. Согласно теории Г. Земпера, П. Беренса и самого Гропиуса, именно архитекторика пронизывает собой различные виды технической и художественной деятельности человека. Отсюда идея «тотальной архитектуры, охватывающей все проявления жизни». Соответственно, обучение должно основываться на единении искусства и техники посредством всеобщих закономерностей архитектурного формообразования: пропорций, ритма, соподчиненности частей...

Шестимесячный пропедевтический (подготовительный) курс (*Vorlehre*) еще в 1918 г. предложил швейцарский художник, теоретик и педагог Йоханнес Иттен (1888–1967), затем его вел сам Гропиус. Основная цель курса заключалась в том, чтобы «высвободить творческие силы учащихся, дать им почувствовать природу материала и ощутить фундаментальные закономерности формообразования в природе и искусстве»³⁸.

Изучение «формальных элементов» (*Elementare Formlehre*) сочетали со «штудиями материала в мастерских». Далее шли «натурные студии», «композиционные уроки цвето-пространства», «уроки конструкции и изображения», «уроки материала и инструментария» (*Werkzeuglehre*).

Творческие мастерские второго и третьего годов обучения назывались: «Текстиль», «Краска», «Глина», «Камень», «Стекло», «Дерево», «Металл». В итоге все предметы соединялись в «проектировании», «строительном и инженерном умении» (*Bau und Ingenieurwissen*).

К руководству творческими мастерскими Гропиус смело привлекал художников-абстрактивистов. Используя опыт голландской группы Де Стил³⁹, они разрабатывали «грамматику, или основные понятия, формообразования» (*Grundbegriffe der Gestaltung*).

В 1919–1925 гг. в Баухаузе преподавал выдающийся немецкий живописец и график, «романтический абстрактивист» Лионель Файнингер

³⁸ Bauhaus Weimar. Milano, 2008. P. 47.

³⁹ Объединение голландских художников и архитекторов, созданное в 1917 г. в Брюсселе Питером Мондрианом (1872–1944) и Тео Ван Дусбургом (1883–1931) с целью развития конструктивизма и рационализма в архитектуре, оформлении интерьера и мебели. Объединение выпускало журнал «Де Стил».

(1871–1956). В 1921–1925 гг. — Пауль Клее (1879–1940), художник-философ, живописец и музыкант. П. Клее разработал курс «основ формообразования», начинавшийся с рассказа о «точке как начале всех начал», движущейся в космическом пространстве, и о «космическом яйце», из которого рождаются все видимые формы: линия, спираль, квадрат, круг, куб... Художник демонстрировал собственные абстрактные акварели, а ученики должны были в рисунках изобразить абстрактные категории: движение, равновесие, напряжение, покой, затрудненное движение. Своей эмблемой П. Клее сделал «думающий глаз», а творчество самого художника позднее назвали «поэзией мечты»⁴⁰. В Баухаузе в разные годы преподавали многие выдающиеся художники XX в.: Тео Ван Дусбург (1921–1933), Оскар Шлеммер (1921–1929), Василий Кандинский (1922–1933), Йозеф Альберс (1923–1933). В 1925 г. из-за разногласий по вопросам преподавания и финансовых трудностей Баухауз был закрыт и воссоздан в г. Дессау. Тогда же закончился «романтический период».

В Дессау по проекту Гропиуса выстроен комплекс учебных зданий и домов-мастерских для преподавателей, в их облике получили законченное выражение идеи функционализма. Программы были переориентированы на практические потребности строительства. Баухауз стал называться «Высшей школой строительства и формообразования» (*Hochschule für Bau und Gestaltung*). В первом семестре студенты изучали «Содействие основам формообразования». Курс включал «абстрактные формальные элементы», аналитическое рисование, изучение материалов, начертательную геометрию, шрифт, физику и химию, гимнастику и танец. Второй учебный семестр: «Введение в строительство». В третьем — к общеобразовательным предметам добавляли обучение инженерному проектированию, а студентов распределяли по специальностям: архитектура, реклама, оформление книги и «свободное формообразование». В четвертом и пятом семестрах шла углубленная работа в творческих мастерских под руководством одного мастера и его помощника из старших учеников.

В 1928 г. Гропиус ушел с поста директора, его сменил Х. Майер, в 1930–1933 гг. директором школы был уроженец Голландии, архитектор Людвиг Мис Ван дер Роэ (1886–1969). Пропедевтический курс вели немецкий художник Йозеф Альберс (1888–1976) и венгр Ласло Мохой-Надь (1895–1946). «Фирменным стилем» Баухауза стали геометрические формы мебели, посуды, светильников. В 1925 г. выпускник Баухауза Марсель Брейер сконструировал стул из гнутых металлических трубок.

⁴⁰ Klee P. The Thinking Eye. London, 1964.

Это изобретение стало одним из ключевых моментов в истории европейского дизайна. Подобный функционализм и рационализм не всем оказался по душе. В 1925 г. из Баухауза ушли Л. Файнингер и П. Клее, в стороне оказался со всеми конфликтовавший В. В. Кандинский. В 1932 г. местные власти закрыли Баухауз, объявив его «рассадником большевизма в культуре». Некоторое время школа действовала в Берлине на правах частного учебного заведения, но в 1933 г. окончательно закрыта нацистами. А. Гитлер сделал замечательное по краткости и нелепости заключение: «Конструктивистская архитектура, абстрактная живопись, стеклянные стены и плоские крыши — еврейское изобретение»⁴¹.

Многие преподаватели эмигрировали из Германии в США. В 1937 г. Л. Мохой-Надь организовал «Новый Баухауз» в Чикаго и до своей смерти в 1946 г. занимал пост директора чикагского Института дизайна. В 1937 г. в США прибыл Л. Мис Ван дер Роэ и стал ведущим архитектором чикагской школы: небоскребы в форме параллелепипедов из стали и стекла — его нововведение. В том же 1937 г. В. Гропиус и М. Брейер организовали Школу дизайна при Гарвардском университете (США, Массачусетс). В. В. Кандинский с 1933 г. жил в Париже. Л. Файнингер уехал в США, а П. Клее поселился в Швейцарии.

Программа Баухауза во многом была утопичной, но оказала огромное влияние на развитие европейского искусства и художественного образования. С эмиграции ведущих мастеров из захваченной нацистами Германии начинается история американского дизайна.

В 1960 г. в Дармштадте основан Музей-архив Баухауза, в 1971 г. музей переехал в Берлин, а в 1979 г. в западной части города для него построено специальное здание на основе проекта В. Гропиуса.

Идеи позднего Баухауза наследовала Высшая школа формообразования в Ульме (Южная Германия), основанная в 1949 г. В ее деятельности выделяют три периода. Первый (1949–1955) именуют «бахуаузовским», во второй период (1956–1968) ульмская школа превратилась в международный центр системного проектирования, в третий период, после официального закрытия школы (1969–1972), — в центр проектирования окружающей среды. В 1957 г. в Лондоне был создан Международный Совет общественного индустриального дизайна (ICSID). Однако в 1971 г. на Генеральной ассамблее ICSID из положения организации исключили определение «индустриальный дизайн».

⁴¹ Розенталь Р., Ратуца Х. История прикладного искусства Нового времени. М.: Искусство, 1971. С. 92–93.

На первом этапе развития дизайна преследовалась цель «художественного конструирования» единичных изделий массового промышленного производства. В середине XIX в. еще сохранялись различия между традиционной архитектурой и произведениями декоративно-прикладного искусства с одной стороны, и дизайнерским творчеством с другой. Хрустальный дворец — громадное выставочное помещение, созданное из железного каркаса и стекла по проекту Джозефа Пэкстона для Всемирной выставки в Лондоне 1851 г. — при безусловно новаторском подходе является произведением архитектуры. Эйфелева башня, построенная также из железа по проекту Гюстава Эйфеля для Всемирной выставки в Париже 1889 г., является образцом дизайна, а не архитектуры. Различие заключается в том, как трактуется классическая триада Витрувия («польза, прочность, красота»). В первом случае применение новой технологии в полной мере согласуется с классической триадой, во втором «польза» имеет символический смысл, а «красота» — специфический (приравнивается к эстетике конструкции).

Однако со временем выяснилось, что эта формула применима только к простейшим техническим устройствам. Предполагалось, что определенной функции (содержанию предмета) соответствует единственная оптимальная форма, которую и должен отыскать дизайнер. Результат — выигрыш в качестве: эстетическом, конструктивном, экономическом. Теме не менее, закон, описанный Земпером, работает не всегда. Какая оптимальная форма у электрического фонарика, радиоприемника, автомобиля? Мы видим, что их формы существенно различаются. Так закончилась первая фаза развития «промышленного дизайна» (англ. *industrial design*).

Оказалось, что форма и образ вещи — порождение не утилитарной функции, а определенного типа восприятия формы и пространства. Классик американского дизайна Джордж Нельсон (1908–1986) в 1957 г. в книге «Проблемы дизайна», намереваясь разграничить традиционный и дизайнерский подход к вещам, писал, что «дизайн представляет собой попытку внести определенный вклад с помощью изменений. Если такой вклад не вносится или не может быть внесен, то единственным способом создать иллюзию изменений будет стилизация»⁴². Так появился символический, аллегорический дизайн, или «стайлинг» (англ. *styling* — «стилилизация»).

В 1929–1931 гг. в США во время великой депрессии американские дизайнеры стали работать непосредственно в промышленных фирмах и

⁴² Нельсон Дж. Проблемы дизайна. М.: Искусство, 1971. С. 88.

озаботились созданием конкурентно-способных товаров. Стайлинг — коммерческая разновидность дизайна, получившая наибольшее распространение в США в 1950–1960-х гг., в условиях обостренной конкуренции. Метод стайлинга противоположен функционализму, внешняя форма объекта в этом направлении дизайна относительно независима от функции, конструкции и свойств материала, она может приобретать произвольный характер в зависимости от конъюнктуры рынка и архетипа моды. Это делает товар более привлекательным. Например, автомобиль, стилизованный под скоростной самолет, легче продать, он более престижен. Стайлинг «встроил стильную форму» в систему коммерческих отношений и массовых представлений о качестве жизни, но за это пришлось заплатить высокую цену — размежеванием потребительских и художественных критериев качества товара.

Закрывание Ульмской школы в 1968 г. «символизировало начало конца классической индустриальной культуры и время зарождения постиндустриальной культуры». На смену логике «пришел психологизм индивидуальных методов проектирования». Общий кризис культуры модернизма означал и кризис ульмского «гештальтунга». После Ульма в западноевропейском дизайне осуществлялся «переход от эстетики тождества к эстетике различия: мира и личности, жизни и искусства, предмета и знака... Эстетика различия, разотождествляя вещь и знак, высвобождает смысл, который в пределе стремится вытеснить и заместить вещь, развеществовать мир, сделав его абсолютно проницаемым для смысла, а вещество мира превратить в информационное поле»⁴³.

В конце XX в. возникло новое направление — «проективный дизайн». В этом направлении дизайнер создает не вещь и не ее рациональную конструкцию, а лишь «образ рациональности», желаемое, а не действительное. Но именно такой образ становится знаком, способствует сбыту продукции (не за ее действительные, а за мнимые преимущества). Новое гуманитарное направление преодолевает кризис и функционального дизайна и стайлинга, в нем создаются проекты, показывающие какими должны быть вещи и каким должен быть человек, потребляющий эти вещи. Это направление максимально сближает дизайн с традиционными видами художественного творчества, которые до начала XX в. решали именно такие гуманитарные задачи.

По версии Артура Брауна потребитель имеет собственное представление о том, что красиво и что некрасиво. Задача дизайнера заключается не

⁴³ Сидоренко В. Ф. Эстетика проектного творчества: Смысл и абсурд // Проблемы дизайна: Вып. 4. М.: Пинакотека, 2007. С. 239–240.

в том, чтобы удовлетворять эти вкусы, а в создании нового образа потребителя с иными представлениями о красоте. Далее дизайнер должен проектировать в расчете именно на этот образ. Так развивался американский и западноевропейский дизайн в 1960-х гг.⁴⁴

Согласно концепции американского социолога Льюиса Мамфорда (1895–1976), «если производство в целом непротиворечиво, то форма следует за функцией, подчеркивает, кристаллизует ее, делает воспринимаемой для глаза». Но ведь история свидетельствует «о принципиальной конфликтности технического прогресса: новое отрицает старое, форма и функция постоянно не соответствуют друг другу, для чего и включаются коррекционные механизмы культуры и предпочтительных отношений к тем или иным стилевым нормам. Технический прогресс как бы взламывает каждый раз устанавливающееся равновесие сил и застывающие художественные каноны». По мнению Мамфорда, современная техника «постоянно обновляет источник эстетических идей и тем самым противостоит дегуманизации мира»⁴⁵.

Немецкий философ-экзистенциалист Мартин Хайдеггер (1889–1976), известный своими трудами в области эстетики, «повернул проблему проектной культуры в третью плоскость». Он не отрицал и не абсолютизировал возможности технического прогресса, но при этом прогнозировал возвращение к позитивному пониманию единства техники и красоты, как это было в античности: «технэ», которое есть одновременно техническое умение и искусство. Оно раскрывает истинное через технически совершенную и, следовательно, красивую форму, поэтому постижение онтологического смысла техники происходит не в сфере самой техники, а в области эстетики. Техника — только язык, и чем более мы его постигаем, тем более загадочным представляется искусство. Способ использования языка (техники) в любой культуре есть показатель ее развития — подъема или падения. Технику нельзя использовать для достижения господства над природой, можно лишь говорить с природой на языке техники о красоте.

Только на основе осознания художественной полноты традиционной культуры как имманентного идеала красоты возможно создание «художественной проект-программы», интегрирующей различные формы мышления и методологии проектирования. Человечество «стремится к изначальному единству целесообразного и осмысленного бытия в красоте». Это и есть технэ (или дизайн). «Технэ» — как принцип, подход, путь...

⁴⁴ Хрестоматия по дизайну. Тюмень: Институт дизайнера, 2005. С. 116–117.

⁴⁵ Аронов В. Р. Дизайн в культуре XX века: Дис. докт. искусств. М., 1995. С. 21.

Поэтому «метод дизайна — проблематизация нового образа мира, новой концепции»⁴⁶.

Таким образом, техническое формообразование — только средство, но не содержание будущей проектной деятельности. Подобно тому, как в художественном творчестве классических эпох нужно было преодолеть инертность материала и ограниченность технических средств, дабы прозреть истинную красоту и смысл искусства, также следует преобразить и технику. «Третий путь», или «третья культура» (по М. Хайдеггеру), заключается в том, чтобы выявить истинную суть вещей, их метафорический смысл в культуре.

Если ремесленник варьирует готовые образцы, художник раскрывает образный смысл известных вещей, то дизайнер создает не вещи, а проблемные ситуации и события. На рубеже XX–XXI вв. дизайнер подходит к поставленной задаче не как художник, создавая уникальный образ, и не как ученый, пользующийся аналитическими приемами, а намечает варианты новых решений старой проблемы. Стратегия дизайнерского мышления заключается в интуитивном поиске идеи-модели, которая способна изменить саму проблему. Искусство синтетично, наука аналитична, дизайн конструктивен. Дизайнер не только изучает, а создает модели, аналогов которых ранее не существовало. К примеру, если стул имеет четыре ножки, то почему бы ни сделать одну или три? А, может быть, десять? Дизайнер должен быть способен понять природу плохо сформулированных проблем, охватить их целиком, интегрируя различные знания, отделить их от других проблем и найти принципиально новое решение.

Конструктивное формообразование в проектной деятельности распадается на множество методов соответственно решению задач различного рода сложности. Проектная культура, напротив, отражает единые ценности. Поэтому «проектность сопрягается с художественностью в способности творческого преобразования мира. Проектность — это деятельностный модус художественности, а художественность — внутренний образ проектности»⁴⁷.

В период постмодернизма 1980-х гг. доминировал метод художественно-проектного концептуализма. В результате появился на свет морфологический гибрид — арт-дизайн. Моделирование, в том числе проектное моделирование социо-культурной среды, рассматривалось в качестве игры воображения. Сложилась своеобразная мифоло-

⁴⁶ Сидоренко В. Ф. Генезис проектной культуры и эстетика дизайнерского творчества: Автореф. дис. ... докт. искусств. М., 1990. С. 21.

⁴⁷ Сидоренко В. Ф. Эстетика проектного творчества. М.: ВНИИТЭ, 2007. С. 11.

гия дизайна как тотального творчества. «Жанр проектной метафоры» и «театр воображения», безусловно, отдалили дизайнера от промышленности. Метафорическая образность переводит дизайн из области функционального проектирования, в которой он родился, в сферу «образов в образах», иллюзии реальности. Человек как бы продолжает себя в образах вещей, а те, в свою очередь, влияют на человека. Происходит «оборачивание вещи на себя». Дизайнер, таким образом, проектирует не вещи, а отношения: человек-вещь, вещь-человек, вещь-вещь, человек-человек. Следовательно, предмет его профессиональной деятельности — среда, в которую может быть помещено содержание других родов деятельности: научной, технической, художественной⁴⁸.

Возникает новое прочтение термина *design* (от лат. *de signo* — «от знака», *design* — «перевертыш, оборотень»). Наличие образности и даже изобразительности обостряет противостояние и, одновременно, размывает границы видов искусства. Таковы «новые модальности» дизайна: арт-дизайн, транс-фигуративность, транс-хай-тек, эмотектоника...

Согласно одной из концепций, в период постмодернизма второй половины XX в. сформировалось два основных художественных направления: неомодернизм и традиционализм. Современная дизайн-деятельность интегрирует эти направления и переводит их на новый качественный уровень проектной культуры XXI в.

Дизайн, изначально основанный на исключительно рациональном, конструктивном мышлении, в течение двух столетий безгранично расширил поле деятельности. Возникла парадоксальная ситуация: как и традиционное декоративно-прикладное искусство дизайн не имеет предметных границ. Более того, считается, что дизайнер может заниматься всем, поскольку его метод универсален. Этот метод основывается на поиске «эстетически осмысленных, оригинальных, остроумных решений на основе минимальных материальных затрат и минимального вмешательства. Дизайнер видит общую организацию формы в вещах»⁴⁹.

Отдельным течением постмодернистского искусства является радикальный, или антидизайн 1980–1990-х гг. Его произведения демонстративно непрактичны, ироничны и парадоксальны, что подчас сближает их с банальным кичем. Они ставят под сомнение главный постулат классического дизайна — обусловленность формы утилитарной функцией и конструкцией изделия. Итальянский дизайнер Этторе Соттсасс (1917–2007), лидер группы «Мемфис», сделал многое, чтобы в процесс дизайнерского

⁴⁸ Лола Г. Н. Дизайн: Опыт метафизической транскрипции. М.: Изд-во МГУ, 1998.

⁴⁹ Там же. С. 12.

проектирования вернулись парадоксальность мышления, интуиция, фантазия, образное мышление и артистизм.

Дизайнеры американской группы «САЙТ» («Скульптура в окружающей среде») в 1980-х гг. развивали идеи «неожиданной образности», соединяя произведения скульптуры с дизайном среды в самых неожиданных ситуациях, призывая к радикальному переосмыслению семантики предметного мира, отказу от стереотипов восприятия произведений искусства и «неискусства».

2.2. Русская школа декоративно-прикладного искусства в истории отечественного образования

Россия — страна традиционного уклада жизни с развитыми народными промыслами и художественными ремеслами. В Древней Руси X–XVII вв. народное творчество существовало и развивалось органично, без существенного разделения на сельские промыслы и городские ремесла, из одних и тех же этнических источников. С основанием в 1703 г. Петром Великим новой столицы и постепенным утверждением светской аристократической культуры «на европейский манер» возник конфликт. Разрыв между национальной традицией и новым светским искусством острее всего ощущался в области, которую мы ныне именуем декоративно-прикладным искусством.

Последовательное усиление дипломатических и культурных связей Московской Руси со странами Западной Европы в XVII в. подготовило почву для создания в следующем столетии специального учебного заведения — Российской Академии трех знатнейших художеств. В начале XVIII в., 1 декабря 1724 г., механик-изобретатель Андрей Константинович Нартов (1693–1756) представил Петру I проект «учреждения Академии разных художеств». На плане будущего города Санкт-Петербурга, составленном Ж.-Б. А. Леблоном (1717), близ усадьбы генерал-губернатора А. Д. Меншикова на Васильевском острове предусматривалось здание «Академии всех искусств и ремесел».

В проекте Нартова, наряду с подготовкой «архитекторов цивилис», подчеркивалась необходимость создания классов механических, гравировальных, иконописных, токарных, обучение «мастеров фонтанных дел», слесарных, плотников, литейщиков, оптиков, оловянщиков, медников⁵⁰. Проект Академии ремесел разрабатывал русский историк Василий Никитич Татищев (1686–1750), архитектор Петр Михайлович Еропкин

⁵⁰ *Гизе М. Э.* Нартов в Петербурге. Л.: Лениздат, 1988. С. 69–78.

(1698–1740) до отъезда в 1716 г. для обучения в Италию предлагал проект «Архитектурной Экспедиции»⁵¹. Однако со смертью императора Петра Великого в 1725 г. эти начинания прервались.

Российская «Академия трех знатнейших художеств» — живописи, ваяния и зодчества — была учреждена только в 1757 г. в Москве в царствование императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761) по инициативе коллекционера и мецената, графа Ивана Ивановича Шувалова (1727–1797). Граф Шувалов — один из самых просвещенных людей своего времени, в 1754 г. основал Московский университет и был его куратором. Значительную роль в деле основания университета, Академии наук в Петербурге (1724) и последующем отделении Академии художеств от Академии наук сыграл выдающийся русский ученый Михаил Васильевич Ломоносов (1711–1765).

В реорганизации Академии художеств при Екатерине Великой в 1764 г. Ломоносов также принимал участие. Он являлся одним из составителей программы Академии. 10 октября 1763 г. был избран почетным членом петербургской Академии художеств. План новой «екатерининской Академии» разрабатывал Иван Иванович Бецкой (1704–1795). Основой плана и доклада Бецкого императрице стала идея «воспитания новой породы людей» в духе идеологии французского Просвещения. Согласно «регламенту» 1764 г. в Академии учредили четыре основных класса: живописный, скульптурный, архитектурный и гравировальный. Живописный класс, в свою очередь, делился на подклассы: исторический, батальный, портретный, «разных видов и архитектуры», «домашних упражнений» (бытовой и жанровой живописи), «всяких животных», «фруктов и цветов», мусического искусства (мозаичного мастерства), «миниатюрою» и «сухими красками» (росписи «а секко» и «стукко»).

Кроме того, планировали учредить «четырнадцать мастерств»: медного, литейного, чеканного, медальерного, резного, токарного, гипсового дела, камнерезной работы и др. Соответственно, все «художества» были поделены на три «ранга». К первому относили «высшие», или «благородные», искусства (живопись, ваяние, зодчество). Ко второму — «художества механические и ремесла», к третьему — «простые рукоделия»⁵². В «регламенте» Академии почти дословно цитируется текст французской Энциклопедии Дидро и Д'Аламбера о «механических искусствах». Согласно идеям французских энциклопедистов эпохи Просвещения,

⁵¹ *Евсина Н. А.* Архитектурная теория в России XVIII в. М.: Наука, 1975. С. 83–84.

⁵² Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за 100 лет ее существования. СПб., 1864. Ч. 1. С. 174.

искусством является всякое ремесло, если оно исполнено мастерски и имеет практическую пользу. Поэтому устав и внутреннее устройство петербургской Академии художеств можно рассматривать в некотором роде как отражение идеологии французских просветителей, хотя взгляды на искусство Дидро и его единомышленников соответствовали, скорее, нравам средневековых ремесленных цехов, чем нарождающейся во Франции промышленной и нравственной революции.

Учреждение классов «мастерств» входило в противоречие с концепцией «трех изящных искусств», являющейся частью эстетики екатерининского классицизма в России второй половины XVIII в. Поэтому практическое решение было компромиссным. Учеников делили в зависимости от успеваемости на «фигуристов» (способных изображать фигуру человека) и «орнаменталистов». «Украшения» также делили на «бесполезные, но спокойные и приятные» (их относили к «свободным художествам») и «необходимые» («низменные»). И в живописи, и в скульптуре, и в ремеслах «свободными художествами» называли лишь «благороднейшие, которые больше разума и искусства, нежели силы, требуют»⁵³. В классы «мастерств» определяли отстающих учеников как «неспособных к свободным художествам... но поелику на них уже средства были истрачены, то и отчислять их из Академии резона нету».

К концу XVIII в. изменилось понимание общественного значения «художеств» и соответственно менялась система образования. В начале XIX в. многие «классы мастерств» оказались закрытыми, подготовку мастеров брали на себя другие учебные заведения. Так в России происходило постепенное разделение «наук и художеств», сначала на «науки» и «художества», а затем «художеств» на «искусства» и «ремесла».

Важное значение в становлении русского художественно-ремесленного образования имели мануфактурные выставки и кустарные музеи. Первый «Мануфактурный музей» был создан в 1811 г. в Петербурге. В нем демонстрировали изделия народных промыслов и городского мануфактурного производства. С 1829 г. в России регулярно проводили Мануфактурные выставки. В 1870 г. под воздействием успеха Всемирных выставок в России утвердилось название «художественная промышленность».

В 1839 г. в Санкт-Петербурге под патронажем Министерства финансов была создана Рисовальная школа для «подготовки ученых рисовальщиков в промышленности». В 1857 г. школа перешла в ведение Общества

⁵³ Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. М.: Изобр. искусство, 1983. С. 53–54.

поощрения художников, организованного в столице в 1820 г. Вначале цель школы состояла в «распространении образования в низших классах». С 1906 г. директором Рисовальной школы был Николай Константинович Рерих (1874–1947). Он учредил два «отдела»: рисовальный, или общеприготовительный и художественно-ремесленный, или специальный. При новом директоре расширилось преподавание общеобразовательных предметов и истории искусства. Действовали мастерские: иконописная, ткацкая, керамики и росписи по фарфору, чеканки по металлу. Рерих организовывал для учащихся поездки по старинным русским городам. Девизом прогрессивной для того времени школы стали слова ее директора: «Глубокое понимание всех отраслей художественного производства может окрепнуть лишь в сознании том, что искусство едино; в сознании, что искусство повседневных предметов делается значительным лишь в органической связи с лучшим и высшим творчеством»⁵⁴.

После первой мануфактурной выставки 1829 г. на Стрелке Васильевского острова в Петербурге, имевшей большой успех, был создан Мануфактурный Совет и подобные выставки проводили регулярно. В 1870 г. Всероссийская мануфактурная выставка состоялась в Петербурге в Соляном городке близ набережной р. Фонтанки. После ее закрытия там же разместился Музей прикладных знаний. В 1872 г. была создана специальная Комиссия при Совете торговли и мануфактур Министерства финансов, а в 1871–1874 гг. часть помещений Соляного городка перестроили для Сельскохозяйственного музея по проекту архитектора «русского стиля» В. А. Гартмана. В эти годы Кустарный музей существовал в качестве отдела Сельскохозяйственного музея Министерства государственных имуществ. В 1904 г. отдел был снова преобразован в самостоятельный музей. Подобные музеи создавали в губернских городах: Вологде, Вятке, Костроме, Нижнем Новгороде, Перми, Рязани.

В 1867 г. в московском Манеже проходила Этнографическая выставка. Она была приурочена к открытию Славянского съезда. После закрытия выставки из ее экспонатов при Московском университете организовали экспозицию Этнографического музея. Для Московской художественно-промышленной выставки 1882 г. у стен Кремля на набережной Москвы-реки по проекту Н. И. Пutilова и И. А. Монигетти возвели Морской павильон, напоминавший «Хрустальный дворец» Всемирной выставки 1851 г. в Лондоне. Из экспонатов, отобранных на московской выставке — изделий народных промыслов и художественных ремесел — в 1885 г.

⁵⁴ Макаренко Н. И. Школа Императорского Общества Поощрения художеств (1839–1914). Пг., 1914. С. 52.

в Москве также создали Кустарный музей. В 1888 г. заведующим этого музея стал известный меценат Сергей Тимофеевич Морозов (1862–1950). Сотрудники музея поддерживали народные промыслы, организовывали земские крестьянские мастерские, в частности в Сергиевом посаде близ Москвы. В 1931 г. Кустарный музей перевели из Москвы в Сергиев посад.

В 1870 г. по инициативе писателя Д. В. Григоровича, секретаря Общества Поощрения художеств в Петербурге и редактора «Журнала изящных искусств», при обществе был создан Художественно-промышленный музей. В 1898–1901 гг. Общество издавало под редакцией Н. П. Собко журнал «Искусство и художественная промышленность», в 1901–1907 гг. — журнал «Художественные сокровища России».

Формирование специальной методики и системы подготовки художников для промышленности связано с появлением крупных художественно-промышленных учебных заведений. Первым из таких заведений была «Строгановская школа в отношении к искусствам и ремеслам», основанная в 1825 г. в Москве графом Сергеем Григорьевичем Строгановым (1794–1882).

Граф Строганов, участник войны 1812 г., член Государственного Совета, был известным историком, археологом, нумизматом, приверженцем теории «западных влияний» на русскую культуру, но это не мешало его патриотическим начинаниям и поддержке художников «русского стиля».

С 1842 г. Строгановская школа находилась в ведении Министерства финансов, в 1860 г. преобразована в Строгановское художественно-промышленное училище. В 1873 г. училище стало «Центральным» (после образования филиалов в других городах России). Обучение длилось шесть лет. Программа включала три раздела: общеобразовательный, художественный и практический. Рисование делилось на общее (обязательное для всех) и специальное (техническое). В 1827 г. был открыт класс литографии, в 1837 г. — «лепления». В 1844 г. было введено обязательное рисование с натуры растений и архитектурных памятников. Новшеством стало рисование животных — их привозили в классы в клетках. Таким образом, даже общий курс рисунка в Строгановской школе был шире, чем в Академии художеств, хотя уровень художественной подготовки был слабее. В Академиях того времени начинали обучение с рисования «оригиналов» (копирования рисунков и гравюр старых мастеров), затем рисовали с гипсовых слепков и заканчивали курс рисованием натурщиков в статичных позах.

Специальный курс рисунка в Строгановской школе включал изучение «цветов и украшений» (рисовали орнаменты и писали акварелью с живых

цветов), а также «копирование» (графическое воспроизведение) изделий декоративно-прикладного искусства⁵⁵. По курсу композиции в училище рисовали образцы орнаментов, вычерчивали с помощью циркуля и линейки, затем переводили в гипсовый рельеф и далее переводили такой рельеф в разные материалы для декорирования проектируемых изделий, обычно «в русском вкусе».

В 1860 г. директором Строгановского училища стал Виктор Иванович Бутовский (1815–1881), исследователь русского искусства и сторонник «национального стиля». Бутовский — автор «Истории русского орнамента с X по XVI столетие по древним рукописям» — факсимильное издание литографий по рисункам, выполненным учащимися «строгановки» (1870). Бутовский также является автором программного очерка «О приложении эстетического образования к промышленности» (1870). В 1865 г. на Мануфактурной выставке в Москве учащиеся Строгановского художественно-промышленного училища показали рисунки «коллекций по набивной, ткацкой и обойной части», сделанные с гипсовых рельефных орнаментов, в свою очередь, скопированных с орнаментов старопечатных русских книг! Таков был метод обучения «русскому стилю». На Всемирной выставке в Париже 1867 г. «строгановцы» с успехом продемонстрировали рисунки орнаментов с русских рукописей X–XVII вв. и гипсовые слепки с белокаменных рельефов владимирских соборов XII в. Учащиеся привлекались к реставрации памятников старины. Подобной практики в то время не существовало в зарубежных школах.

С 1850-х гг. в Строгановском училище в преподавании рисунка и живописи постепенно возобладала академическая система, отчасти из-за того, что программы переориентировали на подготовку учителей рисования для средних школ. В 1864 г. в Москве объявили подписку по сбору средств на создание художественно-промышленного музея, который открыли 17 апреля 1868 г. в здании на Мясницкой улице. Музей имел три «отделения»: художественное, промышленное и историческое. В 1892 г. музей перевели в здание Строгановского училища на Рождественке. Экспозицию построили в хронологическом порядке «по стилям и производствам».

В 1867 г. В. Д. Поленов, в будущем известный живописец, а в то время — студент Императорской Академии художеств и Санкт-Петербургского университета, посетил Всемирную выставку в Париже, на которой имелся обширный отдел художественно-промышленных

⁵⁵ Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. 1825–1918. М.: Русское слово, 2002. С. 32–36.

изделий. Впечатления от этой экспозиции легли в основу диссертации Поленова «О значении искусства в его применении к ремеслу и о мерах, принимаемых отдельными государствами для поднятия ремесла, внося в него художественный элемент». В диссертации рассматривалось состояние художественно-промышленного образования в наиболее передовых странах того времени: Англии и Франции. Характерно, как это следует из заглавия, рассмотрение художественного творчества и ремесла в качестве разьединенных компонентов, которые следует вновь соединить. В России, стране с отсталой промышленностью и преобладанием кустарных производств задача создания образцовых художественно-промышленных музеев и подготовки «ученых рисовальщиков для промышленности» была особенно актуальной.

Новый подъем Строгановского училища связывают с деятельностью на посту директора Федора Федоровича Львова (1820–1895), художника-акварелиста, ранее конференц-секретаря Академии художеств. С 1885 г. Львов последовательно проводил реформы, направленные на связь обучения с потребностями высокого искусства. Увеличилась доля рисования с натуры — с гипсовых слепков и произведений прикладного искусства. В отдельный курс была выделена история орнамента. По уставу 1892 г. введено «сочинение рисунков в применении к потребностям промышленности».

«Изучение стилей» с 1896 г. вел выдающийся архитектор Ф. О. Шехтель. Против поверхностного, эклектического использования орнаментов выступал архитектор С. В. Ноаковский. Он преподавал в «строгановке» всеобщую историю искусств, рисуя мелом на доске планы и фасады зданий, их композицию, был инспектором училища, хранителем музея и заведующим библиотекой⁵⁶. Ноаковский настаивал на рисовании цветов и растений непосредственно с натуры. В 1898 г. в Строгановском училище «стилизацию растений» преподавал М. А. Врубель. В 1900 г. композицию вел архитектор И. В. Жолтовский, в 1913–1918 гг. — А. В. Щусев.

В 1876 г. в Петербурге, желая содействовать подготовке в России специалистов для художественной промышленности, финансист и текстильный фабрикант Александр Людвигович Штиглиц (1814–1884) пожертвовал один миллион рублей на создание Училища технического рисования. Училище было торжественно открыто в Соляном городке 29 декабря 1881 г. в здании, специально построенном по проекту Р. А. Гедике и А. И. Кракау. На втором этаже здания располагались небольшой учебный

⁵⁶ Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. 1825–1918. С. 135–139.

музей и библиотека. В 1885–1896 гг. новое здание музея в «палладианском стиле» возводил по своему проекту Максимилиан Егорович Месмахер (1842–1906). Ранее, с 1874 г. Месмахер преподавал в Рисовальной школе Общества Поощрения художеств. Архитектор, рисовальщик, акварелист, Месмахер особое внимание, согласно мировоззрению периода историзма, уделял изучению «истории стилей». В Училище Штигилица он преподавал декоративное рисование, акварельную живопись и «историю стилей», с 1879 г. был директором Училища. В 1885–1886 гг. Александр Александрович Половцов (1832–1909), меценат, историк, издатель «Русского биографического словаря» и председатель Русского исторического общества, совершал поездки по странам Европы с целью приобретения экспонатов для расширения учебного музея. В 1891–1909 гг. Половцов был председателем Совета Училища. Месмахер оформил интерьеры музейного здания таким образом, чтобы каждый из них иллюстрировал «исторические стили»: Зал Медичи, Зал Генриха II, зал Генриха IV, Фламандский зал, Зал Людовика XIII, Зал Людовика XIV... Для каждого зала подбирались соответствующие экспонаты для изучения и рисования пером, акварелью и отмывкой тушью.

Программа обучения строилась на основе опыта Строгановского училища в Москве и художественно-промышленных школ Франции, Англии, Германии. Основным предметом было рисование, которое подразделялось на «общее» и «специальное». После двух лет общехудожественной подготовки ученики переходили в специальные классы: рисования пером и отмывки тушью, «съёмки художественно-промышленных предметов», рисования цветов. Общий курс рисунка также заканчивался специальными разделами: рисование многоцветных орнаментов с рельефом, композиция орнаментов, гравирование и литография⁵⁷.

Живописец К. С. Петров-Водкин, занимавшийся в Училище Штигилица в 1895–1897 гг., характеризовал программу обучения следующим образом: «Давая познания по общей изобразительности, школа все внимание ученика сосредоточивала на способах выполнения, она чередовала карандаш, перо, кисть, усложняя и самые объекты изображения от орнамента до натурщика. Все устремлялось на конечную цель школы — дать такое изображение, чтоб с него можно было воспроизвести в точности предмет изображений»⁵⁸.

⁵⁷ Российский государственный исторический архив. Ф. 790. Оп. 1. Ед. хр. 16.

⁵⁸ *Петров-Водкин К. С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л.: Искусство, 1970. С. 323.

Выпускникам Училища присваивали звание «ученого рисовальщика» или «ученой рисовальщицы». Многие после окончания курса работали на Императорском фарфоровом заводе, фаянсовых и текстильных фабриках, в фирме Фаберже. Система обучения в школе Штиглица не была прогрессивной, более того, в сравнении с передовыми школами Западной Европы, педагогической системой Г. Земпера и Х. Коула в Лондоне, и даже Рисовальной школы Общества Поощрения художеств, она представляла собой «вчерашний день»: консервативное учебное заведение «на немецкий лад». Среди преподавателей преобладали немцы, а среди учащихся доминировали выходцы из Прибалтики и Финляндии. Тем не менее, деятельность Училища и, прежде всего, М. Е. Месмахера, имела большое значение для развития «художественной промышленности» в России.

Кроме московского Строгановского и петербургского Центрального Училища в дореволюционной России действовали провинциальные средние и низшие художественно-промышленные училища: Миргородская художественно-промышленная школа им. Н. В. Гоголя (с 1896 г.), школа при Киево-Межигорской фаянсовой фабрике, Каменец-Подольская художественно-ремесленная учебная мастерская, Екатеринбургская художественно-промышленная школа (с 1902 г.), Иваново-Вознесенская школа колористов (с 1896 г.), Рижская школа рисования, живописи, лепки и черчения (с 1895 г.). Школы действовали на правах филиалов центральных училищ, их программы и методика следовали столичным⁵⁹.

В 1873 г. было утверждено «Положение о рисовальных школах и классах в губерниях», в 1902 г. — «Положение о художественно-промышленных учреждениях». В 1902 г. преподаватели и выпускники Училища Штиглица в Петербурге основали Русское художественно-промышленное общество, деятельность которого была тесно связана с владельцами, заказчиками и художниками ювелирного дома Фаберже. Члены общества активно поддерживали «русский стиль» в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, организовывали выставки русского народного костюма и предметов национального быта. Попечителем Общества был Великий князь Георгий Михайлович, известный трудами по истории русской нумизматики. При обществе создали музей и библиотеку.

Рисовальная школа действовала при Императорском фарфоровом заводе в Петербурге. В 1904 г. усилиями коллекционера Б. И. Ханенко художественно-промышленный музей был открыт в Киеве (с 1919 г. — Киевский музей западного и восточного искусства). После революции, в

⁵⁹ Степанов М. С. Среднее и низшее художественно-промышленное образование в дореволюционной России: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1971. С. 12.

1918 г. Строгановское училище и Московское училище живописи, ваяния и зодчества были объединены и преобразованы в «Первые Государственные Свободные художественные мастерские». Мастерскими руководила «выборная коллегия» из 5 человек, в которую вошли Ф. Ф. Федоровский, С. В. Ноаковский, А. В. Щусев, Ф. О. Шехтель и М. П. Солодовникова. В 1920 г. это учебное заведение преобразовали в Высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). В 1926 г. ВХУТЕМАС переименовали во ВХУТЕИИ (Высший государственный художественно-технический институт).

В Петрограде осенью 1918 г. в бывшей Императорской Академии художеств был объявлен прием для всех желающих в петроградские государственные свободные художественно-учебные мастерские. Тогда же состоялись выборы профессоров — руководителей мастерских. Ими стали академические художники А. Т. Матвеев, А. А. Рылов, А. И. Савинов, Л. В. Шервуд. Были избраны и представители «левых»: А. А. Андреев, Н. И. Альтман, позднее — М. В. Матюшин, В. Е. Татлин.

Но уже в августе 1921 г. решено было создать новое учебное заведение — Петроградские высшие государственные художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) с общим подготовительным отделением и четырьмя факультетами: архитектурным, живописным, скульптурным и полиграфическим. В марте 1922 г. произошло слияние Петроградских свободных художественно-учебных мастерских (на базе бывшей Академии художеств), бывшего Центрального Училища технического рисования барона Штиглица и Рисовальной школы Общества Поощрения художеств (окончательно Общество упразднили в 1930 г.). В образовавшемся в результате слияния новом учебном заведении — Высшем художественно-техническом учебном заведении (ВХТУЗ) — в противоположность старой школе провозгласили «научно-объективный метод преподавания», призванный устранить «господство того или другого направления и существование индивидуальных приемов преподавания искусства».

Объявлялось также, что в отличие от старого буржуазного искусства новое должно «органически войти в индустрию», для чего и «новая школа должна базироваться на индустриально-производственном принципе». Поэтому, наряду с подготовительным и основным отделением (с преподаванием научных и художественных дисциплин), планировалась организация производственных факультетов: строительного, силикатного, деревообделочного, текстильного, металлического и полиграфического. Кроме этого должны были существовать отдельные индивидуальные художественные мастерские с руководителями — представителями новейших

течений в искусстве (по два от каждого). На переходный период сохранялось «три направления: академическое, центральное и новое».

Затем, в сентябре 1922 г. властью было предписано организовать петроградские мастерские по образцу уже действовавшего московского ВХУТЕМАСа. Ректором петроградского ВХУТЕМАСа был назначен скульптор Василий Львович Симонов (1879–1960), членами правления — К. С. Петров-Водкин, В. А. Денисов, А. Е. Карев, С. С. Серафимов. 12 сентября приняли новое название — Петроградский высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН). Ректор В. Л. Симонов хлопотал перед советской властью о сохранении наименования и структуры Академии художеств, но неизменно получал отказ. Однако характерно, что на протяжении своего существования, вплоть до закрытия в 1930 г., внутри института, в письменных документах и устной речи пользовались привычным названием «Академия художеств».

В первые годы существования московского ВХУТЕМАСа была отмечена «рутинная дисциплина» и отжившая академическая методика. С 1921 г. в этом учебном заведении работал выдающийся художник-график и теоретик искусства В. А. Фаворский. Годы его ректорства (1923–1925) считаются наилучшими. Фаворский привлек к преподаванию старых мастеров. Несмотря на протесты «левых», во ВХУТЕМАС пришли А. Е. Архипов, Д. Н. Кардовский, П. В. Кузнецов, И. И. Машков — бывшие преподаватели Московского Училища живописи, ваяния и зодчества. В 1921–1924 гг. по приглашению Фаворского во ВХУТЕМАСе преподавал русский ученый, священник и теоретик искусства П. А. Флоренский. Теорию учебного рисунка разрабатывал В. Ф. Франкетти, деканом графического факультета в 1921–1924 гг. был П. Я. Павлинов. Сам Фаворский вел курсы теории графики и композиции.

В то же время к преподаванию были привлечены новаторы — молодые живописцы и архитекторы-конструктивисты: А. А. Веснин, М. Я. Гинзбург, И. А. Голосов, К. Н. Истомин, А. М. Лавинский, Л. М. Лисицкий, Л. С. Попова, А. М. Родченко, В. Е. Татлин, А. В. Шевченко. Были организованы факультеты: художественные — живописный, скульптурный, архитектурный; и производственные — полиграфический, текстильный, керамический, деревообделочный и металлообрабатывающий. В основу преподавания был положен «объективно-формальный метод». Преподаватели менялись и не должны были оказывать влияние на учащихся своей индивидуальной манерой.

На структуру и методику преподавания во ВХУТЕМАСе оказала влияние немецкая школа Баухауз. В московском ВХУТЕМАСе, как и в

Баухаузе, существовал подготовительный (пропедевтический) курс. Он включал четыре раздела: «Объем», «Пространство», «Цвет», «Графика». «Объем» преподавали А. В. Бабичев, Б. Д. Королев, А. М. Лавинский. «Пространство» — Н. А. Ладовский, И. В. Ламцов, В. Ф. Кринский, М. А. Туркус. «Цвет» — А. А. Веснин, А. Д. Древин, Г. Г. Клуцис, Л. С. Попова, Н. А. Удальцова. «Графику» — Л. А. Бруни, П. Я. Павлинов, А. М. Родченко.

На архитектурном факультете Н. А. Ладовский применял «психоаналитический метод обучения», основанный на исследовании формы «с точки зрения ее самостоятельного бытия и восприятия» (включая анализ ощущений формы в темной комнате). Курс архитектурной композиции на основе комбинаторных упражнений с «чистой формой» — отвлеченными метроритмическими структурами — разработал В. Ф. Кринский. Свой опыт он изложил в книге «Элементы архитектурно-пространственной композиции» (в соавторстве с Ламцовым и Туркусом, опубликована в 1927 г.). Эта книга и впоследствии, вплоть до конца XX в., использовалась в качестве учебного пособия пропедевтических курсов художественно-промышленных вузов.

Программа ВХУТЕМАСа отличалась идеалистической ограниченностью и формализмом, за что и подверглась критике в последующие годы. Петроградский и Московский ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН переживали соперничество станковистов и производственников, «объективистов» и «интуитивистов», аналитиков и синтетиков, правых и левых, «староваторов» и «новаторов». Петроградский ВХУТЕИН постепенно склонялся к подготовке художников-станковистов, московский — производственников, дизайнеров и архитекторов-конструктивистов. В 1930 г. в ходе политической кампании по «борьбе с формализмом в советском искусстве» обе организации были закрыты.

Теоретические вопросы формообразования в искусстве разрабатывались в начале XX в. в ИНХУКе (Институте художественной культуры), организованном в Москве в 1920 г. Основная цель Института состояла в «создании науки, исследующей аналитически и синтетически основные элементы, как отдельных искусств, так и искусства в целом». Идея организации и программа этого учреждения отражали дух революционного времени.

В 1920–1921 гг. ИНХУК возглавлял В. В. Кандинский. Однако его деятельность в качестве председателя устремлялась к изучению отвлеченных теоретических вопросов формообразования и не отвечала задачам «производственного искусства». Это привело к конфликту Кандинского

с остальными членами института и его уходу. После Кандинского организацию возглавляли А. М. Родченко, О. М. Брик, Б. И. Арватов, тесно связанные с идеями «производственников» и движением пролеткульта. В 1921 г. в московском ИНХУКе была образована группа конструктивистов, торжественно объявивших о «конце станкового искусства».

С 1923 г. в Петрограде под руководством К. С. Малевича, В. Е. Татлина, М. В. Матюшина, П. А. Мансурова, Н. Н. Пунина действовал ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры). В 1922 г. московский ИНХУК был включен в состав Российской академии художественных наук, но в 1929 г. эту организацию ликвидировали. Петроградский ГИНХУК просуществовал до 1926 г.

В последующий период многие достижения отечественной художественной школы 1920-х гг. оказались забытыми. Вместе с критикой «левых» — авангардистов и конструктивистов, «лефовцев» и «производственников» — были вычеркнуты из художественной жизни и прогрессивные методические начинания. Государство стало поддерживать объединение АХРР (Ассоциацию художников революционной России, 1922–1932) крайне «правого» направления, а постановлением от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» все течения, объединения и группировки были ликвидированы.

В 1931 г. в Ленинграде восстановили Академию художеств, в ее составе был создан академический Институт живописи, скульптуры и архитектуры (с 1944 г. имени И. Е. Репина). В 1939 г. в качестве преемника Училища живописи, ваяния и зодчества организован Московский государственный академический художественный институт (с 1948 г. имени В. И. Сурикова).

В середине XX в. партийно-правительственное руководство Советского Союза было озабочено низким качеством производимых товаров и их неконкурентоспособностью на международном рынке. Это обстоятельство стимулировало возрождение отечественного дизайна. Вместо иностранного слова использовали определения: «промышленное искусство» и «техническая эстетика». На основе бывшего Строгановского училища в 1945 г. в Москве создано Московское высшее художественно-промышленное училище (ныне Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова). В Ленинграде (в 1991 г. городу возвращено наименование Санкт-Петербург) в 1945 г. воссоздано Училище технического рисования барона Штиглица под названием: Ленинградское высшее художественно-промышленное училище

имени В. И. Мухиной (с 1994 г. — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица).

В 1962 г. опубликовано постановление Совета Министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования». В том же году в Москве создали Всесоюзный Научно-Исследовательский Институт Технической Эстетики (ВНИИТЭ) с отделениями в других городах. Открывались художественно-конструкторские бюро и мастерские. При фарфоровых, стекольных, фаянсовых, текстильных, мебельных заводах и фабриках создавали художественные лаборатории. В них успешно работали многие выпускники московского «Строгановского» и ленинградского «Мухинского» училищ.

2.3 Роль материала в происхождении основных разновидностей декоративно-прикладного искусства. Искусство керамики

Одна из основных особенностей традиционного декоративно-прикладного искусства — формообразующая роль материала и способов его обработки. Поэтому изделия мы различаем, прежде всего, по материалу: керамика, фарфор, стекло, дерево, металл, ткани. При этом используем метонимии (переименования): называя материал, имеем в виду область творческой деятельности — художественная керамика, художественное стекло и т. д.

Другая важнейшая особенность, проявляющаяся более всего в декоративно-прикладном искусстве — преимущественное использование естественных, природных материалов. Самые распространенные: простая глина, силикаты, сплавы металлов, цветные камни, дерево, а также янтарь, слоновая кость. Сложные искусственные материалы (акриловые красители, пластмассы, синтетические ткани), как и технические средства формообразования, используют в дизайне, но не в традиционных художественных ремеслах. В середине XX в. многие художники вслед за технологами стали увлекаться возможностями цветных пластических масс и алюминием. Но прошло время и оказалось, что посуду лучше все-таки делать из стекла и фарфора, а мебель из «живого» дерева. В искусстве теплота и скрытая органическая жизнь природных материалов побеждает технический прогресс. Можно утверждать, что в художественном творчестве натуральные (земляные) краски, холст, бумага, карандаш и кисть всегда будут основными.

Простейший и древнейший природный материал искусства — глина. Глина есть везде. Удивительные свойства этого материала были освоены человеком на рубеже 4–3 тыс. до н. э. Ничем не примечательная на первый взгляд вязкая масса представляет собой продукт выветривания и вымывания дождями горных пород. Вместе с водными потоками она попадает в русла рек и оседает на дне. Глина содержит многие минералы, слоистый каолинит, остатки органических веществ и окислы металлов. Самое важное свойство этого материала — пластичность. В соединении с водой глина образует вязкую массу. В этом состоянии глина задерживает воду. Легко заметить, что после дождя на глинистой почве образуются лужи, а сквозь песчаную почву вода быстро уходит вглубь. Можно предположить, что углубления в глине, заполненные дождевой водой, подсказали человеку еще в глубокой древности идею емкости.

Первые глиняные сосуды делали, используя в качестве каркаса плетеные ивовые корзины, обмазывая их сырой глиной. В этом проявляется древнейшая связь технологии плетения и керамического искусства. Высушенная на солнце глина затвердевает, сохраняя форму, но, вновь впитывая воду, становится мягкой. Вода присутствует в глине в двух состояниях — в механической смеси и в химической связи. Во время обычной сушки вода испаряется из пор, а, прокаливаясь на огне при температуре 500–600° С (температура обычного костра), глина теряет химически связанную воду, становится твердой, как камень, и навсегда утрачивает способность подвергаться воздействию влаги. Технику обжига человек, вероятно, открыл случайно, уронив в костер кусок сырой глины.

Древние греки изготавливали из глины бытовые сосуды, отсюда греческое наименование керамического искусства (греч. *keramos* — «глина»). Гончарный круг изобретен на заре цивилизации (ок. 3700 г. до н. э.)⁶⁰. Это устройство упоминается в «Илиаде» Гомера (XVIII, 600). На северо-западе Афин существовал район, где селились гончары — Керамик (греч. *Kerameikos*). Он делился на две части — «внутренний керамик» и «внешний керамик» (за городской стеной), вынесенный за черту города во избежание пожаров от печей для обжига. По утверждению историка Павсания (II в. н.э.) район получил название от имени героя Керама, сына Диониса и Ариадны. Дионис — божество, научившее людей виноделию, а его сын Керам обучил виноградарей делать керамические сосуды для вина. Так мифологически закрепились представления о происхождении ремесел.

⁶⁰ Русское слово «гончар» происходит от «горнец» — горшок. «Горнец» означает также «горн», печь для обжига изделий.

В энциклопедическом труде Плиния Старшего (23–79) рассказана история о том, как дочь гончара Бутада из г. Сикиона⁶¹, влюбленная в юношу, «когда тот уезжал в чужие края, обвела тень от его лица, падавшую на стену при светильнике, линиями, по которым ее отец, наложив глину, сделал рельеф и, когда он затвердел, подверг обжигу вместе с прочими глиняными изделиями»⁶². Исследователи считают, что Бутада — историческое лицо, гончар, который жил и работал в VII или VI в. до н. э. Примечательно упоминание Сикиона, откуда были родом многие знаменитые древнегреческие художники (в иной версии легенды действие происходит в Коринфе). Однако в «легенде Бутада», прежде всего, важна связь искусства рисунка, лепного рельефа (в оригинальном тексте: лат. *typus* — «отпечаток») и гончарного ремесла (вероятно, имеются ввиду гончарные изделия). Это свидетельствует о нерасчлененности и о древности происхождения данных видов искусства (греч. *techne* — «ремесло, умение»).

Обожженные глиняные изделия имеют один изъян. Черепок (так называют обожженное, но неглазурованное изделие), становясь твердым, сохраняет пористость и поэтому пропускает влагу. Существуют два основных способа устранить подобный недостаток. Первый и самый древний — лощение (от ст.-русск. *лоск*, *леск*, *блеск*). Он заключается в притирании высушенного, но необожженного изделия, обычно при вращении на гончарном круге, специальным инструментом: гладилкой, лощилкой, или лоснилом, с помощью растительного масла, жира, воска или графита. В древности использовали морскую гальку, «волчий зуб» или кости животных. В результате лощения поры в глине закрываются, и сосуд хорошо удерживает жидкость. После обжига на открытом огне, благодаря впитавшемуся маслу и копоти, его поверхность приобретает матово-черный блеск, напоминающий «чернолаковые» античные сосуды. Похожий способ обработки дерева с помощью воска называется вощением. Лощение применяют в народных промыслах, например в балхарской и кубачинской керамике (по названию аулов в горном Дагестане).

Красивой лощеной поверхностью с матово-черным блеском, напоминающим металл, отличаются керамические изделия древних этрусков, созданные в Италии в VII–IV вв. до н. э. Они называются «буккери» или «буккери-неро» (итал. *buccero-nero*, от *bucca* — «щека» и *nero* — «черный»).

⁶¹ Сикион — город на севере Пелопоннеса близ Коринфа, населенный ионийцами. Известен как центр скульптуры, литья из бронзы, керамического ремесла. Легенды связывают происхождение искусства рисунка и лепного рельефа с Сикионом.

⁶² *Плиний Старший*. Естественное знание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994. С. 108–109 (XXXV, 151).

Считается, что название могло возникнуть по ассоциации с *bicaro* — черной керамикой американских индейцев, известной европейцам с XIX в. Древнеиталийская керамика буккери демонстрирует многообразные формы сосудов, светильников, жаровен с лепными фигурными деталями и ручками, прорезным, рельефным и гравированным орнаментом. Матовый блеск и цвет керамики буккери варьируется от серого к коричневому и черному в зависимости от условий обжига, во время которого происходит восстановление содержащейся в глине закиси железа на предварительно лощеной поверхности. Архаичная форма древнеиталийских керамических изделий, вылепленных от руки, без применения гончарного круга называется *импасто* (итал. *impasto* — «смесь, сырое тесто»).

Другой способ устранения пористости черепка — глазурирование (нем. *Glas* — «стекло», от лат. *glacies* — «лед»). Глазурь — стеклоподобное покрытие из силикатной пленки с окислами металлов, придающее изделиям водонепроницаемость, цвет и блеск. Задолго до того, как люди научились получать жидкое стекло и использовать его для изготовления сосудов, в начале 3 тыс. до н.э. в Древней Месопотамии и Египте был открыт эффект «самоглазурирования». В процессе обжига керамического изделия в примитивных печах на его поверхность попадают соединения меди и карбоната натрия в виде древесной золы. Они и создают блестящие капли или подтеки, свойства которых стали использовать в практических целях: для гигиеничности и водонепроницаемости сосудов. Об этом свидетельствует характерный прием — в народных ремеслах кувшины, кринки для молока глазурируют не снаружи, а изнутри и по краю горловины.

В раскопках Урука, города древних шумеров (4 тыс. до н. э., ныне территория Ирака), найдены остатки стен и колонн царского дворца, декорированных сплошным зигзагообразным узором из шляпок «керамических гвоздей», инкрустированных в глинобитную поверхность. Шляпки «гвоздей» покрыты разноцветной глазурью. Технику называют *штифтмозаикой* (нем. *Stiftmosaik*).

В истории искусства известен термин «египетский фаянс». Этот материал представляет собой сплав толченого кварца с содой и поваренной солью, покрытый слоем голубой или темно-синей глазури (силикатом натрия-кальция, окрашенным окислами металлов). Иногда использовали стеатит либо кварцевый песок, сплавленный с медным купоросом. Египетские глазури, обычно синего, зеленого, фиолетового и желтого цветов, представляют собой силикаты, окрашенные различными соединениями железа или меди. Египетские мастера применяли их при изготовлении небольших сосудов, бус, амулетов.

В древнем Вавилоне (Месопотамия) Ворота богини Иштар и стены Дороги процессий (604–562 гг. до н.э.) были облицованы синими глазурованными и рельефными кирпичами желтого цвета, составляющими изображения львов и драконов, которые «сопровождают» входящих. Этот выдающийся памятник свидетельствует о том, что технология и искусство глазурированной керамики развивалось одновременно в малых и в больших архитектурных формах.

Древнейшим способом декорирования керамических изделий является ангобирование (франц. *engobe* — «обмазка»). Ангобом называют тонкий слой белой или цветной глины, наносимой на поверхность керамического изделия до обжига. Он скрывает неровности или неподходящий цвет черепка. В отдельных случаях применяют роспись ангобами и роспись по ангобу, играющему роль грунта, цветной или белой подкладки. Густой ангоб может создавать эффект рельефа. Ангобирование подсказало еще один технический прием — сграффито (итал. *sgraffito* — «процарапанный», от греч. *grapho* — «пишу, черчу»). В средневековой и ренессансной архитектуре стран Западной Европы распространен прием соскабливания верхних слоев штукатурки до появления нижних слоев другого цвета или красной кирпичной кладки. В результате возникает многоцветный и слегка рельефный рисунок, который, в отличие от фрески, выдерживает воздействия осадков и влажного климата.

Также декорируют керамические изделия, покрытые ангобом. В истории декоративно-прикладного искусства известна группа сосудов средневекового периода (2200–1600 гг. до н. э.) под названием камарес. Название происходит от грота Камарес (греч. *kamares* — «пещера, свод») в южной части о. Крит в Восточном Средиземноморье. Сосуды из керамики расписаны растительными мотивами по темному фону белой, красной, желтой красками. Помимо росписи использованы приемы лепного декора барботином (франц. *barbotine*, от *barboter* — «нашлепывать, выплескивать»), — смеси белой глины, песка и краски. Барботин, как и ангоб, создает рельеф. На сосудах «камарес» с помощью барботина имитированы веревки, которыми как бы обвязан сосуд, или капельки масла, стекающие по его стенкам, вылеплены фигурки птиц, будто присевших на его край.

Еще одна группа изделий с рельефным декором — гнафианские, или гнацианские, вазы, по названию г. Гнафия в Апулии, на юго-востоке Италии. Вазы (точнее: разнообразные по форме сосуды) изготовлены греческими мастерами-колонистами в IV–III вв. до н. э. По сплошному черно-лаковому фону сделана «накладная», слегка рельефная роспись белой, золотисто-желтой и пурпуровой красками. Роспись сочетается

с граффити — процарапанными линиями — и частичным рифлением поверхности. Гнафианские вазы являются характерным примером эллинистического искусства Средиземноморья.

Разновидность цветной глины, наносимой на поверхность изделия и придающей после обжига его поверхности блеск схожий с покрытием лаком, именуют терра-агрета (итал. *terra agretta* — «терпкая земля»). Отсюда второе, но технологически неточное название: античный лак.

Аналогию фресковой стенописи в архитектуре представляют собой античные вазовые росписи по белому ангобу, в частности, так называемые белофонные лекифы — сосуды с узким вытянутым туловом. В VI–V вв. до н. э. их использовали в заупокойном культе. Росписи белофонных лекифов отличаются изысканной графичной манерой и утонченными цветовыми сочетаниями. Некоторые мотивы почерпнуты мастерами из знаменитых картин и статуй своего времени.

Керамику, не покрытую глазурью, красного, красновато-коричневого или желтовато-бурого цвета принято называть терракотой (итал. *terracotta* — «жженная земля»). Древние этруски и римляне изготавливали из терракоты облицовочные плиты и архитектурные детали — метопы, антефиксы, акротерии, рельефы фриза, расписывая их минеральными красками, а также игрушки и мелкие статуэтки (так называемая танагрская корошастика).

В античном искусстве известны изделия под названием «терра сигиллата» (лат. *terra sigillata* — «глина с печатками», от *terra* — «земля, глина» и *sigillum* — «печать, рельеф, клеймо, статуэтка»). Это кубки, чаши, блюда из красной неглазурованной керамики с блестящей, лощеной поверхностью и рельефным декором, полученным оттискиванием сырой глины в форму. Вначале эту технику использовали для того, чтобы ставить на изделие клеймо гончара, затем превратили в прием тиражирования рельефного декора. Иногда декор делали отдельно, прокатывая валик с углубленным, награвированным изображением по ленте из мягкой глины. Получался орнамент с повторяющимися элементами. Затем эту полосу жидкой глиной приклеивали к изделию, и все вместе подвергали обжигу.

В III–I вв. до н. э. такие изделия изготавливали в г. Мегара, Центральная Греция. Их называли мегарскими чашами, схожие — в Пергаме (Малая Азия) и на о. Самос в Эгейском море. «Мегарские чаши», которые делали на о. Самос были столь распространены, что в I в. н. э. их стали именовать самосскими. В I–III вв. такие же чаши производили в Италии, в г. Аретий (Этрурия). Отсюда названия: аретинская или аретийская, керамика. Мастерам Аретия подражали гончары Суррентума (Сорренто),

Пуцеоли (Поццуоли), Мутины (Модены). Позднее — мастерских на Рейне (Галлия). Распространенность схожих изделий под разными названиями свидетельствует о начале массового производства в эллинистическом мире относительно дешевой керамической посуды.

Дальнейшее развитие искусства керамики связано с арабской культурой и, в частности, с мастерскими мавританской Испании. В 711–713 гг. арабы и берберы, продвигаясь с Востока на Запад, через Северную Африку, переправились через Гибралтарский пролив и вторглись на Иберийский (Пиренейский) полуостров⁶³. Арабские мастера принесли в средневековую Испанию многие науки и ремесла, в частности гончарное ремесло и искусство глазурования, возникшие в глубокой древности в Египте, Сирии и Месопотамии. В XII–XIII вв. приобретают известность керамические мастерские в арагонском городе Калатаюде и в Андалусии — Малаге, Альмери, Мурсии. Там изготавливали стеклянные и глиняные «позолоченные» сосуды — так называли изделия, покрытые люстром.

Блестящий золотистый или красноватый медный люстр (франц. *lustre* — «блеск, глянец») — изобретение мастеров Ближнего Востока. Представляет собой разновидность кристаллических глазурей, приобретающих после обжига металлический отблеск с эффектом иризации от восстановления в процессе обжига сернистых соединений серебра, золота, марганца или меди. По одной из версий, применение золотистого люстра объясняют запретом ислама употреблять дорогую золотую и серебряную посуду. Золото и серебро ждут праведника на небесах, а на земле, согласно учению пророка, надо пользоваться простой деревянной и глиняной посудой. Однако восточная тяга к роскоши, любовь к ярким краскам и драгоценным материалам натолкнула мастеров на идею обойти религиозный запрет хитрым техническим приемом⁶⁴. Наиболее знамениты произведения испано-мавританской люстровой керамики, относящиеся ко второй половине XVI в. — большие вазы с суживающимся книзу туловом. Их называют альгамбрскими, поскольку большая их часть найдена в XVI в. в одном из помещений дворца Альгамбра в Гранаде (Андалусия).

Самую большую из таких ваз, высотой 117 см, в 1871 г. обнаружил испанский художник Мариано Фортунни в маленькой церкви местечка

⁶³ Арабское нашествие остановила в 732 г. битва при Пуатье (город в центре современной Франции), закончившаяся победой франков под предводительством Карла Мартелла. Реконкиста (отвоевание Испании у мавров) завершилась только в 1492 г. завоеванием Гранадского эмирата. Маврами (греч. *tauros* — «темный») в Средневековье называли всех темнокожих людей.

⁶⁴ *Кубе А. Н.* Испано-мавританская керамика. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 5, 29.

Салар близ Гранады. Ваза служила подставкой для чаши со святой водой. Она имеет куфические надписи, охранительные знаки («рука Фатимы») и частично покрыта перламутровым люстром. Художник выпросил ее для своей коллекции. По рисунку Фортуни в Риме для этой вазы изготовили бронзовый четырехножник с головами львов. В 1875 г. ваза в числе прочих произведений средневекового искусства приобретена известным коллекционером А. П. Базилевским и ныне составляет гордость собрания «средневековой галереи» петербургского Эрмитажа⁶⁵.

Известны и другие похожие вазы. Ныне они хранятся в музеях Мадрида, Палермо, Стокгольма и Берлина. Предполагается, что все изделия подобного типа изготовлены в мастерских Малаги для дворца в Альгамбре. Поэтому их иногда называют «малагскими» или «крылатыми» (по характерной форме больших ручек). Другим значительным центром производства испано-мавританской керамики были мастерские в селениях вокруг Валенсии, города на востоке Испании. Отсюда название «валенсийские фаянсы». Изделия мастерских Валенсии узнаются по сочетанию золотистого или красно-медного люстра с росписью темно-синей краской. Большие толстостенные блюда с широким бортом украшены растительным орнаментом — «мореской». В центре обычно помещали герб Валенсии — изображение орла, символа Св. Евангелиста Иоанна, либо гербы знатных итальянских фамилий (изделия производили по заказам многих дворянских и королевских домов Европы). Для валенсийских фаянсов типичен растительный орнамент из «ягодок», заключенных в круги из побегов и зубчатых листьев, похожих на греческий акант.

С XIV в. изделия испанских мастеров вывозили во многие страны, их находят во Франции, Нидерландах, Германии. Некоторые блюда извлечены со дна лондонской Темзы. В Италию испано-мавританскую керамику ввозили морем через Балеарские острова. Одним из «перевалочных» пунктов этого архипелага был остров Майорка. Итальянцы, спрашивая балеарских моряков: откуда товар, смягчили своим произношением звучание незнакомого им слова, получилось — «майолика».

⁶⁵ Александр Петрович Базилевский (1829–1899) — выдающийся русский коллекционер и знаток. В 1861–1863 гг. — сотрудник русского посольства в Вене. Свою коллекцию произведений западноевропейского средневекового искусства собирал главным образом в Париже, пользуясь советами хранителя Лувра Альфреда Дарселя. В 1884 г. по инициативе члена Государственного совета А. А. Половцова уникальное собрание Базилевского приобретено российским правительством. Благодаря этому приобретению в 1885 г. в Императорском Эрмитаже было создано отделение искусства Средних веков.

В Италии существовало собственное керамическое производство, но под воздействием достижений испанских мастеров возникло своеобразное искусство, составившее важную часть культуры Итальянского Возрождения. Итальянской майоликой принято называть изделия из белой или серой глины, пористый черепок которых, в отличие от обычной керамики, покрыт не одной, а двумя глазурями. Вначале — непрозрачным слоем белой, оловянной (из окиси олова), что позволяло расписывать поверхность изделия подобно фреске, по белому «сырому» фону еще до обжига, а затем, поверх росписи — прозрачным слоем блестящей свинцовой глазури, с последующим обжигом при температуре около 1000° С.

Кроме настоящей майолики существует меццо-майолика (итал. *mezzo* — «средний»). Такие изделия имеют черепок красного цвета, который покрыт слоем белого ангоба в качестве грунта для росписи. После росписи изделие также покрывали прозрачной свинцовой глазурью и подвергали обжигу при той же температуре. Внешне произведения из полноценной майолики и меццо-майолики неразличимы. По шутливому замечанию А. Н. Кубе⁶⁶, чтобы их различить для музейной атрибуции нужно разбить старинное изделие, посмотреть на цвет скола, а затем склеить, чтобы никто ничего не заметил. Общей чертой итальянских изделий является яркая красочная роспись. «Способ, изобретенный итальянскими мастерами, — писал Кубе, — очень близок к фресковой живописи. И совершенно очевидно, что столь пространственная именно в Италии живопись “аль-фреско” и привела гончарное искусство... к освобождению от восточных традиций»⁶⁷.

Со временем уже из Италии стали экспортировать расписную керамику в страны «севернее Альп». Одним из центров производства итальянской майолики был г. Фаэнца (Эмилия-Романья). Отсюда название «фаянс», которое принято применять к изделиям северо-европейских стран. Соответственно используют две пары понятий: майолика и фаянс, меццо-майолика и полуфаянс.

По свидетельству Дж. Вазари, первым в конце XV в. стал использовать молочно-белую оловянную глазурь флорентийский скульптор Лука

⁶⁶ Альфред Николаевич Кубе (1886–1941) — историк искусства, крупнейший специалист по истории художественной керамики. Родился в Петербурге в немецкой семье. С 1911 г. работал в Эрмитаже. Текст вводной статьи к каталогу собрания итальянской майолики петербургского Эрмитажа, написанный им в 1940 г., настолько совершенен, что был без изменений включен в новое иллюстрированное издание 1976 г.

⁶⁷ Кубе А. Н. История фаянса. Берлин, 1923. С. 17.

дела Роббиа (1400–1482). Археологические находки, датируемые XIV в., опровергают это утверждение, но произведения семейной мастерской Луки, его племянника Андреа и сына Андреа — Джованни делла Роббиа действительно сыграли важную роль в развитии этого замечательного искусства. Ныне судить об эпохе Возрождения, вспоминая статуи великого Микеланжело и картины «божественного» Рафаэля, игнорируя красочные изделия итальянской майолики, было бы несправедливо.

На фасадах флорентийской церкви Ор Сан Микеле и сейчас можно видеть сверкающие на солнце яркими красками терракотовые рельефы с изображениями Мадонны с Младенцем. Выступающие части рельефа обычно оставляли белыми, фон — матово-голубым. Использовали также желтую, зеленую и фиолетовую краски. Из майолики изготавливали блюда, тарелки, кувшины, аптекарские сосуды, холодильники, паломничьи фляги и даже алтари, табернакли⁶⁸.

Оригинальными изделиями являются аптекарские сосуды — альбарелли (итал. *albarello*, от лат. *albus* — «белый»). Это цилиндрические емкости на низкой кольцевидной ножке, они имеют слегка вогнутые стенки (чтобы было удобнее брать в руки). У таких сосудов нет ручек и крышек. Вверху они закрывались кружком пергамента или ткани, перевязанным бечевкой. Название возникло, вероятно, от росписи по белой оловянной глазури. Предполагается восточное происхождение альбарелли, в частности от культовых сосудов с характерными вогнутыми стенками, сделанных из отдельных звеньев бамбука или тростника. В Древнем Китае в сосудах из твердого как железо бамбука переносили огонь. А. Н. Кубе в подтверждение этой версии приводит этимологию: итал. «беленые» от арабск. «маленькое деревце». Известно также, что в похожих деревянных сосудах в Европу ввозили ароматические вещества⁶⁹.

В короткий срок — одно-два десятилетия — утилитарные сосуды превратились в роскошные декоративные изделия. На картинах итальянских живописцев того времени видно, что сосуды альбарелли и тарелки с росписью ставили на полках и в специальных шкафах-поставцах так, чтобы было удобнее ими любоваться, рассматривая «картинные» изображения. Из утилитарной емкости блюда превращались в «тарелки для украшения» (итал. *piatti di pompa*). Роспись делали все более сложной, она становилась предметом честолюбия отдельных мастеров и конкурировавших между собой мастерских. О расписной керамике стали отзываться

⁶⁸ Таберналь (от лат. *tabernaculum* — «будка, шатер, палатка») — алтарный шатер, киворий либо запрестольная композиция в храме.

⁶⁹ Кубе А. Н. История фаянса. С. 51.

как об искусстве «прекрасного стиля»: «белло» (итал. *bello* — «красивый, прекрасный, славный, достойный»).

Примечательно, что знаменитые производства развивались в основном в маленьких городках и селениях на основе местных гончарных ремесел. Сосуды из майолики не расписывали ни во Флоренции, ни в Риме — главных центрах искусства Итальянского Возрождения. Для мастерских г. Фаэнцы в Центральной Италии типичны мотивы аканта, пальметты и маскаронов, написанных светло-голубой краской по темно-синему фону («а береттино» (итал. а *berettino* — «по синему»). Другое название: «*sopra azurro*» (итал.) — «на голубом». В 1520–1536 гг. в Фаэнце действовала мастерская «Каза Пирота» (итал. *Casa Pirota* — «Огненный дом»; имеются ввиду печи для обжига изделий). В маленьком местечке Дерута, недалеко от Ассизи, изготавливали большие блюда с поясными портретами. Широкие борта, разделенные на секторы, украшали чешуйчатым орнаментом. Росписи на библейские, мифологические и исторические сюжеты называли «исторьяти» (итал. *istoriati* — «исторические»). В Каффаджиоло, по дороге из Флоренции в Болонью, находилась мастерская, принадлежавшая семье Медичи. В г. Кастель Дуранте (герцогство Урбино) изготавливали знаменитые «свадебные блюда», или «тарелки влюбленных» (итал. *coppe amatorie*). В Кастель Дуранте начинал работать знаменитый мастер Никколо Пеллипарио (? – ок. 1545). Один из первых он стал использовать гравюры Маркантонио Раймонди, Агостино Венециано и Марко Денте с произведений Рафаэля и его школы. Росписи работы Никколо Пеллипарио выделяются строгим рисунком, четкостью контуров, тонкостью моделировки. До 1528 г. Пеллипарио работал в Кастель Дуранте, затем переехал в Урбино, в мастерскую своего сына Гвидо Дурантино, принявшего позднее фамилию Фонтана. Своим «урбинским стилем» Н. Пеллипарио оказал влияние на многих майоличесов. В этой же мастерской работал другой известный мастер: Франческо Ксанто Авелли да Ровиго (1487–1542). На оборотной стороне тарелок и блюд часто помещали названия композиций с отсылками на литературные произведения, из которых взят тот или иной сюжет. Иногда ставили монограмму мастера и дату, но не времени росписи, а года издания гравюры или книги, откуда заимствована композиция.

В Урбино в качестве живописца-майоличесова трудился Рафаэль даль Колле, ученик Рафаэля Санти, также уроженца Урбино. Отсюда историческое недоразумение: убеждение в том, что майолику расписывал сам Рафаэль Санти. Это не соответствует действительности, но росписи по мотивам произведений Рафаэля были столь популярны, что термины

«рафаэлески», «рафаэлевские тарелки» (итал. *piatti di Raffaello*) применительно к майолике вошли в историю искусства.

С 1498 г. в мастерской Губбио, в Умбрии, работал мастер Джорджо Андреоли (1465–1553). Он применял оригинальный медно-красный «рубиновый» люстр. Такой люстр был известен и ранее, но Андреоли довел искусство люстрирования до совершенства и поэтому его стали считать изобретателем. Дело дошло до того, что Андреоли и его ученики покупали в уличных лавках изделия других мастеров, покрывали их люстром и продавали дороже с подписью «Маэстро Джорджо из Губбио» (*Maestro Giorgio da Ugubio*). Слово «маэстро» в то время означало не личность художника, а хозяина, владельца мастерской.

Особый интерес представляют изделия типа «скуделло э тондино» (итал. *scudello e tondino* — «чаша на ножке и кружочек»). В XV–XVI вв. в Италии изготавливали из керамики наборы посуды для рожениц (ст.-итал. *scudelle di donna di parto*, или: *desco da parto*; *desco* — «стол поднос», *parto* — «роды»). Набор состоял из трех, пяти или более предметов. Основу набора составлял судок для супа — чаша на ножке. Емкость судка закрывали крышкой — круглой тарелкой для хлеба, которая имела выпуклый валик по кругу (тондино). Эту тарель прикрывали второй чашей, опрокинутой дном кверху, на которую ставили маленькую солонку. Получалась оригинальная ярусная композиция. Все предметы расписывали яркими красками — изображениями сцен родов, ухода за детьми, веселыми бытовыми сценками, шуточными и куртуазными сюжетами, например: «Положение Вергилия»⁷⁰. Из таких комплектов ныне сохранились лишь разрозненные предметы. Они свидетельствуют о веселом, праздничном характере искусства эпохи Возрождения.

Майолические мастерские существовали также в Орвьето, Тревизо, Сьене, Венеции, Милане. Однако производство постепенно пришло в упадок, и ни одна из мастерских не пережила XVIII век. Возрождение этого оригинального ремесла происходило только в начале XX столетия.

В XVII в. конкуренция оказалась столь высока, что многие итальянские мастера стали искать работы в других странах. Они уезжали в Нидерланды,

⁷⁰ Шуточный сюжет средневекового и ренессансного искусства, пересказанный Джованни Боккаччо в книге новелл «Декамерон» (1350–1353; опубликована в 1470 г.). Древнеримский поэт Вергилий (70–19 гг. до н. э.) якобы влюбился в дочь императора, но она насмеялась над ним: оставила его висеть в корзине на веревке на стене (таким способом поэт каждую ночь поднимался к ее окну). Наутро жители города вдоволь повеселились. В отместку Вергилий использовал колдовство. Он погрузил весь город во мрак, а чтобы зажечь светильники, жители должны были поочередно подносить их к обнаженному телу красавицы.

Францию, Германию, где основывали керамические мастерские. Классической итальянской майолике эпохи Возрождения успешно подражали ученики прибывших во Францию итальянцев — мастера Нима, Невера, Лиона. Однако существовали и оригинальные достижения.

Выдающимся художником эпохи французского Ренессанса является Бернар Палисси (1510–1590). Он был также химиком, ботаником, геологом, технологом, рисовальщиком и живописцем по стеклу. В 1539 г. познакомился с искусством итальянской майолики и задался целью разработать собственную технологию глазурования керамических изделий. С 1538 г. он работал в г. Сенте на западе Франции. С 1562 г. — в Экуане близ Парижа, в поместье коннетабля Анн де Монморанси. Там Бернар Палисси оформил парк с гротами и фонтанами, в бассейнах которых сквозь толщу воды поблескивали змеи, ящерицы и лягушки, сделанные из глазурованной керамики так натурально, что вызывали восторг у посетителей парка. Похожий грот Палисси оформил для королевы Екатерины Медичи в парке Тюильри в Париже (1570). Дворец и парк Тюильри ныне не существуют (разрушены во время французской революции), но при раскопках в 1865 г. в нескольких шагах от Триумфальной арки на площади Карузель были обнаружены следы керамической мастерской.

На основе керамических опытов Б. Палисси написал трактаты «Истинный рецепт, благодаря которому все люди Франции смогут научиться преумножать и увеличивать свои богатства» (1563), «Чудесные рассуждения об искусстве земли» (1580), а также «Речь о прекрасном искусстве обработки глины, о его пользе, об эмалях и обжиге».

Бернар Палисси был человеком эпохи Возрождения, стремящимся к универсальному знанию. Его называли «французским Леонардо да Винчи». В искусстве керамики более всего Палисси прославился «сельскими глинами» (франц. *rustiques figulines*). На большое оловянное блюдо мастер наклеивал ракушки, тонкими нитками прикреплял умерщвленных пресмыкающихся — змей, ящериц, будто греющихся на солнце, и «речных гадюк». Затем снимал гипсовую форму, отминал изделие из глины, расписывал, стараясь сохранить правдоподобие. Блестящая глазурь, «будто из воды», довершала эффект обмана зрения. Такие блюда с «натуралиями» подавали на стол неожиданно, дабы напугать гостей — забавы в духе французского Ренессанса!

Помимо «сельских глин» Палисси создавал декоративные рельефы, облицовочные плитки, плакетки по картинам и гравюрам художников школы Фонтенбло. Бернар Палисси был гугенотом (протестантом). Близость ко двору не спасла его от преследований. В 1588 г. ученого заключили в Бастилию, где он и скончался в 1590 г.

Другую группу оригинальных французских изделий называют «фаянсы Сен-Поршера». Сохранилось всего около сотни образцов, изготовленных в период 1525–1565 гг. — чаши, солонки, поильники, тарелки. Изделия из тонкозернистой, почти белой глины покрыты слоем прозрачной свинцовой глазури цвета слоновой кости. Оригинальный декор оттиснут на поверхности сырой глины с помощью штампа — мелкий геометрический узор, заполненный черной, красной, зеленой, синей или коричневой глиной. Такая техника наводит на мысль о причастности к подобным изделиям гравера по металлу или мастера тиснения по коже. Форма изделий также отличается «металлическим» характером и усложнена лепными деталями: волютами, маскаронами, картушами, полуфигурами. Эти мотивы, свойственные итальянскому искусству, дали основание предположить, что подобные изделия могли быть связаны с творчеством Бенвенуто Челлини, выдающегося итальянского скульптора и ювелира, который в 1537 и в 1540–1545 гг. работал во Франции. По иной версии — это плод работы его учеников либо иных итальянских мастеров-керамистов. На некоторых изделиях присутствуют: изображение саламандры — эмблемы французского короля Франциска I (1515–1547), монограмма дофина (наследника), будущего короля Генриха II, три полумесяца — эмблема герцогини Дианы де Пуатье. Отсюда названия изделий: «фаянсы Генриха II», «фаянсы Дианы де Пуатье». Ныне установлено, что такие изделия изготавливали в мастерской городка Сен-Поршер, в долине р. Шаранта. «Фаянсы Сен-Поршера» считали королевской драгоценностью, поэтому они сохранились в относительно хорошем состоянии.

Многие изделия «дофарфорового периода» развития искусства керамики связаны с Ближним Востоком, в частности, с мусульманской Турцией. В 1514 г. турецкий султан Селим I захватил персидский город Тебриз, и по его велению семьсот семей мастеров расписного фаянса переселили в Турцию. В 1517 г. турки завоевали Египет, где также существовало искусство расписной керамики. Главным центром производства турецких полуфаянсов стал г. Изник — завоеванная византийская Никея. Другим центром был г. Исфахан, третьим — о. Родос в Эгейском море. Вначале в изделиях преобладал «персидский стиль», но затем формировались новые, самобытные приемы декорирования и изобразительные мотивы. В росписи варьируются мотивы кипариса, больших зубчатых листьев аканта, цветов гвоздики, гиацинта, плодов граната, мака, «китайские облака». Уникальность росписи придавали углубленный в ангоб контур, заполненный черной краской (так называемый мертвый край), и «помидорный», ярко-алый цвет ангоба из местных глин, который накладывали густо, с рельефом.

На севере Франции, в окрестностях г. Руана, близ устья р. Сена, находятся залежи пластичных белых глин. Руанский мастер Массео Абакен изготавливал из таких глин аптекарские сосуды типа итальянских альбарелли и облицовочные майоликовые плитки. Позднее, влияние этой мастерской, возглавляемой вдовой и сыном мастера, уменьшилось. В 1689 и 1700 гг. король Людовик XIV, стремясь пополнить пустеющую государственную казну, дважды издал «Указы против роскоши». Согласно указам, все золотые и серебряные изделия, в том числе парадные сервизы и столовая посуда, сдавались на переплавку. Это нанесло огромный ущерб декоративно-прикладному и ювелирному искусству Франции. Погибли многие уникальные вещи, в том числе шедевры Б. Челлини. Но утрата дорогой металлической посуды стимулировала фаянсовое производство. В 1670–1680-х гг. в руанских изделиях был выработан оригинальный «лучистый стиль». Декор больших тарелей и блюд строится по принципу радиальной, лучевой симметрии: в центре — розетка, по периметру — кайма из ламбрекенов или зубцов. «Лучистый» рисунок направлен к центру и напоминает кружево. Руанские изделия несколько тяжелы и грубоваты по форме, но роспись безукоризненна. Вначале мастера использовали только синюю краску из окиси кобальта (единственная краска, выдерживающая высокую температуру обжига до 1400° С). Затем — красно-коричневую краску из водной окиси железа. Иногда руанский декор сравнивают с ажурными изделиями из металла. К концу XVIII в. в непосильной конкуренции с фарфором фаянсовое производство пришло в упадок, а с ним прекратил существование и уникальный художественный стиль руанских изделий.

В первой половине XVI в. в Германии, в Рейнских землях началось производство посуды из так называемых глино-каменных масс, или штайнгутов (нем. *Steingut* — «каменный товар»). Так называли разновидность керамических изделий из очень плотной, твердой, как камень, глиняной массы. Ее компонентами являются полевой шпат и кварц. При высокой температуре (1200–1280° С) такая масса «спекается» и происходит, как говорят технологи, «остекловывание черепка». Изделия из глино-каменных масс по техническим свойствам близки фарфору и стеклу, они прочны как железо, их можно резать, шлифовать гранями, гравировать. Немецкие мастера изготавливали сосуды из серой глины с желтоватой или синей прозрачной глазурью «блауверк» (нем. *Blauwerk* — «синий товар»). Использовали солевые глазури. Во время обжига в печь засыпали соль; сода, содержащаяся в соли, соединялась с силикатами и образовывала на поверхности сосуда тонкую блестящую пленку. Подобные изделия производили в немецких городах Вестервальд, Рёрен, Зигбург, Кельн, Крайссен.

Отдельные группы изделий составляют пивные кружки «шнелла», сделанные в подражание оловянным, с откидывающимися на шарнире оловянными крышками, и «кувшины с бородатым человеком», или «барманнкруг» (нем. *Bartmann* — «бородатый человек», и *Krug* — «кувшин»). Другое наименование: беллармины. Название возникло от имени итальянского кардинала Роберто Беллармино (1542–1621), которого ненавидели в протестантских странах за особое рвение в контрреформаторской деятельности. Считается, что форма кувшина, расширяющаяся книзу, пародирует его толстую фигуру. Из такого сосуда можно было «выпить душу» ненавистного кардинала. В странах Северной Европы в XV–XVI вв. популярность обрели народные гончарные сосуды с простым рельефным и расписным декором — так называемая хэффнеркерамика (верхн.-нем. *hafen* — «горшок»).

Особенно внимательным отношением к свойствам материала отличается искусство Китая. Не случайно Китай — родина фарфора. Первые образцы так называемого протофарфора относят к эпохе династии Хань (206 г. до н.э. — 220 г. н. э.). Белый фарфор из чистой и звонкой массы производили в период династии Тан (618–907). «Открытие» фарфора совершалось постепенно, в течение столетий, но не случайно оно сделано китайцами. Для успешного производства фарфора необходимо соблюдать три основных условия: абсолютная чистота и тщательность технологии, великое терпение и необыкновенная любовь к материалу.

О многом говорит этимология. Русское слово «фарфор» происходит от арабск. *«fahfuri»*, что представляет собой «кальку» китайского: *«Tieng-tze»* — «Сын неба» (титул китайского императора). Это свидетельствует о том, что изделия китайского фарфора попадали на Русь через арабских торговцев, и о том, как ценили такие изделия, называя их «императорскими». В иных странах фарфор именуют «*čini*» («китайский»). В западноевропейских государствах, как и в России XVIII в. — порцелином (итал. *porcellana*, по сходству с *porcellino* — морская раковина «поросенок» с белоснежной блестящей поверхностью).

Основным компонентом изделий из фарфоровой массы является тонкая белая глина, свободная от примесей железа, которые приносят коричневый или зеленоватый цвет, и органических веществ (продуктов перегной растений). Залежи белой глины находятся неподалеку от Пекина, в местности под названием «Высокие холмы», по-китайски: «каолин». Но даже такую, столь подходящую глину мастера средневекового Китая отмучивали и «вылеживали» в глубоких земляных ямах без доступа воздуха около 20 лет. Одно поколение мастеров закладывало глину, другое выни-

мало. Только после того, как из каолина выйдут, перебродив, все органические примеси, глину сушили, просеивали, добавляли кварц и полевой шпат. После обжига около 900° С частички кварца образовывали стекловидную массу, которая вместе с глиной давала белоснежный, звонкий и слегка просвечивающий в тонких слоях черепок. Таким образом, фарфор с технологической точки зрения представляет собой как бы переходный материал от керамики к стеклу. Его главные эстетические качества: белизна, звонкость и полупрозрачность. Неглазурованный фарфор называют бисквитом (франц. *biscuit* — «сухарь», от лат. *bis coctum* — «дважды испеченное»). Покрытый прозрачной глазурью на основе полевого шпата, он сверкает как драгоценность. Однородность массы и глазури (глазуровочный обжиг проводят при температуре 1300–1500° С) составляет вторую часть «китайского секрета».

Поэтичны традиционные названия глазури китайского фарфора: «цвета луны», «голубого тумана», «цвета неба после дождя», «павлиньего пера», «цвета кожи желтой рыбы»... Вначале китайские мастера расписывали изделия синим кобальтом, позднее, в XVII–XVIII вв., в несколько красок. Роспись синим кобальтом с дополнением красной, желтой и зеленой краски называли «доу-цай» («контрастный цвет»), роспись в три краски — синей, красной и черной — «сань-цай» («три цвета»), в пять красок — зеленой, красной, желтой, синей, лиловой — «у-цай» («пять цветов»). В странах Западной Европы вещи из китайского фарфора ценили буквально на вес золота: на одну чашу весов помещали изделие, на другую — золотые монеты. Для простоты европейцы называли китайские изделия по-своему. В случае преобладания зеленой краски — «зеленым семейством», черной — «черным семейством», розовой — «розовым семейством». Наиболее знамениты китайские изделия периода династии Мин (1368–1644). Удивительно, но рецепты красок для росписи по фарфору и эмали, сначала зеленой, а затем розовой, красной и лиловой, китайцы заимствовали в 1720-х гг. через голландских мореходов у французских мастеров-эмальеров из г. Лиможа⁷¹. Такова особенность исторических связей культур Востока и Запада.

Уникальную группу составляют китайские селадоны — изделия периода Сун (960–1279) из тонкой фаянсовой массы, близкой фарфору. Селадоны покрыты светло-зеленой глазурью. Название возникло в первой половине XVIII в., по ассоциации с образом Келадона — персонажа

⁷¹ Аранова Т. Б. Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII века: Каталог. Л.: Аврора, 1977; Кречетова М. Н. Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII–XVIII века // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л.: Аврора, 1975.

романа французского писателя Оноре де Юрфе (1568–1625) «Астрея» на сюжет Овидия. Герой Келадон украшал свою одежду лентами бледно-зеленого цвета. Китайские селадоны отличаются широкой гаммой тончайших оттенков зеленого или серо-голубого, «цвета луны», напоминающих нефрит — камень, который обожествляли в Китае. Зеленый цвет получали введением в состав глазури полевого шпата и последующим восстановлением окислов железа в процессе обжига. Четыре процента закисного железа придают «железистой глазури» цвет морской воды. Глубина и характер тона зависят от температуры и от вида топлива. Бледно-зеленые тона китайских селадонов соответствовали эстетике западноевропейского стиля рококо. Селадоны коллекционировали, они становились непременным украшением аристократических салонов.

Особый красочный эффект китайской глазури «бычья кровь» (франц. *sang-de-bœuf*) темно-красного цвета, напоминающей кровь быка, получил французское наименование «фламбэ» (франц. *flambée* — «вспышка, искорка»). Глазурь на основе окиси меди в процессе восстановительного обжига под воздействием вводимого в печь углерода восстанавливается в почти чистую медь, переливающуюся оттенками красного с голубовато-фиолетовой дымкой и «искорками» кристаллической меди.

Многие китайские изделия ввозили в Европу через Кантон (искаж. кит. *Kwang-Tong* — название провинции на юго-востоке Китая; совр. Гуанчжоу). С 1516 г. морскую торговлю в этих краях вели португальцы. В 1684 г. основаны конторы голландской Ост-Индской компании. В 1857–1861 гг. соединенные англо-французские войска захватили и удерживали провинцию Кантон. Китайские изделия, производившиеся на экспорт, с тех пор стали именовать кантонскими. В XVII в. искусство фарфора из Китая заимствовали мастера Кореи и Японии.

Наиболее известная группа японских изделий из фарфора XVII–XVIII вв. получила наименование Имари, или Имари-Арита, по названию селения Арита на о. Кюсю, где их производили, и портового города Имабари, откуда их вывозили в другие страны. Для подобных изделий характерен мелкий пестрый декор полихромной росписи красной, оранжевой, зеленой и черной красками с золотом.

Другая группа японских изделий называется Сацума. Это разновидность изделий из фаянса, которые производили с 1598 г. в южном княжестве Сацума на о. Кюсю. Фаянсы Сацума разнообразны по формам и характеру пестрой росписи так называемого «парчового стиля». Изделия характерны атектоничным и пластичным распределением декора, свободно «перетекающего» с одной части формы на другую. Керамику

Сацума можно отличить по изображению герба дома Сацума — кругу, пересеченному двумя перпендикулярными линиями.

Европейцы давно пытались раскрыть «китайский секрет». В 1575 г. в Италии, во Флоренции, на мануфактуре, принадлежавшей семье Медичи выпускали «мягкий фарфор» — изделия из стеклообразной массы, в состав которой входил кремнезем (кварцевый песок), сода (окись натрия), селитра, квасцы, гипс и глина. В массу добавляли полевой шпат, что снижало температуру плавления. По составу мягкий фарфор близок молочному стеклу, но непрозрачен. Изделия из такой массы имеют белый тон с серовато-желтоватым оттенком. Прозрачная свинцовая глазурь подвержена механическим повреждениям, изделия легко царапаются ножом и вилкой, отсюда название.

В Голландии центрами производства керамических изделий были Амстердам и Хаарлем. В конце XVI в. в Антверпене производство облицовочных фаянсовых плиток и посуды наладил итальянский мастер Гвидо Савино. Затем такие же изделия стали производить мастерские г. Делфта. К 1640 г. ввоз дорогих изделий китайского фарфора, который осуществляли голландские торговцы значительно сократился. И тогда делфтские мастера нашли остроумное решение — не имея фарфора, они стали копировать в более грубом материале, фаянсе, особенно ценимые китайские изделия. В 1640–1660-х гг. в Делфте, в то время крупном портовом городе, возникло множество мастерских, специализировавшихся на этом выгодном ремесле. Голландцы повторяли формы и приемы росписи «синим по белому», характерные для искусства Китая периода Мин (1368–1644). Краску (окись кобальта) живописцы добывали из местных глин. Голландцы изображали китайцев и китайнок под зонтиками на фоне мало понятной им архитектуры, дополняя композицию декора европейским барочным орнаментом, элементами голландского сельского или морского пейзажа, ветряными мельницами, коровами, цветами и птицами. Эта причудливая смесь получила название «голландско-китайского стиля». Появились и оригинальные формы: «флейтообразные» вазы или вазы для любимых голландцами тюльпанов в виде китайских пагод. Вначале использовали подглазурную роспись, потом к синей добавили надглазурную красно-коричневую (из водной окиси железа), желтую и зеленую краски.

Открытие настоящего твердого фарфора произошло в Западной Европе только в XVIII в. Его создателем стал алхимик и арканист⁷² Иоганн

⁷² Арканист (от лат. *arcanus* — «скрытый, тайный») — алхимик, стремящийся раскрыть секрет «философского камня» для получения золота. Китайский фарфор ценили на вес золота, поэтому и алхимиков, бившихся над разгадкой «китайского секрета», стали называть арканистами.

Фридрих Бёттгер (1682–1719). С 1704 г. Бёттгер работал в Дрездене при дворе саксонского курфюрста Фридриха Августа II Сильного. Он имел неосторожность похвастаться, что узнал секрет превращения неблагородных металлов в золото, а курфюрст нуждался в деньгах. Бёттгера заключили в башню замка Альбрехтсбург в Майссене (недалеко от Дрездена), приковали цепью, а через решетку окна несчастный алхимик мог видеть виселицу во дворе замка, которая его ожидала в случае неудачи. Однако все опыты оказались тщетными. Тогда на помощь пришел Вальтер фон Чирнхауз, выдающийся математик, химик и минералог. Он предложил курфюрсту использовать знания Бёттгера в ином направлении: ведь фарфор не менее дорог, чем золото.

В 1708 г. Бёттгер изобрел буро-красную глино-каменную массу, из которой создал изделия с рельефным декором, наподобие китайских. В том же году алхимик провел опыты с белой глиной, залежи которой были обнаружены Чирнхаузом в окрестностях Дрездена. Эту глину использовали для припудривания париков. Совместив состав массы и глазури, Бёттгер раскрыл «китайский секрет». В 1710 г. в крепости Альбрехтсбург начала действовать первая в Европе фарфоровая мануфактура.

Бёттгер руководил производством до своей смерти в 1719 г. В 1717 г. он попытался установить тайные связи с Берлином, заговор раскрыли, алхимика бросили в тюрьму, где он скончался, не дождавшись приговора. Первый период в деятельности Майссенской фарфоровой мануфактуры (1710–1719) называют «бёттгеровским». Для него характерны изделия из массы невысокого качества с рельефным либо гравированным декором в подражание металлическим изделиям, или покрытые «жемчужным люстром» (изобретение Бёттгера).

После Бёттгера мануфактурой руководил Иоганн Грегор Хёрольдт (1696–1775), живописец, химик и технолог. Он сумел изготовить из окислов металлов широкую палитру красок для росписи фарфоровых изделий. После того, как изделие подверглось первому обжигу при высокой температуре, красочный слой обжигали при более низкой температуре (так называемый глазурочный или политой обжиг). Поэтому краски не выгорали и, сплавляясь с глазурью, сияли как эмали. Второй период в истории Майссенской (Саксонской) мануфактуры (1720–1745) называют «хёрольдтовским», или «живописным». В этот период саксонские изделия приобрели европейскую славу. Фирменной маркой мануфактуры с 1724 г. стали «скрещенные голубые мечи», написанные подглазурным кобальтом. Мастера использовали в росписи экзотические «китайские мотивы»

в рокайльных обрамлениях, «индианские цветы», «немецкие цветы». «Цветы в разброску» и «саксонские букеты» писали с ботанических атласов.

Кроме живописной мастерской, которой руководил И. Г. Хёрольдт, на Майссенской мануфактуре в середине XVIII в. возникла модельная мастерская. В период господства стиля рококо в Майссене работали выдающиеся скульпторы-модельеры Иоганн Готтлиб Кирхнер (1701–?) и Иоганн Иоахим Кендлер (1706–1775). В 1730 г. курфюрст Август Сильный пожелал выставить в своем Японском дворце фигуры животных из белого фарфора в натуральную величину. Эту работу поручили Кирхнеру. Однако закончить ее не удалось. Ныне в музее фарфора в Дрездене можно видеть некоторые из этих фигур. В 1733 г. руководителем модельной мастерской стал выдающийся художник И. И. Кендлер. Под его началом работали пятьдесят скульпторов. С именем Кендлера связана эпоха в развитии европейского художественного фарфора. Именно Кендлер в русле общеевропейского рокайльного стиля создал оригинальный жанр мелкой фарфоровой пластики. Самые ранние статуэтки работы Кендлера — жеманные женские фигурки — получили наименование «кринолиновых» из-за широких юбок. Дамы и кавалеры, пастухи и пастушки, аллегорические фигуры, мифологические персонажи, китайцы и китайки, ремесленники и торговцы, солдаты и разбойники, продавцы птиц и волынщики сменяли друг друга, как в уличном театре масок. В 1741–1744 гг. И. И. Кендлер вместе с помощником Петером Райнике (1715–1768) создал по гравюрам Ф. Жуллена (с рисунков Ш.-А. Куапеля) серию фигурок на темы традиционного итальянского театра Коммедиа дель Арте. В 1765 г. на мануфактуре выпустили серию «Дети-садовники», вслед за ней — «Дети-комедианты». Далее следовали серии: «Народы Леванта», «Времена года», «Пять чувств», «Четыре части света», шуточная «Обезьянья капелла» (1745–1753).

Помощниками Кендлера были также Иоганн Фридрих Эберлайн (1696–1749) и Фридрих Элиас Майер (1723–1785). Однако произведения самого Кендлера «на голову выше» остальных. Это образцы высокого вкуса, эстетики «галантного века» и тонкой, ироничной стилизации на грани гротеска. В истории художественного фарфора произведения Кендлера остались непревзойденными. Но, будто наперекор своему призванию, Кендлер стремился к монументальной скульптуре. Он проектировал надгробия и памятники, задумал создать конную статую саксонского курфюрста Августа в натуральную величину из фарфора. Из этой затеи Кендлеру удалось выполнить только голову курфюрста — подлинный шедевр портретной скульптуры.

Сохранить тайну рецепта получения фарфора не удалось. В 1717 г. начала действовать Венская фарфоровая мануфактура. В 1720 г. братья Вецци с помощью К. Хунгера из Майссена наладили производство фарфора в Венеции. Фарфоровые мануфактуры открывались по всей Европе: в Германии (1746 г.), в Хёхсте (1747 г.), в Нойдеке (1751 г.), в Берлине (1753 г.), в Фюрстенберге (1755 г.), во Франкентале (1756 г.), в Людвигсбурге (1758 г.), в Ансбахе (1760 г.), в Клостер-Файльсдорфе (1761 г.), в Нимфенбурге (1763 г.), в Фульде и многих других городах. Каждый маркграф или владетельный князь хотел иметь собственную фабрику.

В 1740 г. фарфоровую мануфактуру основали во Франции, в г. Венсенне (в 100 км к востоку от Парижа). В 1756 г. по инициативе маркизы де Помпадур мануфактуру перевели в Севр — местность к юго-западу от Парижа. Химик Жак Элло изобрел оригинальную краску — «королевскую синюю» (франц. *bleu de Roi*), а затем «розовую помпадур» (франц. *rose de Pompadour*), по которым легко узнаются изделия Севра. Характерный прием декорирования севрских изделий — роспись в резервах (в оставленных незакрытыми ярко-синей, зеленой или розовой глазурью участках фона) «цветами и птицами» или пейзажными мотивами в обрамлениях из золоченых рокайлей. Во второй половине XVIII в., в связи с модой на античность, появились росписи «под камеи» (франц. *en camaïen*), обычно в технике гризайль. В Севре изготавливали большие сервизы, парные декоративные вазы, портретные медальоны, декоративные плакетки в качестве вставок в мебель, в частности, в технике «пат сюр пат» (франц. *pâte sur pâte* — «масса на массе», или «слой за слоем»). Эта техника изобретена в Севре в 1849 г. Мастер рисовал на поверхности плакетки кистью с помощью густой шликерной массы⁷³. Пористый черепок не покрытый глазурью легко впитывает воду из шликера, масса застывает, образуя рельефный рисунок, слегка тающие контуры которого зависят от густоты полупрозрачного слоя. Такую технику использовали, в частности, для имитации в фарфоре античных камеи.

С 1757 г. и до отъезда в Россию в 1766 г. модельную мастерскую Севрской фарфоровой мануфактуры возглавлял выдающийся скульптор

⁷³ Шликер (нем. *Schlicher* — «проньра») — жидкая масса из тонкой белой глины, глицерина и воды, которую используют в фаянсовом и фарфоровом производстве. Шликер заливают в гипсовые формы, стенки которых медленно впитывают воду, и масса оседает на них тонким равномерным слоем. Через определенное время лишнюю массу сливают, а осевшая на стенках глина после снятия формы и сушки представляет собой изделие, готовое для первого, утильного обжига.

Этьенн-Морис Фальконе (1716–1791). Свои лучшие произведения в мелкой пластике Фальконе выполнил в Севре из бисквита (неглазурованного фарфора). Созданные по его моделям бюст мадам де Помпадур, парные статуэтки Амура и Нимфы, стреляющей из лука, а также знаменитую «Купальщицу», повторяли в Севре в течение многих десятилетий.

В Англии первую фарфоровую мануфактуру основали в 1744 г. в Бау (район в Ист-Энде Лондона). В том же году — в лондонском районе Челси, на левом берегу р. Темза. В 1751 г. открыли производство в Ворчестере, к северо-западу от Лондона (правильное произношение: Вустер). Около 1748 г. — в г. Дерби, в центре Англии. В 1786 г. в Лондоне произошло объединение трех английских мануфактур: Бау, Дерби и Челси. На мануфактуре Томаса Минтона в Стаффордшире (традиционный район керамического производства в центре Англии) с 1847 г. производили небольшие фигурки в подражание античным из белого, чуть желтоватого бисквита — париана (от названия о. Парос в Эгейском море). Название, вероятно, придумал сам Минтон по ассоциации со знаменитыми мраморами античных статуй.

За несколько столетий искусство изделий из фарфора породило многие жанровые разновидности, типологию форм и разнообразные приемы декорирования. Во второй половине XVIII в. возникли и оригинальные достижения в области фаянсового производства. Наиболее знамениты изделия фабрики «Этрурия» в Англии. Ее основателем был потомственный мастер-керамист из Стаффордшира и предприниматель Джозайя Веджвуд (1730–1795). Имя «Веджвуд» стало нарицательным. Как написано на надгробном памятнике Веджвуда в Стаффордшире, он сумел превратить «грубое и незначительное производство в элегантное искусство». В 1752–1759 гг. вместе с технологом Томасом Уилдоном он был занят поисками усовершенствования традиционного фаянса. В 1765 г. по заказу королевы Шарлотты изготовил чайный сервиз из тонкого «фаянса цвета сливок». В 1769 г. вместе с Томасом Бентли (1730–1780) основал мануфактуру «Этрурия», на которой из разноцветных глино-каменных масс стал выпускать изделия в подражание античным. В те годы сенсационные открытия в Италии, в раскопках Геркуланума и Помпей, породили моду на античность и способствовали распространению эстетики неоклассицизма. Древнегреческие вазы, найденные в Италии, называли тогда «этрускими», отсюда наименование мануфактуры: «Этрурия». Из «черной базальтовой» и «яшмовой» массы делали подобие античных сосудов. Из «воскового бисквита» — медальоны с рельефами «под камеи» и декоративные плакетки для мебели. Рельефы выполняли по рисункам англий-

ского художника Джона Флаксмана (1755–1826). Продукция фабрики Веджвуда имела огромный успех.

Однако были и критические замечания. Так И. В. Гете, не называя имени Веджвуда, высказался скептически: «Умные фабриканты и предприниматели взяли художников на жалованье и при помощи умелых механических воспроизведений завлекли плохо осведомленных любителей... Англичане собирают со всех стран огромные деньги своими современно-античными керамическими изделиями, своим черно-красно-пестрым искусством; строго говоря, от них получаешь удовлетворения не больше, чем от любого невинного фарфорового сосуда, от хороших бумажных обоев или от оригинальных пряжек...»⁷⁴. Однако и Веджвуд не стоял на месте. Его поздние произведения не являются репликами античных, а демонстрируют поиски оригинального неоклассического стиля. Фирма «Веджвуд» действует по настоящее время.

2.4. Стеклоделие и обработка металлов.

Драгоценные материалы, эмали, ткани в истории западноевропейского декоративно-прикладного искусства

Стекло — первый в истории искусства материал синтетического происхождения. В отличие от древнейших натуральных материалов: глины, дерева, природных минералов, для получения стекла необходимо соединение компонентов различного происхождения. Русское слово «стекло» (из готск. *stikls* — «кубок») возникло путем перенесения названия иных сосудов на кубки из этого материала. Немецкое «*Glas*» произошло от латинского «*glacies*» («лед»), по внешнему сходству стекла со льдом и с горным хрусталем (минерал, который в античности также считали замерзшей водой).

Стекло было известно в Древней Месопотамии и Египте, вначале в виде глазури на керамических изделиях или так называемого египетского фаянса. Древние мастера покрывали силикатом натрия-кальция стеатит, изделия из толченого кварца — бусы, амулеты, что свидетельствует о тесной связи технологии керамических и стеклянных изделий. Использовали и природное стекло метеоритного или вулканического происхождения. Оно встречается в природе небольшими обломками. В мастерских египетских Фив и Мемфиса изготавливали бусы темно-синего стекла с белыми и

⁷⁴ Гете об искусстве. М.: Искусство, 1936. С. 26–27.

желтыми нитями. Преобладание синего и темно-зеленого цвета объясняется примесями окислов железа в песке (основном компоненте стекла) и добавками окислов меди (руды, которую привозили в Египет с Синайского полуострова)⁷⁵. Английский археолог Ф. Петри предположил, что первую глазурь получили случайно на поверхности кварцевой гальки при длительном обжиге вследствие ее реакции со щелочью, содержащейся в золе от горящих дров. Это могло произойти при выплавке меди из руды.

Иное объяснение приводит в своем классическом труде Плиний Старший (23–79). На Средиземноморском побережье Сирии, в той части, которая называется Финикией, у подножия горы Кармел «пространство берега составляет не больше пятисот шагов, и только оно в течение многих веков было источником для производства стекла. Рассказывают, что сюда пристал корабль торговцев нитром, и они, рассеявшись по берегу, приступили к приготовлению еды, но не оказалось камней под котлы, тогда положили куски нитра с корабля, которые расплавились от огня, смешавшись с песком на берегу, и потекли прозрачные ручьи новой жидкости, — таким было происхождение стекла»⁷⁶.

История, рассказанная Плинием, до сих пор вызывает споры. Одни считают ее сказкой, лишь косвенно отражающей действительные факты, другие видят в ней рациональное зерно. Прибрежный песок в тех местах действительно представляет собой почти чистый кварц. В соединении кварца с нитром (природной содой), представляющем собой карбонат натрия, и известью, содержащейся в песке и древесной золе, вполне могло получиться стекло. Известковые раковины среди песка также давали необходимую известь, т. е. углекислый кальций, а сильный морской ветер мог создать достаточно высокую температуру в обычном костре.

В наше время в шихту (смесь исходных веществ) для выплавки стекла входят те же компоненты: кремнезем в виде кварцевого песка, окись кальция в виде извести, мела или древесной золы, щелочь в виде соды (окиси натрия). Температура плавления около 1450–1500° С. Такое стекло называют содовым, оно легкоплавкое и пластичное при горячем формовании изделий.

Около 1500 г. до н. э. египетские мастера стали изготавливать стеклянные сосуды на сердечнике: металлический прут, конец которого обматывали паклей с песком и глиной — это утолщение формировало внутренний объем будущего сосуда, погружали в расплавленную массу

⁷⁵ Флитнер Н. Д. Стекло-керамические мастерские Тель-Амарны. Пг., 1922. С. 142.

⁷⁶ Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. М.: Ладомир, 1994. С. 144–145 (LXXXVI, 190, 191).

либо наматывали на него стеклянные нити. Затем обкатывали на металлической или каменной плите. Сердечник выгорал, образуя полость. Египетские мастера применяли также характерный прием декорирования: прочесывание намотанных на заготовку разноцветных стеклянных нитей гребнем с последующей обкаткой, что создавало волнистую или зубчатую текстуру. Такую технику позднее назвали фляндровкой (франц. *flandrin* — «вытянутый, прочесанный»).

На рубеже I в. до н. э. — I в. н.э. в Финикии, вероятно, в г. Сидоне стали применять стеклодувную трубку. Почти без изменений она используется и в наши дни. Это приспособление позволило изготавливать тонкостенные сосуды с лепными деталями, наиболее совершенные образцы которых делали в мастерских Древнего Рима. Выдуванием в форму без вращения (так называемые тиходутые изделия) создавали фигурные сосуды. Римские мастера использовали также разноцветные нити, «налепы», «мозаичную технику» и межстеклянное золочение. Изделия пестрой текстуры из цветных камней или стекла именовали в античности мурринами (лат. *murrina*), от названия минерала *murrha* (возможно, плавиковый шпат, сардоникс или агат). В Древнем Риме, по свидетельству Плиния Старшего, «мурриновые кубки» ценили дороже золота. Наиболее простой способ изготовления «пестрых сосудов» — обкатывание горячей стеклянной заготовки в разноцветной стеклянной крошке. Затем набирают тонкий поверхностный слой прозрачного стекла и заканчивают формирование изделия. «Мозаичный узор» остается внутри, как бы между стенок сосуда. Аналогичным образом между слоями стекла помещают ажурный рисунок из металлической фольги. В Византии и западноевропейском Средневековье в технике «межстеклянного золочения» изготавливали кубки с портретными медальонами и посвятельными надписями на дне.

Более сложный способ декорирования позднее, в эпоху Возрождения, получил название «миллефиори» (итал. *millefore* — «тысяча цветов»). Его эффект основан на уникальной пластичности горячей стеклянной массы. Вначале мастер изготавливает стеклянные «дротики», последовательно, слой за слоем набирая разноцветное стекло, так, чтобы в поперечном сечении получался узор из концентрических окружностей разного цвета. Иногда такой прут «проволакивают» через фигурное отверстие и сечение получается в виде «цветка» или «звездочки». Затем пруты нарезают поперек и образуются «шайбочки», или «плашки», сохраняющие рисунок цветка. Их рассыпают на столе и, как и в предыдущем случае, прокатывают по ним «баночку» — заготовку будущего изделия. «Цветки» облепляют «баночку» со всех сторон — растягиваясь при выдувании, они

образуют сплошной узор «тысячи цветов», иногда напоминая текстуру малахита или агата. Отсюда названия: малахитовое, агатовое стекло. Затем набирают внешний, прозрачный слой стекла и «цветочная» текстура остается внутри.

Стекло обладает редким сочетанием замечательных качеств: прозрачностью, пластичностью, звонкостью. Недостаток стекла — хрупкость и эрозия. Под влиянием влаги и химических примесей, содержащихся в атмосфере, со временем поверхностный слой стекла нарушается, расслаивается на мелкие чешуйки, и существует реальная угроза того, что рано или поздно и без того редкие изделия античного стекла погибнут.

Античные мастера применяли технику резьбы по стеклу, аналогичную резьбе по горному хрусталу и твердому камню, в которой они особенно преуспели при изготовлении гемм — инталий (с углубленным рисунком) и камей (с выпуклым рисунком). Самое известное произведение античного резного стекла — Портландская (Портлендская) ваза. Она создана в прославленный период древнеримского искусства, времени правления императора Октавиана Августа (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.). Сделана из двуслойного стекла: темно-синего, почти черного и молочно-белого. Ваза типа амфоры была укорочена во II в. н. э. (по иной версии, целиком создана во II в. н. э.). Верхний слой местами снят в технике «*à la cameo*» медным вращающимся колесом с абразивом. В результате возник белый на темно-синем фоне, рельефный, слегка просвечивающий у краев декор, изображающий сцену соблазна Фетиды Пелеем в присутствии Афродиты и Эроса (эпизод мифа о свадьбе Пелея и Фетиды). Это великолепное произведение найдено в XVII в. в руинах гробницы императора Александра Севера. Хранилось в коллекции Барберини в Риме. Затем, с 1785 г. — в семье герцогов Портландских в Англии. В 1945 г. вазу приобрел Британский музей в Лондоне.

В 1790 г. Джозайя Веджвуд создал копию античного шедевра из цветного фаянса. Копию заказала королева Шарлотта, захотевшая иметь подобный шедевр у себя, но не имевшая возможности приобрести оригинал. Веджвуд сделал 24 копии Портландской вазы и считал эту работу своим главным достижением.

В I–IV вв. н. э. известность приобрели стекольные мастерские римской Галлии на Рейне. Наиболее интересны римские диатреты (лат., из греч. *diathreta* — «разломанная, ажурная») — чаши из стекла, в толще стенок которых вырезаны внутренний объем и наружная сетка, прикрепленная тонкими перемычками к внутренней емкости, подобно стакану в подстаканнике. По периметру верхней части располагается заздравная

надпись, вырезанная тем же образом. Вероятно, подобные сосуды делали в одной мастерской (сохранилось всего пять экземпляров) римского Кельна на Рейне (в то время: Колония Агриппина). Столь своеобразные изделия предназначались для горячих напитков, бывших в употреблении у римлян в северных краях, но, прежде всего, это были предметы роскоши. Сначала изготавливали толстостенную заготовку, на нее наносили горячим способом «налепы» из цветного стекла, а затем медленно, в течение многих месяцев, медным колесом с абразивом вышлифовывали ажурную «корзиночку»⁷⁷. Столь трудоемкая работа может вызвать вопрос: зачем такие сложности? Ведь можно найти способ проще. Ответ следует искать не в области технологии, а в художественных амбициях мастеров искусства «предметного мира». Спустя почти две тысячи лет мы смотрим на подобные вещи и удивляемся: как такое чудо может быть сделано!

В Средневековье стеклянные изделия расписывали разноцветными эмалями и люстром. Виртуозами стали венецианские мастера. Знаменитое на весь мир венецианское стеклоделие развивалось постепенно из древнеримских провинциальных мастерских на севере Италии. Первый подъем этого ремесла произошел в XIII в. После разгрома крестоносцами Константинополя в 1204 г. в Италию, прежде всего в Равенну, Милан и Венецию, бежали многие византийские мастера (до 805 г. Венеция входила в состав Византийской империи). После завоевания о. Сицилия французскими войсками и антифранцузского восстания «Сицилийская вечерня» (1282), в результате которого власть перешла к Арагонскому дому, многие арабские мастера — керамисты, мозаичисты, стеклодувы — вынуждены были эмигрировать на север. Второй подъем венецианского стеклоделия связан с окончательным падением Византии под натиском турок в 1453 г. и массовым исходом греческих и арабских мастеров из стран Востока на Запад. Кроме византийских смальт, украсивших базилику Св. Марка, в Венеции получило развитие искусство выдувных сосудов из прозрачного стекла. Разросшиеся стеклодувные мастерские во избежание пожаров перевели на остров Мурано в венецианской лагуне. За несколько столетий с XIII по XVI вв., муранские мастера сумели довести искусство стеклоделия почти до невозможного — до предела технической изощренности и причуд художественной фантазии. Именно в этот период стеклодувная трубка стала художественным инструментом. Венецианское стекло замечательно тонкостью, прозрачностью и пластичностью. Эти качества обе-

⁷⁷ Римское искусство и культура: Каталог выставки Римско-Германского музея г. Кельна. Кельн, 1984. С. 172.

спечивались длительным совершенствованием технологии: чистотой производства и высокой температурой варки содового стекла.

Наиболее знамениты венецианские «сетчатые» изделия (итал. *reticelli*) с декором «стеклянная вить». Другое название этой техники: филигрань. Последнее название является неточным, поскольку термин «филигрань» (от лат. *filum* — «нить» и *granum* — «зерно») правильнее отнести к декору изделий из металла (в русской транскрипции: «скань и зернь»). Красота «филигранных» изделий состоит в переплетении тончайших белых нитей, вплавленных внутрь стенок сосуда. Секрет этой техники довольно прост, но требует мастерства и значительной пластичности стеклянной массы. Вначале необходимо изготовить молочно-белые «дротики» (венецианцы для получения белого цвета использовали оксиды олова). «Дротики» устанавливали в пустотелом стакане, вдоль его рифленых стенок. Затем в этот стакан помещали «баночку» будущего изделия. «Дротики» вплавлялись, утоплялись в стенки «баночки», после чего мастер набирал еще один слой стекла. При выдувании изделия белые «дротики», оказавшись внутри стенок сосуда, растягивались в тонкие молочные нити. При закручивании заготовки получались спиральные нити. Если же операцию повторить с закручиванием в противоположные стороны, то образуется «сеточка».

Венецианские мастера использовали сложные, орнаментированные дроты и плетеные жгуты из разноцветных нитей. При выдувании цветные нити растягивались до тончайшей, мерцающей паутины. Для человека, непосвященного в тайны технологии, это кажется чудом. Еще один эффект — «льдистое» стекло, или «краклэ» (франц. *craquelé*, от *craquer* — «трещать»). Раскаленную «баночку» опускали в холодную воду, и на ее поверхности образовывалась сеть мелких трещин — кракелюр. Затем изделие еще раз нагревали, заплавляя острые края трещин или набирали тонкий поверхностный слой стекла, и «льдистая» поверхность сверкала внутри.

Характерным композиционным приемом венецианских изделий является контраст простой по форме верхней части кубка или вазы с усложненной, причудливой лепкой основания. Лепные детали — гребни, «коньки», «рыбки» — усиливали цветом.

В 1516 г. муранские стеклоделы Андреа и Доменико⁷⁸ разработали технологию изготовления больших зеркал. Они выдували цилиндр, разрезали его вдоль и раскатывали на мраморном столе. Стекланный лист полировали, а с обратной стороны использовали оловянную амальгаму.

⁷⁸ Фамилия братьев в источниках не называется, но известно, что они родом из г. Урбино.

Тонкую оловянную фольгу также расстилали на столе и полировали ртутью. Олово растворялось и тогда накладывали стеклянный лист. Долгое время Венеция не знала соперников в изготовлении зеркал и люстр. Зеркала украшали рамами, представлявшими собой уникальные произведения искусства: из разноцветного мрамора, позолоченной бронзы с инкрустацией эмальями и драгоценными камнями. Особую гордость венецианцев составляли рамы из синего стекла с накладными стеклянными цветами, гирляндами, акантовыми листьями, женскими фигурами и головками путти. Рамы гравировали и расписывали.

Венецианский сенат строжайшими указами оберегал достояние республики — секреты стекольного мастерства. Согласно закону, мастер, выдавший эти секреты или сбежавший с о. Мурано, карался смертью. В то же время стеколодел мог просить руки дочери самого знатного гражданина Венеции, включая дожа (герцога). Так почитали его мастерство.

Однако в XVII столетии вкусы изменились. Венецианское стекло продолжали ценить за изощренность техники, но оно было чересчур дорогим, тонким и хрупким. В лесах Богемии⁷⁹, в Галлии, в мастерских по берегам Рейна делали крупные и прочные вещи из так называемого калийно-известкового или поташного стекла. Местные стеколоделы использовали песок, добываемый по берегам рек, но соду заменили содержащим калий поташем (карбонатом кальция), который получали из древесной золы. Дерево, таким образом, использовали и в качестве топлива для печей, и как компонент для варки стекла. Богемия богата лесами. Когда деревья вокруг печей вырубали, то мастерскую переносили на новое место. Поэтому со временем возникло еще одно наименование: «лесное стекло» (нем. *Waldglas*).

Богемское стекло толстостенное, его можно резать вращающимся корундовым колесом, шлифовать гранями до блеска и гравировать подобно камням. Глубокую резьбу по аналогии с огранкой драгоценных камней называют «алмазной» или «бриллиантовой гранью». После полировки треугольные в сечении углубленные грани с противоположной стороны, сквозь просвечивающее стекло кажутся выступающими — пирамидальной огранкой. Абразивом для резьбы служит обычная вода. Для гравировки — масло. Мелкий гравированный рисунок остается матовым и на просвет кажется выпуклым, рельефным. В XVII в., сначала в Голландии, а потом в Богемии и Силезии, стали применять алмазное пунктирование (от лат. *punctum* — «точка»). Специальным стержнем с алмазом на конце

⁷⁹ Богемия — «страна бойев», по названию кельтского племени, обитавшего в I–III в. н. э. в Галлии и в бассейне р. Дунай.

мастер наносил легкими ударами мелкие точки, образующие на поверхности стекла матовый рисунок⁸⁰.

Виртуозом гравировки по стеклу был нюрнбергский гравер, а также ювелир и резчик по камню, Каспар Леман (1570–1622). С 1588 г. мастер работал в Праге при дворе императора Рудольфа II. Леман одним из первых стал применять технику резьбы горного хрусталя к «лесному стеклу», сочетая крупные «алмазные грани» с тончайшей гравировкой и пунктированием. В 1606–1608 гг. Леман работал в Дрездене. В 1609 г. получил от императора Рудольфа исключительное право на изготовление кубков из резного стекла. Постепенно у богемских изделий появились характерные формы: большие кубки в виде перевернутого колокола, бокалы с крышками и точеными балясовидными ножками. Преемником Лемана в Праге стал его помощник и ученик, немецкий резчик и гравер Георг Шванхардт (1601–1667). С 1622 г. он работал в Нюрнберге. С 1700 г. на богемских заводах производили люстры и зеркала.

В середине XVIII в. яркий, истинно барочный стиль изделий богемского стекла уступил место сочетанию тонкой гравировки с росписью, золочением и шлифованию многослойного стекла с «нацветом». В конце XVII в. в Потсдаме (Пруссия) немецкий алхимик и естествоиспытатель Иоганн Кункель (1630–1702) возродил древнеримскую технику межстеклянного золочения, а также придумал способ окрашивания стеклянной массы в ярко-красный цвет. Он использовал коллоидный раствор золота в «царской водке» (смеси азотной и соляной кислот). При нагревании (наводке) до 600–700° С в растворе «выращиваются» металлические кристаллы. Чем продолжительнее наводка, тем чище и ярче алый цвет. Такой способ получил название «золотой рубин». Использование частиц серебра тем же способом дает золотисто-желтый цвет, меди — темно-красный, «вишневый» цвет, иначе: «медный рубин».

Иоганн Кункель — автор сочинения «Экспериментальное искусство стеклоделания» (*«Ars vitraria experimentalis»*, 1679), включающего перевод трактата итальянского священника Антонио Нери (1576–1614) «Искусство стекла» (*«L'Arte Vetraria»*) с комментариями. Книга была издана в Лондоне. Кункель экспериментировал с бесцветным стеклом, стараясь улучшить его оптические свойства для того, чтобы имитировать бриллианты. В 1693 г. работал в Стокгольме, затем вернулся в Германию.

Многие алхимики пытались улучшить звонкость и прозрачность стекла. Для этого в массу добавляли свинец, но от этого стекло получа-

⁸⁰ В современной практике в тех же целях используют «победитовый карандаш».

лось желтоватым. В 1635 г. в Англии соду (один из компонентов стекла) заменили, как и в Богемии, поташем: желтизна исчезла, и стекло засверкало как бриллиант. В 1676 г. английский мастер Джордж Рэйвенскрофт (1632–1683) нашел способ имитации бриллиантов стеклом, добавляя в стеклянную массу 30–35% оксида свинца. К концу XVIII в. «свинцовое стекло» получило всеобщее признание. Кроме того, английские мастера стали добавлять в шихту вместо песка порошок чистого кварца или кремния, отсюда название «флинтглас» (англ. *flint* — «кремень», *glass* — «стекло»). Это еще более усилило качества звонкости и прозрачности стеклянной массы. Русское слово «хрусталь» произошло от английского «*crystal*» (из греч. *krios* — «лед») под влиянием слова «хрустеть».

Из металлов ранее других люди стали обрабатывать медь. Этот металл в чистом виде встречается редко, однако низкая температура плавления (медь начинает плавиться при 700–800° С), сделала возможным ее выплавку из руды при относительно примитивной технологии (в обычном костре можно достичь температуры 700–750° С). В Древнем Египте медь вошла в употребление уже в додинастический период (3000–2800 гг. до н. э.). Медь хорошо поддается ковке, но плохо отливается в форму, она недостаточно пластична для изготовления разнообразных орудий. Однако небольшие добавки олова к меди снижают температуру литья с 1083° С до 930–960° С, одновременно увеличивая прочность и пластичность металла. Сплав меди и олова называют бронзой (сплав меди и цинка именуется латуной). С открытием бронзы технология обработки металлов сделала стремительный шаг. Поэтому эпоху развития человечества, условно выделяемую вслед за каменным веком и охватывающую примерно 4–1 тыс. до н. э., именуют «веком бронзы».

Железо обладает необходимой ковкостью и выплавляется из руды при низкой температуре около 500° С. Но для литья требуется более высокая температура (около 1530° С). Эпоха X в. до н. э. – I в. н. э. по распространности орудий из железа называется в археологии железным веком.

Самым благородным всегда считали золото (др.-инд. *hari*, греч. *chrysos* — «золотистый, желтый»). Именно этот металл в наибольшей степени отвечает сформулированным в истории классического искусства требованиям, предъявляемым к драгоценным материалам: красоте, долговечности и редкости.

Золото не поддается воздействиям окружающей среды, оно не темнеет и не окисляется на воздухе. Золото встречается в природе в виде самородков и в россыпях, обычно содержит немного серебра, меди, изредка — следы железа и других металлов. Имеет различную окраску в

зависимости от примесей — от почти белого до золотистого и оранжево-красного цвета. Значительное содержание серебра, платины или палладия (10–30%) придает золоту белый цвет («белое золото»), меди — красный («красное золото»). В Древнем Египте золото добывали еще в додинастический период. В песках Нубийской пустыни золотые самородки находили прямо на поверхности, из-за чего местность «огромной протяженности», как пишет известный английский египтолог Альфред Лукас, до сих пор выглядит «как бы перепаханной». На площади «в сто квадратных миль земля взрыта в среднем на глубину 2 м»⁸¹. Температура плавления золота — 1063° С (на 20° ниже температуры плавления меди). Это качество особенно важно при примитивной технологии выплавки металлов в древности. Другие замечательные свойства золота — пластичность и ковкость. Из одного грамма золота можно вытянуть проволоку длиной 250 м! Древние египтяне умели получать золотую фольгу ковкой толщиной от 0,01 до 0,09 мм. Готфрид Земпер назвал искусство египетских мастеров, подразумевая целую эпоху в развитии художественных ремесел, «стилем золотого листа».

В чистом виде золото слишком мягко, поэтому его сплавляют с небольшим количеством меди, серебра, платины. Красота золота, пластичность и низкая температура плавления этого металла обеспечили его широкое распространение в искусстве Древнего Мира, Античности и Средневековья. Однако со временем выяснилось, что золота в природе не так много, и оно превратилось в символ богатства, роскоши, оказалось предметом честолюбия и причиной многих преступлений.

Природный сплав золота и серебра греки называли электрон, римляне — электрум. Египтяне применяли искусственное окрашивание золота растворами солей железа с последующим нагреванием, добываясь широкой гаммы оттенков: от ярко-желтого, до зеленоватого, нежно-розового и красно-коричневого. Золотой фольгой обивали и оклеивали деревянную мебель, сочетали золото с черным деревом и слоновой костью. Для этого использовали тонкие золотые гвозди либо альбумин (в виде яичного белка) в качестве натурального клея по грунту из смеси извести, рыбьего клея, растительного масла или олифы. В ювелирных изделиях золотые блестки припаивали к основе припоем, содержащим серебро. Мельчайшую зернь (золотые шарики) древние греки прикрепляли с помощью вводимых под каждый шарик крошек малахита (природной водной углекислой соли меди) — при нагревании малахит восстанавлива-

⁸¹ Лукас А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М.: Изд-во иностран. лит-ры, 1958. С. 352.

ется до металлической меди и прочно сплавляется с золотом. В античных источниках упоминается хрисоколла (греч. *chrysolos* — «золото» и *kolla* — «клей») — золотой припой. По одной из версий, хрисоколла — обычный малахит, по другой — сложный сплав золота, меди и флюсов (веществ, облегчающих процесс соединения различных материалов).

Золотом еще в древности покрывали неблагородные металлы, чаще золотили медные изделия и бронзовые статуи. Наиболее эффективный способ — золочение на огне: основу покрывают расплавленным золотом в соединении с ртутью. При дальнейшем нагревании до 300° С ртуть испаряется, а золото прочно соединяется с основой. Этот способ изложен монахом бенедиктинского монастыря Теофилом из Хельмарсхаузена в «Записке о разных искусствах» (лат. «*Schedula diversarum artium*»)⁸². Трактат Теофила считают «библией средневековых мастеров», в нем изложены все известные в то время сведения о художественных ремеслах и технических приемах обработки различных материалов. На Руси частичное золочение рисунка на огне называли «золотой наводкой» или «жженным золотом». Участки металла, свободные от изображения, покрывали льняным маслом, остальные с помощью кисти — золотой амальгамой (золотом, растворенным в ртути). Затем металл прокаливали на огне. Фон, покрытый маслом, приобретает темно-коричневый тон, а золотой рисунок — яркий блеск.

Еще один способ — «твореное золото». Золотой порошок растворяют в ртути с примесью серы. Для золочения фарфоровых изделий применяют золотой порошок, замешанный на эфирном масле: глянец-гольд (нем. *Glanzgold* — «блестящее золото»). Сусальным золотом (др.-русс. *сусало* — «лицо») называют тонкую золотую фольгу, либо «двойник»: скованные вместе тончайшие пластинки золота и серебра, а также сернистое олово (в виде порошка, разведенного лаком), иногда — сплав меди, цинка и других металлов, имитирующих золото. Сусальное золото используют для позолоты гипса, дерева, например скульптуры или орнаментальной резьбы.

Золото сочетают с разноцветными эмалями и драгоценными камнями. На фоне золота особенно выигрышают как холодные белые и серые тона, так и яркие — синие, зеленые, красные цвета.

⁸² Теофилус («Возлюбивший Бога») — псевдоним мастера Рогира, писателя, алхимика и златокузнеца, монаха монастыря бенедиктинцев Хельмарсхаузен в г. Падерборне (Германия). Работал в 1110–1120 гг. Начальное название книги: «О различных искусствах» («*De diversis Artibus*»). Книга издана на французском языке в 1843 г., на немецком — в 1874 г.

Серебро (от греч. *sibros* — «блестящий») также является драгоценным материалом. По ковкости, твердости, гибкости серебро превосходит даже золото, температура плавления этого металла еще ниже — 960° С. Поэтому с древности серебро использовали для изготовления украшений. Но этот материал имеет существенный недостаток — он быстро окисляется и темнеет на воздухе. Поэтому изделия из серебра чаще всего покрывают позолотой либо применяют сплавы, более устойчивые к атмосферным воздействиям. В древнеримских богатых домах использовали серебряные столовые сервизы (лат. *argentum*), а также содержали специального «раба при серебре» (лат. *servus ad argento*), дабы сторожить и чистить столовое серебро.

В XV–XVII вв. главными центрами производства изделий из позолоченного серебра стали вольные южнонемецкие города Аугсбург и Нюрнберг. Немецкие златокузнецы («калька» итал. *battere metalli*) превзошли прочих мастеров в изобретательности и тщательности обработки материала. Германия была богаче других стран серебряной рудой, а быстро богатеющие свободные города на перекрестках торговых путей между Востоком и Западом, Севером и Югом — странами Северной Европы и Италией, Балканами, Сирией, Ираном и далее вплоть до Индии и Китая, создавали наилучшие условия для торговли и развития разнообразных ремесел. Традиции цехового труда, внимание к качествам материала и чистоте его обработки дополнялись в ренессансную эпоху широтой взглядов и тягой ко всему необычному, экзотическому.

В XVI в. только в одном Нюрнберге насчитывалось более трехсот златокузнецов. Мастера-чеканщики, литейщики и ювелиры, уроженцы Нюрнберга и Аугсбурга работали в Париже, Вене, Праге, Флоренции и Риме. Понятие ювелирного искусства (голландск. *juwelier*, от ср.-лат. *jocellum* — «драгоценность», лат. *jocus* — «шутка, забава, украшение») связано с игровой природой творчества, изобретательностью и фантазией. Плиний Старший (23–79) одну из книг своей «Естественной истории» начинает с восторженного гимна человеческой изобретательности в поиске драгоценных материалов: «О неистощимая изобретательность! Сколькими способами мы увеличили цены вещей?.. Мы сделали золото и серебро еще дороже благодаря чеканной работе... Признаком богатства, истинной славой роскоши стало считаться обладание тем, что может вмиг погубиться целиком»⁸³.

Произведения ювелирного искусства всегда были выгодным вложением материальных средств, предметом честолюбия и показателем благо-

⁸³ Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве. С. 39–40 (XXXIII, 1–7).

состояния покупателя. Однако суть ювелирного искусства заключается в том, чтобы искусной работой и художественной фантазией сделать самый дорогой материал еще более ценным.

Общее наименование технических приемов обработки металла — тореvetica (от греч. *toreuto* — «вырезаю, выдалбливаю»). Возникновение различных приемов декорирования металлических изделий, которые использовали немецкие мастера, связано с традиционным для Германии искусством гравюры. В свою очередь, возникновение техники гравирования по металлу обязано, по одной из версий, ювелирному искусству, а именно — приемам чернения углубленного рисунка на серебре, золоте, бронзе или меди. Историограф эпохи Итальянского Возрождения Джорджо Вазари (1511–1574) объяснял возникновение гравюры по металлу тем, что златокузнец и ювелир Томмазо да Финигуэрра (1426–1464), ученик флорентийского скульптора, бронзолитейщика, чеканщика и ювелира Лоренцо Гиберти, первым в 1452 г. решил использовать приемы чернения гравированного рисунка на ювелирных изделиях для печати под давлением на увлажненную бумагу.

Для чернения рисунка на металле применяют порошок из смеси серебра, меди, свинца, олова и серы в различных пропорциях, иногда добавляют буру или черную краску. После обжига «чернь» закрепляется, изделие полируют и черный рисунок хорошо выделяется на светлом фоне. Итальянцы называют эту технику «ниелло» (итал. *niello* — «чернь»), а мастеров — «ниеллаторами». Скорее всего, техника печати с гравированного рисунка на бумагу возникла постепенно, трудами разных мастеров, возможно, из потребностей размножения образцов орнаментов для обучения подмастерьев в ремесленных цехах. В Германии технику «ниелло» применял Альбрехт Дюрер и художники его круга: кляйнмайстеры («мастера малого формата»).

Создание изделий из металла обычно начинается с «разгонки», выколотки или дифовки (лат. *differe* — «разгонять, разглаживать»). Эта техника основана на пластичности материала и позволяет выколачивать крупные объемы и рельефы. Именно так в античности создавались «выколотные» статуи из отдельных листов металла, которые затем подгоняли по частям и соединяли на деревянном каркасе. Их называли «олосфиратос» (греч. *holos* — «цельный», и *sphyra* — «молот»). Тонкие листы металла укладывают на мягкую основу (дерево, мешок с песком или ящик со смолой) и ударами пластиковых либо деревянных молотков придают нужную форму.

В Древней Греции и Риме для изготовления сосудов из бронзы, золота или серебра с рельефным декором заготовку будущего изделия запол-

няли изнутри плотной и пластичной массой — асфальтом либо смесью воска и смолы (позднее смесью канифоли и мела или китом; нем. *Kitt* — «замазка»). Затем с помощью устройства типа токарного станка, медленными круговыми движениями металл обжимали и «разгоняли» до нужной формы. Иногда использовали деревянные матрицы. Рельефы создавали «опусканием фона». Такая техника позднее получила французское наименование «репуссэ» (франц. *repoussé* — «перевод, передавливание»). С помощью молотков, матриц и шаблонов углубляется фон, а участки изображения получают выпуклыми⁸⁴. Доработка деталей осуществляется насечкой, чеканкой, канфарением, гравированием, травлением.

Одна из характерных разновидностей дифовки — буклирование (от франц. *boucle* — «локон, завиток волос»). В этой технике выколоткой и специальным инструментом с округлой ударной поверхностью создают выпуклости, напоминающие букли старинных париков, отсюда название. «Букли» или бонии («пуговицы») и перлы («жемчужины»), могут образовывать орнаментальный ряд либо сплошную поверхность, похожую на плод ананаса или виноградную гроздь. Так появились «ананасные» и «виноградные» кубки из позолоченного серебра, которые изготавливали в Аугсбурге и Нюрнберге в XVI–XVIII вв.

Разновидностью дифовки можно считать басму (татарск. *basma* — «печать») — старинную русскую технику нанесения орнамента на листовую металл. На рельефную матрицу из меди или стали накладывают тонкий лист меди, латуни, золота или серебра. Затем через специальную прокладку — «подушку» из свинца — наносят удары молотком. В результате, продвигая полосу металла, можно получать повторяющийся рисунок.

Дифовку обычно дополняют чеканкой и канфарением. Для чеканки используют одноименный инструмент (тюркск. *çakan* — «топор, молот») — долото с закругленной рабочей кромкой. Чеканы бывают различных размеров и профилей. Их удобно применять на завершающих стадиях работы: для уточнения мелких деталей. В отличие от чеканки канфарение используют для фактурной проработки фона изображения — равномерными точками, углублениями, штрихами, насечками. Для этого пользуются специальными инструментами — канфарниками (от ср.-лат. *cantherius* — «жердь, палка, долото»). В этой технике создается поверхность определенной фактуры, оттеняющая выколотное рельефное изображение.

Немецкие златокузнецы отдавали предпочтение работе с дорогими, экзотическими материалами. Для сокровищниц курфюрстов и королей —

⁸⁴ На Руси похожую технику в работе по дереву называли обронной резьбой. Фон «обирается» (углубляется) вокруг рисунка, приобретающего вид рельефа.

кунсткамер — они создавали натуралии: роскошные кубки, основу которых составляли экзотические предметы природного происхождения. Так появились наутилусы (лат. *nautilus* — «кораблик»). Наутилусами называют род головоногих моллюсков, имеющих большую (до 30 см в диаметре) перламутровую спирально закрученную раковину. Такие раковины оправляли в золото и серебро, декоративные детали отражали античную мифологию, темы и сюжеты, связанные с морем и дальними странствованиями. Мастера Аугсбурга, Нюрнберга и, несколько позднее, Гамбурга, искусно соединяли серебро, перламутр, кораллы, драгоценные камни, эмали, янтарь, жемчуг, слоновую кость и черное дерево. В оправы из позолоченного серебра вставляли скорлупу страусовых яиц. Скорлупу кокосового ореха очищали, полировали и использовали для декоративной резьбы. Затем также оправляли в серебро. Считается, что впервые «кокосовый кубок» сделал Альбрехт Дюрер⁸⁵.

Самые знаменитые произведения немецких ювелиров и златокузнецов собраны в Дрездене, столице Верхней Саксонии, в музее под названием «Грюне Гевёлбе» или «Зеленый Свод» (нем. *Grünes Gewölbe* — «Зеленый Свод»). В 1721 г. курфюрст саксонский Фридрих Август II Сильный распорядился собрать шедевры придворных ювелиров в специальной подвальной комнате старого дворца, стены и своды которой еще в XVI в. были выкрашены в зеленый цвет. Среди драгоценнейших курфюрста самые замечательные — произведения Йоханна Мельхиора Динглингера (1664–1731). Его работы отличаются изощренной фантазией, тщательностью отделки, эффектным соединением контрастных материалов. Вместе с двумя братьями и четырнадцатью помощниками Динглингер Старший создал грандиозную композицию «Дворцовый прием в Дели в день рождения Великого Могола Аурауг Зеба», состоящую из миниатюрных архитектурных сооружений и ста тридцати двух скульптурных фигурок людей и животных, сделанных из драгоценных материалов (1701–1708).

В 1698 г., путешествуя по Европе, русский царь Петр I несколько дней гостил в дрезденской мастерской Динглингера. В 1712 г. посетил мастерскую второй раз. Под впечатлением увиденного, царь решил привлечь немецких мастеров к работе в Петербурге.

В истории ювелирного искусства существует еще один шедевр, произведение выдающегося итальянского художника: скульптора, литей-

⁸⁵ Выдающийся художник Северного Возрождения Альбрехт Дюрер (1471–1528), живописец, рисовальщик и гравер, учился гравированию и разным ремеслам в Нюрнберге, в ювелирной мастерской своего отца Альбрехта Дюрера Старшего (1427–1502).

щика, ювелира и медальера Бенвенуто Челлини (1500–1571). Челлини был родом из Флоренции, в 1537 и 1540–1545 гг. работал во Франции по приглашению французского короля Франциска I (1515–1547). Еще до отъезда во Францию художник выполнил в Риме из воска модель солонки с двумя фигурами — Океана (бога морей Нептуна с трезубцем) и Земли (богини земли Цереры). С одной стороны композиции расположена ладея для соли, с другой — «храм» с откидывающейся крышкой (там хранили перец). Челлини привез модель в Париж. Король был в восхищении⁸⁶. Столовый прибор высотой 26 см и длиной 28 см был отлит по заказу короля Франциска из чистого золота. Овальный постамент выполнен из черного дерева. Кроме двух главных фигур Челлини представил олицетворения морской стихии: в волнах синей эмали по золоту изображены морские кони — гиппокампы и рыбы. В скульптурных деталях постамента чувствуется влияние великого Микеланжело, которого Челлини боготворил (фигур «Ночь», «День», «Утро» и «Вечер» из гробницы Медичи во Флоренции). Солонка Франциска I находилась в фамильной сокровищнице Габсбургов. Ныне экспонируется в Венском музее истории искусства.

Изделия из металла часто сочетают с разноцветными эмалями. Слово «эмаль» через итальянское *smalta* восходит к др.-герм. *schmelzen* — «плавить». Техника эмалирования связана с глазурованием керамических изделий и стеклоделием, поскольку эмаль состоит из пигментов (окислов металлов) и связующего вещества (стекла), которые сплавляются при температуре 600–800° С. В качестве основы в Древней Греции, Сирии и Византии использовали медь или золото. Блеск золота придает эмалям особую насыщенность, светосилу и яркость цвета. В западноевропейском Средневековье, в XIII–XIV вв. изделия из серебра украшали эмалевыми вставками, имитирующими драгоценные камни и античные геммы. Однако на криволинейных поверхностях эмаль трескается и скалывается. Этот недостаток преодолевали в технике выемчатой эмали. Позднейшее название — шамплеве (франц. *émail champlévé* — «эмаль вскопанного поля»), или «выемчатой площадки»). В этой технике, которую, в частности, использовали кельты в I–III вв. н. э., специальным долотом или резцом делают углубления в металле, которые заполняют эмалевым порошком, а затем подвергают обжигу. Золото и серебро в этой технике использовали реже, чем медь из экономии дорогого материала. Непрозрачные эмали получали добавлением окиси олова. По мере совершенствования техно-

⁸⁶ Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции. М.: Худ. лит-ра, 1958. С. 297–300, 325–326.

логии в изготовлении реликвариев, ларцов, миниатюрных алтарей, церковной утвари и светских украшений появилась техника перегородчатой эмали или клуазонне (франц. *cloisonné* — «разделенный перегородками»). На металлическую основу напаивали торцом к поверхности узкие металлические полоски по контуру рисунка. После этого промежутки заполняли эмалью различного цвета. Технику перегородчатой эмали использовали западноевропейские и византийские мастера, а также дальневосточные — Китая и Японии. Китайские мастера в качестве основы перегородчатой эмали применяли медь, в более поздних изделиях латунь и даже фарфор.

Главным европейским центром искусства эмали в XIII–XV вв. был французский город Лимож. Мастера этого города, находившегося на перекрестке торговых путей, постепенно переходили от архаичных техник выемчатой и перегородчатой эмали к более свободной, живописной. Медные изделия расписывали эмалевыми красками поэтапно — от десяти до пятнадцати красочных слоев с многочисленными промежуточными обжигами. Каждый красочный слой закрепляется отдельным обжигом. По завершении роспись покрывали тонким слоем прозрачной эмали, а обратную сторону, чтобы изделие не коробилось — слоем контрэмали. В качестве оригиналов сложных композиций использовали гравюры, в основном немецких и фламандских художников. Роспись дополняли золотом — штрихами, напоминающими иконописную ассистку, звездочками, надписями.

С начала XVI в. мастера «новой школы» создавали произведения, подражая ренессансной гравюре, в технике гризайль (франц. *grisaille*, от *gris* — «серый») — градациями белой эмали по черному или темно-синему фону. Эмаль, полупрозрачная в тонких слоях, создает «тающие» контуры, а пастозные мазки — небольшой рельеф, что придает росписи сходство с античными камнями. Наиболее значительным мастером был Леонар Лимозен (1505–1576) — потомственный эмальер, живописец и гравёр. Он работал в Париже и Фонтенбло. В 1548 г. получил звание королевского эмальера. В 1572 г. избран консулом Лиможа. В XVI в. расписные эмали приобрели для искусства Франции значение, сопоставимое с ролью расписной майолики и венецианского стекла для искусства Итальянского Возрождения.

Существует еще одна, очень редкая и трудоемкая техника — витражная, оконная, или транспарантная (просвечивающая) эмаль. В этой технике прозрачной эмалью заполняют «окошки» — проемы ажурной резьбы. Для этого временно под отверстия подкладывают медную фольгу, не дающую эмали растекаться. После обжига и затвердевания эмали фольгу раство-

ряют кислотой. Такой способ описан в трактате монаха Теофила, его применял Бенвенуто Челлини, а также французские ювелиры конца XIX – начала XX вв.

В отношении тканей с глубокой древности существовало несколько способов декорирования: искусство вышивки, нанесение рисунка самой техникой тканья или вязания, окрашивание, набойка (печатный рисунок) и аппликация.

Наиболее древними тканями, сочетающими вышивку и аппликацию, являются льняные туники, плащи, холщовые полотенца древних коптов (египтян, принявших христианство в IV–VI вв.). Часть узора наносили непосредственно ткачеством, другую — аппликацией. В орнаментальных элементах, изображениях, вписанных в круг или овал, сочетаются элементы египетского, эллинистического, персидского и раннехристианского искусства.

Особое место в истории искусства занимает «ковёр из Байо». 14 октября 1066 г. норманны под предводительством Вильгельма Завоевателя одержали победу над англичанами в битве при Гастингсе. В поход на завоевание Англии норманны отправились из города Байо в Нормандии, на севере Франции. В музее этого города хранится ковёр с изображением битвы в технике вышивки с аппликацией и подчеркиванием цветных контуров особым стебельчатым швом («шов Байо»). Гигантская лента серого холста (70,3 x 0,5 м) предназначалась для обходной галереи апсиды собора Нотр-Дам в Байо. Отсюда необычные пропорции ковра. На нем изображено более тысячи сцен и событий английского похода. По преданию, ковёр вышивали придворные дамы жены Вильгельма Завоевателя королевы Матильды. Поэтому существует и второе название: «Ковёр королевы Матильды».

Уникальным памятником французского средневекового искусства является «Анжерский Апокалипсис» — серия из семи тканых ковров, 24 x 5,5 м каждый, на которых изображено сто пять сюжетов из Апокалипсиса (Книги Откровения Иоанна Богослова). Именно такие ковры в дальнейшем стали именовать шпалерами (нем. *Spallier*, от итал. *spalliera* — «ряд деревьев», *spalla* — «плечо, подпорка»), поскольку их изготавливали и экспонировали сериями, и развешивали «рядами». Шпалеры выполнены в Париже по заказу герцога Людовика I Анжуйского, брата короля Карла V, в 1373–1380 гг. по картонам фламандца Жана Бодольфа из Брюгге. Ткачом был Николя Батай.

Шпалерами правильно называть не любые безворсовые орнаментированные ковры, а только те, на которых изображения созданы в технике

самого тканья, т.е. переплетением нитей утка и основы, и поэтому они являются органической частью самой ткани, в отличие от вышивки, узоры которой наносятся на ткань дополнительно, иголкой. Средневековые шпалеры производили в монастырских мастерских Германии и Нидерландов, в городах Турнэ на западе Фландрии и Аррасе на севере Франции. Наиболее знамениты мильфлёры (франц. *millefleurs*, от *mille* — «тысяча» и *fleurs* — «цветы»). Название возникло от того, что фигуры на таких шпалерах изображены на темном фоне, усеянном множеством мелких цветов. Эту особенность связывают с давним обычаем проведения католического праздника Тела Господня (отмечается в четверг после дня Св. Троицы). Улицы, по которым двигалась праздничная процессия, украшали полотнищами, заткаными множеством живых цветов. Их вывешивали из окон. Считается, что этот декор ткачи перенесли на ковры. Самый ранний из известных мильфлёров изготовлен в Аррасе в 1402 г. Ковры из этого города были столь популярны, в частности в Италии, что получили итальянское название «арацци».

Шедеврами средневекового искусства являются шесть больших шпалер-мильфлёров под общим наименованием «Дама с единорогом» — гордость парижского музея Клюни. Ковры (3,77 x 4,66 м каждый) вытканы из шерсти и шелковых нитей в 1484–1500 гг. нидерландскими мастерами, вероятно, в Париже. На всех шести коврах варьируется одна композиция: на красном фоне (ныне из-за выцветшей окраски он выглядит нежно-розовым) расположен овальный островок, в центре которого — дама. На фоне среди цветов и стебельков изображены птицы, зайцы, собаки, лисицы. На всех шпалерах повторяется штандарт — синяя лента с тремя серебряными полумесяцами по диагонали пересекает красное поле — герб семьи Ле Вист из Лиона. Существует предположение, что ковры были заказаны в качестве свадебного подарка Клоду Ле Висту, семья которого в XV в. переселилась в Париж. Изображения льва (солнечный знак) и единорога (лунный знак) олицетворяют силу, благородство, чистоту и целомудрие. Два зверя вместе, согласно средневековой французской геральдике — символ верности, постоянства и прочности супружеского союза. Первый из ковров представляет даму с зеркалом, он условно называется «Зрение»; на втором дама играет на небольшом органе — это «Слух»: на третьем дама сплетает венок из цветов — «Обоняние», далее следуют «Осязание», «Вкус». Таким образом, по одной из версий, серия ковров символизирует пять чувств. Шестая композиция представляет даму у входа в шатер, на котором написано «Согласно моему единственному желанию» (судя по атрибутам, подразумевается добровольный отказ от низменных страстей).

Пластика линий и тонкость колорита этих удивительных произведений производят сильное впечатление на зрителя и в наши дни.

В XV–XVI вв. европейскую славу приобрели шпалеры производства мастерских нидерландского города Брюсселя. Оригинальный стиль брюссельских шпалер определяется обилием фигур в сложных сюжетных композициях с драпировками, арабесками, маскаронами, путти и орнаментированными бордюрами. Брюссельские ткачи использовали картины и гравюры художников Северного Возрождения: Яна ван Эйка, Хуго ван дер Гуса, Рогира ван дер Вейдена, братьев Лимбурггов.

Самые знаменитые брюссельские шпалеры вытканы в 1515 г. Питером Куком ван Алстом по заказу Папы Римского Льва X на сюжеты «Деяний Святых апостолов» по картонам учеников Рафаэля для Сикстинской капеллы в Ватикане. В XVII в. ткачи из Брюсселя по заказам королевских домов Европы создавали серии шпалер по картонам П. П. Рубенса, Д. Тенирса и других фламандских художников. Тонкая техника переплетения нитей, широкая палитра цветов окрашенного шелка с вплетением золотых и серебряных нитей позволяли передавать все особенности живописи.

Шпалеры французского производства принято называть в истории ткачества гобеленами. В 1539 г. король Франциск I основал шпалерную мастерскую в Фонтенбло. Позднее ее перевели в Париж. В 1597 г. Генрих IV, желая составить конкуренцию брюссельским шпалерам, организовал в предместьях Парижа мастерскую. В 1601 г. король пригласил фламандских ткачей Марка де Команса и Франсуа де ла Планша. Еще позднее, в 1661 г., при короле Людовике XIV, разросшиеся мастерские перевели в южное предместье столицы, в квартал, где находился дом красильщиков шерсти по фамилии Гобелен. Поэтому со временем «Королевскую мануфактуру мебелировки» стали называть проще: «Мануфактурой Гобеленов», а ковры «гобеленами». Ковры изготавливали сериями, их многократно повторяли по заказам влиятельных особ.

При изготовлении шпалер применяют деревянную раму с отвесно натянутыми нитями основы. Ткач пропускает разноцветные нити со шпулками сквозь основу. Исторические сложились два способа изготовления шпалеры: с вертикально расположенной рамой и с горизонтально протянутыми нитями основы. В обоих способах есть свои трудности и свои преимущества.

Первую технику именуют готлиссной (от франц. *haute* — «высокая» и *lisse* — «основа»). Она обладает существенным преимуществом в изготовлении шпалер по сложным рисункам. Ткач работает с изнанки ковра,

закрепляя на ней концы цветных нитей. При помощи кальки он переносит контур изображения на ковер с картона в зеркальном виде; картон для сверки остается у него за спиной, а за станком, с лицевой стороны шпалеры, устанавливали зеркало. Раздвигая нити основы, мастер мог видеть результат своей работы. С расположенного вверху вала постепенно разматывались нити основы, а на нижний вал накручивался готовый ковер.

Вторая техника — баслиссная (от франц. *basse* — «низкая» и *lisse* — «основа»). В этой технике нити основы натянуты между двумя валами в горизонтальной плоскости. Ткач работает сидя, перед ним — изнанка ковра. Он переводит контуры композиции с картона на кальку, которую подкладывает под нити основы. Это удобнее, чем при работе на вертикальном, готлиссном станке. Однако затруднением является то, что изнанка ковра соответствует оригиналу-картону, а лицевая сторона шпалеры представляет собой его зеркальное отражение. Законченные шпалеры, созданные на готлиссных и баслиссных станках, внешне ничем не различаются. Определить способ их создания можно, лишь сравнив ковер с подготовительным картоном. Баслиссная техника появилась несколько ранее, а готлиссную использовали преимущественно на мануфактуре Гобеленов в Париже.

Художник, создающий подготовительный рисунок (картон), именуется картоньером, ткач, по-французски — «таписьер» (франц. *tapissier*, от *tapis* — «ковер»). Отсюда: таписсерия, искусство ткачества. Однако таписьерами во Франции XVII–XVIII вв. называли также мебельщиков, мастеров-обойщиков, драпировщиков, декораторов интерьера и даже продавцов мебели.

Изобразительные качества шпалер специфичны. Плавные переходы одного цвета в другой создаются на ткани «зубцами» — взаимопроникающей штриховкой. Диагональные линии приходилось делать «ступеньками». Нити основы придают поверхности шпалеры характерную рубчатость⁸⁷. Вначале шпалеры ткали исключительно из шерстяных нитей, красители применяли только минеральные: кошениль, индиго. По мере усложнения композиций в XVII–XVIII вв. использовали матовые шерстяные нити в «тенях» и шелковые блестящие в «светах», а также золотые и серебряные нити. Переплетения уплотняли специальным гребнем.

В 1604 г. Мария Медичи, супруга французского короля Генриха IV, основала в Париже на холме Шайо, на правом берегу р. Сена ткацкую

⁸⁷ Бирюкова Н. Ю. Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974. С. 8–12.

мануфактуру. Мануфактуру разместили в бывшей мыловарне, отсюда название: Савоннери (франц. *savonnerie* — «мыловарня»). На мануфактуре ткали ковры с низко стриженным ворсом и простым растительным или геометрическим орнаментом. Преобладали желтый, черный, зеленый цвета. Со временем все похожие ковры стали называть «савоннери». На мануфактуре кроме настенных ковров производили бархатные ткани для обивки мебели.

В 1664 г. Королевской стала именоваться шпалерная мануфактура в г. Бове, в 80 км к северу от Парижа. В следующем 1665 г. организована Королевская шпалерная мануфактура в г. Обюссон. Шпалеры «обюссон» были проще столичных, ближе к традициям французской народной вышивки.

Шпалеры с изображением зелени: лесов, садов, сельских мотивов и сцен охоты, называли обобщенно «вердюрами» (франц. *verdure* — «зелень»). Ковры с пышными обрамлениями, вытканными наподобие картинных рам — «алентурами» (франц. *alentours* — «обрамления»).

Древнейшая техника окрашивания тканей с резервированием отдельных участков называется «батик». Эта техника сложилась в Древнем Египте, Индии и Индонезии, в частности, на островах Ява и Суматра. Слово «батик» на яванском наречии означает «рисование горячим воском». Рисунок наносится на ткань от руки тонким слоем расплавленного воска, а затем ткань погружают в чан с красителем, где окрашиваются только части, не покрытые защитным слоем воска. Операция может повторяться несколько раз — для каждого цвета отдельно. После окрашивания воск удаляют горячей водой, а краску закрепляют горячим паром. Позднее появилась техника «холодного батика», в которой вместо расплавленного воска используют резерв, приготовленный из резинового клея, растворителя, парафина или воска.

Технику «батик» сочетают с росписью, иногда простыми акварельными красками. Другой способ именуют набойкой или набивным (печатным) рисунком. Печать осуществляют с резных деревянных досок, аналогично ксилографии (гравюре на дереве). В старину такие ткани изготовляли вручную набивкой молотком по ткани, наложенной на доску с вырезанным рисунком и накатанной краской.

В 1760 г. выходец из Баварии, предприниматель и гравёр Христоф-Филипп Оберкампф основал во Франции, в местности Жуи близ Версаля фабрику набивных тканей. В 1770 г. Оберкампф ввел многокрасочную печать с медных форм (для каждой краски отдельная форма), а затем, с

1797 г., технологию непрерывного печатания с вращающегося цилиндрического вала, на поверхности которого награвирован рисунок. Такая машина за сутки печатала около 5 км ткани.

Крупнейшим центром производства шелковых вышитых и набивных тканей долгое время был французский город Лион. Еще в 1466 г. французский король Людовик XI издал в Орлеане указ об учреждении Королевской шелковой мануфактуры в Лионе. В 1531 г. король Франциск I освободил лионских ткачей от налогов. Это способствовало процветанию мастерских. Вначале вышивки по рисункам итальянских художников дополняли росписью кистью. В XVII в. лионские ткани стали особенно красочными, с крупными цветами, гирляндами, букетами. Мастера использовали атласную ткань с золотыми и серебряными нитями. Особая текстура штрихов позволяла создавать переливы тонов. Наиболее значительные образцы связаны с творчеством французского художника Филиппа де Ласалья (1723–1805). В 1801 г. в Лионе Жозеф-Мари Жаккар усовершенствовал ткацкий станок введением перфорированного картона с отверстиями для равномерного распределения нитей и большей точности рисунка. Поэтому шитые узорчатые ткани стали называть жаккардовыми.

Шелковые ткани с вплетенными золотыми или серебряными нитями в старину именовали по-турецки: «алтабас»; более употребительно персидское название «парча»; то же — «изорбаф» (по-персидски «золотая ткань»); на Руси — золотная ткань, «золотинка». Шелковая ткань с гладкой блестящей поверхностью — атлас (от арабск. *atlas* — «гладкий»). Шелк, затканый золотом и серебром «в шесть нитей», называется аксамит (греч. *examitos* — «из шести нитей»). Ткани с ворсовой лицевой поверхностью именуют бархатными (от тюркск. *barrakan*). Бархат изготавливали в Китае из шерсти с III в. до н. э. Если бархат делают вытягиванием нитей, которые образуют на лицевой поверхности петли, его называют петельчатым, при разрезании петель — разрезным. Техника вышивки металлическими, золотыми или серебряными, нитями по шелку или хлопчатобумажной ткани, при которой создается плотный рельефный рисунок, называется бродат (от итал. *brocca* — «игла»).

Глава третья

РУССКОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО XVIII–XIX ВЕКОВ

3.1. Особенности развития «ученого прикладничества» в России. Начало стеклоделия. Основание шпалерной мануфактуры, открытие фарфора и искусство мозаики

В начале XVIII в. в связи с основанием Петербурга и постепенным формированием светской культуры на европейский лад, наряду со старорусскими обычаями, складывалось и новое отношение к ремеслу. Использование достижений западноевропейских «мастерств и ремесел», сначала в Санкт-Петербургской Академии наук (с 1724 г.), а затем и в столичной Академии художеств (с 1757 г.), стали именовать, в отличие от крестьянских и монастырских, городскими ремеслами, или «ученым прикладничеством». Но, на первых порах, даже в европеизированном Петербурге, сохранялась частичная преемственность с народным творчеством — традициями резьбы и росписи по дереву, вышивки, гончарного ремесла. Крестьянские ремесла: роспись по дереву, вышивка по холсту и гончарство, в частности, изразцовое искусство, типичны для старой Руси. Известно стеклоделие петровской эпохи. Однако следует отметить, что в сравнении с деревом и глиной, стекло не является столь же распространенным в России материалом⁸⁸.

В XVII–XVIII вв. стеклянную посуду делали в Украине, ее называли «гутным стеклом» (из польск. *huta*, от др.-верхн.-нем. *hutte* — «плавильная печь»). В сущности украинское гутное стекло близко «лесному» (нем. *Waldglas*), или богемскому, стеклу XVI–XVIII вв., в котором один из компонентов — сода заменена содержащим калий поташом из продуктов сгорания дерева — дуба и бука⁸⁹. Украинское, как и немецкое «лесное стекло», из-за примесей железа имеет темный, зеленовато-синий, иногда почти черный цвет. Темный цвет украинского гутного стекла стимули-

⁸⁸ Примечательно, что стекло почти не использовали в Древней Греции, там любили бронзу, золото, расписную керамику. Стеклоделие развивали древние римляне и кельты. На Руси, как и в Элладе, предпочитали «теплые» материалы: глину, дерево, красочные эмали, золото, яркие ткани.

⁸⁹ Поташ (англ. *potash* от *pot* — «горшок» и *ashes* — «зола») — техническое название карбоната калия (калиевой соли угольной кислоты). Добывается пережиганием дерева.

ровал искусство многокрасочной росписи белыми, красными, желтыми эмалями⁹⁰. Такое стекло иногда называют черкасским, по одному из центров производства — городу Черкассы, основанному во второй половине XIII в. южнее Киева на правом берегу реки Днепр.

В 1630 г. близ Москвы, в селе Воскресенском, шведский пушечных дел мастер Юлиан Койет основал «стеклянный завод». В 1669 г., в царствование Алексея Михайловича Романова (1645–1676) такой же завод устроили в селе Измайлово (ныне восточная окраина Москвы). Ранее село принадлежало боярам Измайловым, отсюда пошло название. Сырьем для варки стекла служили местный песок в устье речки Истры, древесная зола и белая глина, привозимая из Гжели⁹¹.

На Измайловском заводе с помощью венецианских мастеров изготавливали уникальные «потешные» изделия — стаканы, из которых нельзя было выпить не облившись, сосуды, издававшие звуки при переливании жидкости, кубки с лепными фигурными деталями, отчасти напоминающие венецианские. Завод действовал до 1730-х гг.

В 1704 г. в ходе Северной войны (1700–1721) на только что отвоеванных у шведов приневских землях, в Ямбурге, крепости на правом берегу р. Луги (в 120 км к юго-западу от Петербурга), указом Петра I был основан Ямбургский стеклянный завод. Его владельцем стал ближайший сподвижник царя «светлейший князь» А. Д. Меншиков. Завод был призван удовлетворить потребности двора в стеклянной посуде, прежде всего, в царственных кубках, подобных голландским и богемским. Такие кубки делали в Амстердаме, Праге и Нюрнберге — высокие толстостенные, с колоколообразным туловом, на точеных балясовидных ножках, иногда с крышками.

В России подобные кубки получили название «петровских». Они одинаково типичны для чешского, немецкого и «русского или петровского барокко» первой четверти XVIII в. Кубки украшали матовой гравировкой или алмазным пунктированием (подобно голландским) — эмблемами, гербами с двуглавыми орлами, портретами, изображениями кораблей российского флота с девизами, например: «Виват царь Петр Алексеевич».

Гравировку в 1713–1723 гг. выполняли немецкий мастер Йоханн (Яган) Меннарт и два русских ученика. Особенно знаменит известный

⁹⁰ Эмаль (франц. *émail*, итал. *smalta*, др.-герм. *Schmelzen* — «плавить») — блестящее стекловидное покрытие, в данном случае — кроющая, непрозрачная, или опаковая (лат. *opacus* — «темный, густой») глазурь.

⁹¹ Гжель (возм. от «*жечь*», т. е. печи для обжига изделий) — общее название селений к юго-востоку от Москвы, жители которых занимались гончарным промыслом. Район славился залежами чистой белой глины.

ныне лишь по литературным описаниям огромный «Кубок большого орла», который царь шутки ради наполнял до верха водкой и предлагал выпить до дна иностранным посланникам. Те, не смея отказать, после этого валились под стол. В петергофском дворце Монплеизир хранится стеклянный кубок емкостью 1 литр 125 гр. Он украшен рисунком в технике травления и латинской надписью: «*Tandem bona causa triumphat*» («Доброе дело всегда побеждает»).

С 1730-х гг. гравировку дополняли чернением⁹², позолотой и росписью цветными эмальями. Кроме кубков, стаканов и стоп⁹³ на Ямбургском заводе делали фонари для кораблей, зеркала и оконные стекла. В 1723 г. на заводе выполнили ответственный заказ — стеклянные колокола для «музыкального фонтана» в Петергофе по рисунку Доминико Трезини. Один из них сохранился и находится в Русском музее в Петербурге⁹⁴. После смерти царя Петра (1725) и ссылки Меншикова в Сибирь, в Березов (1727), в 1730 г. завод отдали в аренду английскому торговцу Вильгельму Эльмзелю. В 1735 г. предприятие вместе с мастерами перевели на фабрику Эльмзеля в Петербурге, на берегу р. Фонтанки.

С 1736 г. на заводе Эльмзеля работали немецкий гравер Ханс Фёрштель и его сын Йоханн. В 1738 г. завод поступил в казну. В 1774 г. его перевели в село Назью близ Шлиссельбурга⁹⁵ (в Петербурге осталась мастерская для шлифовки и гравировки изделий). В 1777 г. князь Г. А. Потемкин («Таврический») получил от императрицы Екатерины II завод «в вечное владение» и перевел его в свое имение — село Озерки, севернее Петербурга. После смерти князя в 1792 г. завод вновь стал казенным (государственным) и с тех пор именовался Императорским.

Помимо Императорского в России существовали и частные стекольные заводы. Начало частного стеклоделия связано с деятельностью фабрикантов Мальцовых-Нечаевых. В 1756 г. Аким Васильевич Мальцов (?–1788) основал стекольный завод во Владимирской губернии, в рай-

⁹² Чернение по стеклу осуществлялось специальной краской — шварцлотом (нем. *Schwarzlot*, от *schwarz* — «темный» и *löten* — «паять, плавить») — приготовляемой из окислов меди и железа с последующим обжигом.

⁹³ Стопá (от «ставить») — высокий цилиндрический или конический стакан на низкой кольцевой ножке.

⁹⁴ В Дрездене, во дворце Цвингер, до сих пор действуют фарфоровые колокола Майссенской мануфактуры.

⁹⁵ Шлиссельбург (нем. *Schlüsselburg* — «Ключ-город») — крепость, расположенная на островке посреди р. Невы, у ее истока из Ладожского озера. Название дал Петр I после ее отвоевания у шведов в 1702 г. Ранее — «Орешек» (по форме острова).

оне Мещерских лесов, к востоку от Москвы, на речке Гусь. В этом месте природа создала уникальное сочетание чистейшего песка (одного из компонентов для варки стекла) и обилие лесов для топлива. В середине XIX в. здесь уже действовало несколько стеклянных предприятий, и городок получил название Гусь-Хрустальный⁹⁶. Поблизости находился еще один — Золотковский завод, основанный в 1775 г.

Иван Акимович Мальцов (1768–1835) построил несколько заводов в Касимовском уезде Рязанской губернии. Во владении Сергея Ивановича Мальцова (1809–1893) находился основанный в 1796 г. Дятьковский хрустальный завод Брянского уезда Орловской губернии. В первой половине XIX в. семье Мальцовых в России принадлежало 24 стекольных завода (в 1880 г. Гусевский завод перешел во владение Ю. С. Нечаева, отсюда двойная фамилия наследников предприятия).

В 1717 г. начинается история Петербургской шпалерной мануфактуры. В этом году в Россию приехал французский мастер Филипп Бегабль Старший (?–1718) вместе с сыновьями Филиппом Младшим (?–1734) и Людвигом (?). Филипп Старший во Франции руководил шпалерной мануфактурой в Бове (городке в 80 км к северу от Парижа). Годом ранее вблизи Екатерингофа под Петербургом уже действовала небольшая ткацкая мастерская. Филипп Бегабль налаживал производство, но в 1718 г. скончался, и директором мануфактуры стал его сын Филипп Бегабль Младший. Художественное руководство осуществлял французский архитектор Жан-Батист Александр Леблон, в 1716 г. прибывший в Петербург с собственными помощниками. На мануфактуре работали и другие французские мастера — Камус, Вавок — по договору они должны были обучать русских.

В 1717 г. царь Петр I во время второго заграничного путешествия посетил Париж. Король Людовик XV подарил царю восемь шпалер из серии «Индийские ковры» (франц. «*Tentures des Indes*»), производства французской мануфактуры Гобеленов⁹⁷ 1692–1700 гг. по картонам Александра-Франсуа Депорта. Эти ковры послужили образцами для «индийской серии» Петербургской шпалерной мануфактуры 1734–1752 гг.

⁹⁶ Хрусталь (др.-русск. *круксталь*, из ср.-греч. *kroustallion*, от *krios* — «лед», англ. *crystal*) — сорт особо прозрачного и звонкого стекла, содержащего окиси свинца или бария. Считается, что в русском языке это слово образовалось под влиянием слова «хрустеть».

⁹⁷ Мануфактура Гобеленов (по фамилии красильщиков шерсти) основана в 1661–1662 гг. в южном предместье Парижа. С тех пор французские шпалеры (итал. *spalliera* — «ряд деревьев») — ковры, развешенные рядами, стали именовать гобеленами.

Одна из сохранившихся ранних русских шпалер — «Петр I на фоне Полтавского сражения»⁹⁸ (1722) — выткана из шерсти и шелковых нитей (300 × 315 см без утраченного позднее бордюра) по картону Луи Каравакка, французского живописца, с 1716 г. работавшего в Петербурге. На шпалере имеется подпись Бегагля-сына, но предполагается участие и других мастеров. Известны и другие шпалеры работы петербургской мануфактуры выполненные по западноевропейским образцам.

Мебель в первой четверти XVIII в. в основном была привозной. Стулья и кресла везли из Испании и называли их «гишпанскими» — массивные, с точеными ножками, рядами круглых шляпок латунных гвоздей. Обивка — красным бархатом или тисненой кожей «гвадамасиле», или «гуадамесил» (от арабск. *gadamasī* — «кожа из Гадáмеса»). Такие кожи с тисненым орнаментом и частичным золочением выделявали арабские мастера в г. Гадамесе в Триполитании (на северо-западе Африки, ныне г. Триполи) и завозили в Испанию. Затем их же производили в Кóрдове (на юге Испании), отсюда второе название «кордовские кожи».

Через ганзейские города⁹⁹ морем в Петербург доставляли голландские латунные люстры и массивные дубовые шкафы с резьбой, большими карнизами и картушами. Шкафы с резными филенками, на больших шарообразных ножках, именовали «гамбургскими» или «данцигскими», поскольку чаще их привозили из городов Гамбург и Данциг (с 1945 г. Гданьск). Такая мебель хорошо вписывалась в ранние петровские интерьеры, наподобие голландских. Со временем по западным образцам стали делать и свою мебель «не хуже аглицкой», т. е. английской.

Царь Петр I обладал значительной коллекцией китайского и японского фарфора. Через голландскую Ост-Индскую компанию¹⁰⁰ Петр I заказал для дворца Монплеизр в Петергофе более 500 изделий китайского фарфора. Другая часть царской коллекции размещалась в Зеленом каби-

⁹⁸ Полтава — город в Украине, где 27 июня 1709 г. русские войска под командованием Петра I наголову разбили шведскую армию Карла XII.

⁹⁹ Ганза (нем. *Hanse* — «союз, собрание») — торговый союз городов Северной Европы, оформившийся в 1367–1370 гг. В него входили Бремен, Гамбург, Данциг, Дюссельдорф, Краков, Любек, Ревель, Рига, Росток, Утрехт и другие города. Представительства ганзейского союза находились также в Великом Новгороде и Пскове.

¹⁰⁰ Ост-Индская торговая компания была образована в 1602 г. слиянием нескольких мелких предприятий в Амстердаме (Голландия) для монопольной торговли со странами Дальнего Востока. Ост-Индией (нем. *Ost* — «Восток») в то время называли п-ов Индостан и Западный Индокитай. Позднее были созданы английская (1600) и французская (1664) Ост-Индские компании.

нете Летнего дворца в Летнем саду, в специальных застекленных шкафах. Петр I замыслил основать собственное производство изделий, ценившихся «на вес золота»¹⁰¹, для чего посылал секретных агентов в Китай, Саксонию и Голландию. Посольству Л. В. Измайлова в Китай (1719–1721) также было дано тайное указание выведать «китайский секрет».

Однако создание отечественного фарфора стало возможным только в годы правления императрицы Елизаветы Петровны (1741–1761). Елизаветинская эпоха отмечена господством стиля рококо, ориентированного на Францию и Саксонию. Поэтому и императрица страстно желала иметь свой фарфор, как нельзя более подходящий к эстетике этого стиля. В 1744 г. русский министр при датском дворе барон Н. Корф, находившийся тогда в Стокгольме, по поручению императрицы заключил договор с арканистом (от лат. *arcanus* — «тайный»), так именовали алхимиков и искателей «китайского секрета»), Кристофом Хунгером (Гунгером) об учреждении в России порцелиновой мануфактуры¹⁰².

Ранее Хунгер работал вместе с Иоганном Бёттгером в Майссене, в 1717 г. участвовал в организации мануфактуры в Вене, в 1720 г. — такого же предприятия братьев Джузеппе и Франческо Вецци в Венеции. В 1727–1737 гг. Хунгер снова работал в Майссене, известны расписанные им фарфоровые изделия. Однако в России судьба его не сложилась. Два года он безуспешно пытался получить фарфор, настроил всех против себя и вошел в историю в качестве обманщика и авантюриста. Возможно, причиной его неудачи были особенности местных глин. В 1748 г. Хунгер скончался в Петербурге, всеми осмеянный и забытый.

В 1744 г. императрица Елизавета Петровна поручила управляющему кабинетом барону И. А. Черкасову надзор за организацией порцелиновой мануфактуры, которую начали строить на берегу р. Невы в 10 км от Петербурга. По инициативе Черкасова к Хунгеру приставили молодого помощника Дмитрия Ивановича Виноградова (1720–1758).

Виноградов учился вместе с М. В. Ломоносовым в Москве, в Славяно-греко-латинской академии. В 1735 г. двенадцать лучших учеников отправили из Москвы в Академию наук в Петербург, среди них были Виноградов и Ломоносов. Затем троих лучших, в том числе Виноградова

¹⁰¹ Изделия китайского фарфора оценивали в буквальном смысле на вес золота: тем, сколько золотых монет оказывалось на второй чаше весов.

¹⁰² Порцелин (от итал. *porcellino* — морская раковина «поросёнок») — западноевропейское название, принятое в петровское время, возникло по ассоциации с блеском белой с розоватым отливом морской раковины. Русское слово «фарфор» происходит из китайск., через арабск. *fahfuri* — «Сын неба», «императорский».

и Ломоносова, послали для совершенствования в науках в Германию. В 1736–1741 гг. Д. И. Виноградов изучал минералогию во Фрайбурге. Виноградов гордо именовал себя бергмайстером (нем. *Bergmeister* — «горный мастер»). Вернувшись на родину, в отличие от Хунгера, который действовал по готовым рецептам, не адаптированным к местным условиям, Виноградов подошел к делу получения фарфора экспериментально: последовательно ставил опыты, сравнивал результаты и записывал их в специальный журнал

В конце 1746 г., используя гжельские белые глины, олонецкий кварц и алебастр (природный гипс), при обжиге 600–900 °С Виноградов смог получить удовлетворительный белый фарфор. Второй обжиг, после покрытия изделий глазурью, проводился при температуре около 1400 °С. Основная трудность состояла в чистоте технологического процесса, предохранении белоснежной фарфоровой массы от продуктов горения и от коробления при обжиге. Шаг за шагом совершенствуя технологию, Виноградов записывал результаты своих опытов в дневник. Эти записи сохранились, они зашифрованы, таково было условие Черкасова, продиктованное требованиями времени.

Глину из подмосковной Гжели в виде брусков доставляли на санях в Петербург. Мельницы для подготовки шихты (смеси компонентов) и печи для обжига Виноградов сконструировал сам. В дневниках проскальзывают и жалобы: «Десять лет бродил в лабиринте один, а той Ариадны нет...».

Нужны были помощники, был бы рядом старый друг Ломоносов! А Ломоносов также разрабатывал рецепт фарфоровой массы, но с конца 1748 г. увлекся опытами получения цветных стекол. Судьба обоих ученых оказалась нелегкой, Виноградова — трагичной. Поиск наилучшей технологии естественно сопровождался неудачами. За малейшую провинность из Петербурга от раздраженного Черкасова немедленно поступало распоряжение: мастера лишить жалованья, бить плетью (для этого к Виноградову специально приставили гвардейца) и посадить на цепь!

Трудно поверить, что с выдающимся ученым, лучшим выпускником петербургской Академии наук, образованным европейцем, своими трудами составившим славу России, обращались как с простым колодником. Это происходило в крепостнической России, но и с Бёттгером, изобретателем европейского фарфора (1710 г.), в Саксонии, поступали так же. Он был прикован цепью за ногу к своей печи в замке Альбрехтсбург: чтобы не убежал и не передал секрет производства другим. Вот он, просвещенный восемнадцатый век!

Живописцем порцелиновой мануфактуры в Петербурге в 1749 г. стал мастер финифтяного дела¹⁰³ Иван Чёрный, с ним работали его сыновья и внуки. Чёрного, которому было тогда более 60 лет, тоже держали на цепи и били плетьюми.

Начальный период в истории мануфактуры называют «виноградовским». Сохранилось девять изделий с маркой Виноградова (W). Они уникальны по стилю, отражающему дух времени. При дворе Елизаветы Петровны входили в моду табакерки. Их делали из золота, серебра, слоновой кости и фарфора. Одна из сохранившихся — «табакерка с мопсами» — датирована 1752 г., имеет марку W и роспись пунктиром, автором которой является А. Чёрный Младший¹⁰⁴.

На мануфактуре выпускали также подсвечники, курительные трубки, скульптурки в стиле шинуазри, изображающие китайцев и китайнок, а также мужчин, переодетых женщинами, и женщин, одетых в мужские костюмы (на маскарады императрица Елизавета повелевала своим придворным являться именно в таком виде).

В 1756 г. на петербургской порцелиновой мануфактуре изготовили «Собственный сервиз» Елизаветы Петровны¹⁰⁵. Многие предметы сервиза сохранились. Они имеют волнистый или фестончатый¹⁰⁶ край и декорированы рельефной плетенкой, дополненной росписью пурпуром и позолотой. В узлах сетки-плетенки помещены лепные цветочки: на отдельных предметах — лепные гирлянды с росписью. Лепка и роспись выполнены Виноградовым. «Собственный сервиз», как и другие фарфоровые изделия середины XVIII в., замечательно отражает вкусы елизаветинского времени и эстетику стиля елизаветинского рококо. В 1758 г. в возрасте 38 лет, не выдержав голода и нищеты, заболел и скончался Д. И. Виноградов. Так закончился в истории русского фарфора «виноградовский период».

С елизаветинской эпохой связаны открытия в области искусства мозаики. В 1753 г. указом императрицы в собственность М. В. Ломоносова

¹⁰³ Финифть (др.-русс. химипеть, из ср.-греч. *chymenio* — «смешиваю» или лат. *phengites* — «блестящий камень») — старорусское название техники росписи по эмали обжигаемыми красками.

¹⁰⁴ В 1738 г. в Вене (Австрия) основана масонская ложа «Мопсов и мопсих» (голл. *mops* — «гримаса», а также прозвание породы собак). В ритуале посвящения в члены ложи фигурировали собачонки и зеркало. Изображения этих атрибутов часто встречаются на табакерках и шкатулках XVIII в.

¹⁰⁵ «Собственными» в России XVIII–XIX вв. называли сервизы, предметы туалета, комнаты, сады и парки, находящиеся в личном владении императорской семьи.

¹⁰⁶ Фестон (франц. *feston*, от лат. *festus* — «празднество») — декоративный мотив в виде закругленного выступа, зубца. Ряд фестонов образует зубчатый или волнистый край.

было передано село Усть-Рудицы Копорского уезда (близ Ораниенбаума), «где есть глина, песок и дрова». Ранее, в 1746–1750 гг., в мастерской Академии наук на Васильевском острове в Петербурге Ломоносов в процессе долгих опытов сумел получить смальты¹⁰⁷ ярких красных и зеленых оттенков. С двумя помощниками, учениками Рисовальной палаты — Матвеем Васильевым и Ефимом Мельниковым Ломоносов стал создавать небольшие мозаичные картины. Среди них: «Св. Апостол Петр», портреты Петра I (используя произведения Л. Каравакка, Ж.-М. Наттье Младшего), великого князя Петра Федоровича, императрицы Елизаветы Петровны (по оригиналам Л. Токке и Ф. С. Рокотова), Екатерины II, графа М. И. Воронцова, графа П. И. Шувалова. В 1740-х гг. Ломоносов был близок к открытию отечественного фарфора, но его увлекло именно стекло, и он задумал возродить мозаичное искусство, существовавшее в XI–XII вв. в Киевской Руси благодаря мастерам из Византии (версия о поездке Ломоносова в 1734 г. в Киев документально не подтверждается). Стекло Ломоносов посвятил восторженные поэтические строки:

*Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые Стекло чтут ниже Минералов,
Приманчивым лучом блистающих в глаза:
Не меньше польза в нем, не меньше в нем краса
Нередко я для той с Парнасских гор спускаюсь;
И ныне от нее на верх их возвращаюсь,
Пою перед тобой в восторге похвалу
Не камням дорогим, ни злату, но Стеклу.*

*(Из «Письма о пользе стекла»,
адресованного графу И. И. Шувалову. 1752).*

Русский ученый подчеркивал два главных качества, присущих мозаичным картинам: долговечность и насыщенность цвета. В то время в Западной Европе славились римские мозаики. Однако к началу 1760-х гг. Ломоносов сумел самостоятельно разработать рецептуру 112 тонов и более тысячи оттенков цветных смальт, превзойдя палитру мозаичной мастерской в Ватикане. Параллельно с химическими опытами Ломоносов писал трактат «Новая теория о цветах, утвержденная новыми опытами». Используя коллоидный раствор золота в «царской водке» (смеси азотной и соляной кислот), Ломоносов сумел возродить средневековый способ полу-

¹⁰⁷ Смальта (итал. *smalto*, от ср.-лат. *smaltum* — «плавленный») — цветное глушеное (т. е. окрашенное в массу, непрозрачное стекло). Тессеры (лат. *tesserae* — кубики) из смальты используют для мозаичного набора (лат. *opus musivum* — «посвященное музам»).

чения ярко-красного, алого прозрачного стекла — «золотой рубин»¹⁰⁸. Из стекляруса¹⁰⁹ производства Усть-Рудицкой фабрики Ломоносова набраны панно Стеклярусного кабинета Китайского дворца в Ораниенбауме (1763, проект А. Ринальди).

В 1758 г. Ломоносов представил в Сенат «прошение» — проект мемориального «мозаичного монумента» Петру Великому в Петропавловском соборе. Ученый-художник замыслил кроме памятника «над могилой» «выложить всю церковь внутри мозаичными картинами». Проект предполагал создание 17 больших панно между окон собора, отражающих главные события царствования Петра I (царь Петр был кумиром Ломоносова). По замечанию Я. Штелина, «все художники и знатоки очень смеялись над этой выдумкой и жалели церковь, если она будет выложена стеклом»¹¹⁰. Описание монумента составлено Ломоносовым в духе времени и действительно выглядит претенциозным и помпезным даже для эпохи барокко¹¹¹.

Несмотря на критику и насмешки, в 1761 г. Ломоносов все же добился разрешения Сената на изготовление первой мозаичной картины для собора на тему «Полтавская баталия». Ломоносов, вероятно, сам участвовал в разработке композиции, в которой прослеживаются «цитаты» и заимствования фигур из картин И. Н. Никитина, П.-Д. Мартена Младшего, Л. Каравакка и Ж.-М. Наттье Младшего на тот же сюжет. Центральная фигура Петра I на вздыбленном коне близка фигурам на картине немецкого живописца Й. Г. Таннауера (1710) и на шпалере, созданной в мастерской Ф. Бегаглы в 1722 г. Картон для мозаики написал Карл Людвиг Христишек (1732–1794), немецкий живописец, родившийся в Петербурге. В художественном отношении — по рисунку и композиции — картон представляет собой посредственное произведение. Ломоносова пытались отговорить работать с таким картоном, но он был упрям.

Над мозаикой в его доме в Петербурге на набережной реки Мойки трудились семь помощников. Для набора использовали медную «сковороду» (481 × 644 см). В январе 1765 г. гигантский труд был завершен.

¹⁰⁸ По этому рецепту «золотой рубин» создал в конце XVII в. немецкий алхимик и художник Йоханн Кункель (1630–1703). Раствор добавляют в размягченную стеклянную массу при температуре 600–700° С. Чем продолжительнее нагревание, тем чище и ярче алый цвет.

¹⁰⁹ Стеклярус (от стекло и ярус) — тонкие коротко нарезанные стеклянные трубочки.

¹¹⁰ Из черновых записок Якоба Штелина (1709–1785), руководителя «художественного департамента» Академии наук и художеств. Цит. по: Некрасова Е. А. Ломоносов-художник. М.: Искусство, 1988. С. 82.

¹¹¹ Там же. С. 134–135.

Новой императрице Екатерине II и ее советникам мозаика не понравилась — она не соответствовала эстетике екатерининского классицизма. Президенту Академии И. И. Бецкому поручили поискать для произведения Ломоносова «какого-либо другого приличного места». Бецкой распорядился перенести мозаику в заброшенный амбар при Академии.

5 апреля 1765 г. Ломоносов скончался. Усть-Рудицкую фабрику возглавил Матвей Васильев (1732–1782), но производство за отсутствием заказов приходило в упадок, и в 1768 г. фабрику закрыли. «Полтавская баталия» девять раз меняла местонахождение, и только в 1925 г. (к двухсотлетию Академии наук) ее установили на верхней площадке главной лестницы здания Академии наук на Васильевском острове.

3.2. Декоративно-прикладное искусство екатерининского времени

В середине и второй половине XVIII в. в Санкт-Петербургской Академии художеств действовали классы «мастерств и ремесел», в которые, согласно указу 1764 г., определяли неуспевающих учеников как «неспособных к иным художествам». Существование тех или иных классов зависело от наличия учащихся и мастеров-педагогов. Так, в 1762 г. был подписан контракт с французским мастером «люстрового дела» (имеется в виду изготовление светильников и паникадил) Франсуа Арну. Но в 1764 г. контракт был расторгнут, и более об этом классе ничего не известно¹¹². Арну учил также финифти — росписи эмалевыми красками, в 1764–1765 гг. работал скульптором-модельером на порцелиновой мануфактуре.

В 1764 г. был открыт медальерный класс, им руководил немецкий резчик по камню Йоханн Георг Егер (в России его называли Ягер). С 1772 г. он был медальером Монетного двора. В 1800–1827 гг. медальерным классом Академии художеств заведовал Карл Александр фон Леберехт (1755–1827). Художник-медальер, гравер и резчик по камню, в 1769 г. он приехал в Россию из Германии и работал в Петербурге до конца жизни.

Классом «орнаментной скульптуры» руководил один из первых педагогов Академии (с 1758 г.) Николя-Франсуа Жилле (1709–1791). В 1766 г. его сменил также француз, скульптор и резчик по камню Луи Роллан (1711–1791), известный по сотрудничеству с архитектором Ф. Б. Растрелли. В 1769 г. он был уволен из Академии, но продолжал

¹¹² *Пронина И. А.* Декоративное искусство в Академии художеств. М.: Изобр. иск-во, 1983. С. 63.

работать в Петербурге. В 1793 г. орнаментный класс возглавил Пауль, или Павел Иванович, Брюлло (1760–1833), француз немецкого происхождения (сын Иоганна Брюлло, работавшего в Петербурге), отец знаменитых братьев: архитектора Александра и живописца Карла Брюлловых.

Брюлло, «мастер резного, золотарного и лакероального дела», а также живописец-миниатюрист, работал по рисункам и моделям других художников. Известна выполненная им мебель «в стиле Людовика XVI» для конференц-зала Академии художеств. С уходом этого мастера в 1799 г. орнаментный класс был закрыт, хотя известно, что позднее он периодически действовал до 1805 г. (сам Брюлло продолжал выполнять отдельные заказы, в том числе Совета Академии, вплоть до своей кончины в Петербурге).

Литье из бронзы практиковали в Петербурге с 1720-х гг. В 1770–1771 гг. и эпизодически до 1794 г. литейному и чеканному делу в Академии художеств обучал французский мастер-бронзовщик Эдм Гастклу (Гастеклу). Он отливал и чеканил статуи, бюсты, рельефы, декоративные вазы для Петергофа и Павловска. С 1783 г. литейным классом руководил шведский мастер Карл Фридрих Эштедт.

В 1796 г. литейное дело в Академии художеств возглавил француз Пьер-Луи Ажи (1752–1828). Ажи был выдающимся мастером: скульптором, модельщиком, чеканщиком. Работал в Петербурге с 1781 г. и до конца жизни. При Академии он сумел создать самую современную для тех лет бронзолитейную мастерскую. В этой мастерской изготавливали изделия в стиле русского классицизма по рисункам А. Н. Воронихина, И. П. Прокофьева, С. С. Пименова, в том числе бронзовые детали ваз из уральских цветных камней.

С 1779 г. в петербургской Академии художеств существовал класс миниатюрной живописи. В отличие от других, он никогда не закрывался, а лишь менял свое положение. Особенность живописной миниатюры такова, что на протяжении XVIII–XIX вв. это искусство было постоянно востребованным. Миниатюру включали в различные изделия и выполняли в разных техниках. Это были медальоны с росписью по эмали, миниатюрные изображения на табакерках и шкатулках, карманных часах, веерах и изделиях из фарфора.

В петровскую эпоху выдающимися мастерами миниатюрной росписи на эмали были Григорий Семенович Мусикийский (1670–1739) и Андрей Григорьевич Овсов (1678 – после 1740). Оба работали в Москве, в Оружейной палате, затем в Петербурге. Мусикийский с 1711 г. числился «финифтяных дел мастером» Оружейной канцелярии. Затем преподавал в

петербургской Академии наук. Известны его работы в технике пунктира: портреты Петра I и его семьи.

На Руси XII–XIII вв. слово «мусликия» (церк.-слав., из греч. *mousike* — «относящийся к музам») означало не мозаику, а технику росписи по эмали. «Жалованные» портреты царя, выполненные на эмали в золотой оправе, вешали на ленте на шею в качестве награды и именовали «муслиями». Отсюда, вероятно, фамилия — Мусликийский.

В эпоху екатерининского классицизма, времени правления Екатерины II, тонкость и изящность работы ценились особенно. В 1790 г. из класса миниатюрной живописи выделился «класс живописи на финифти». В 1779–1798 гг. этим классом руководил Петр Герасимович Жарков (1742–1802). Его произведения, среди них портреты императрицы по оригиналам М. Шибанова, выполнены пунктирной техникой, они отличаются мастерством и тонкостью колорита. Учеником Жаркова был Павел Алексеевич Иванов (1776–1813), в 1803–1813 гг. он руководил миниатюрным классом Академии художеств.

Другим выдающимся мастером живописной миниатюры в России был Дмитрий Иванович Евреинов (1742–1814). Он учился в Швейцарии, с 1776 г. преподавал в петербургской Академии и также работал в технике пунктирной росписи по эмали. С 1762 г. на порцелиновой мануфактуре (с 1765 г. — Императорский фарфоровый завод) трудился выдающийся живописец-миниатюрист Александр Петрович Захаров (1752–1808). В 1779 г. ему присвоили звание академика миниатюрной живописи. В 1783–1801 гг. Захаров руководил художественной частью Императорского фарфорового завода.

С живописной миниатюрой связано искусство ювелиров, которому всегда придавалось важное значение при императорских дворах. Так, над Большой короной императрицы Анны Иоанновны (1730) трудился немецкий ювелир Готтфрид Вильгельм Дункель. Придворным ювелиром Екатерины Великой стал швейцарец Иеремия (Еремей Петрович) Позье (1716–1779). Этот мастер в 1729 г. вместе с отцом приехал в Москву, с 1731 г. учился ювелирному делу у французского мастера Граверо, также ювелира Анны Иоанновны. С 1740 г. Позье работал самостоятельно для императрицы Елизаветы Петровны. В 1762 г. И. Позье для торжественной коронации Екатерины II в Успенском соборе в Москве выполнил корону с 4936 бриллиантами, 75 жемчужинами и огромным рубином.

В 1764 г. Позье уехал из России в Швейцарию, его заменил австрийский мастер Леопольд Пфистерер. В Швейцарии Позье составил «Записки» о пребывании в России — ценный документ придворной жизни. Они были

опубликованы в Петербурге в 1870 г.¹¹³ Сотрудником Позье был Георг Фридрих Эккарт¹¹⁴, он принимал участие в работе над короной и делал скипетр с державой для Екатерины II¹¹⁵. Известны созданные им табакерки с драгоценными камнями.

Выдающимся художником екатерининской эпохи был Жан-Пьер Адор (1724–1784), француз из Швейцарии, в Петербург он прибыл в начале 1760-х гг. и оставался в этом городе до конца жизни. В созданной им мастерской при участии многих мастеров изготавливали столовые сервизы из серебра, вазы, ароматницы, но особенно Адор прославился как автор табакерок из золота и серебра, украшенных драгоценными камнями, гравировкой, миниатюрными вставками с росписью по эмали. Табакерки работы Адора, овальной или круглой формы, играют бриллиантами, когда их поворачиваешь в руках. В центре Адор, как правило, располагал живописную миниатюру или использовал редкую для того времени технику гильоше¹¹⁶.

Другим известным мастером-ювелиром был Йоханн Готтлиб Шарфф (? – после 1808). Он родился в Москве в немецкой семье. С 1772 г. работал для императорского Двора. В одну из золотых табакерок с бриллиантами по заказу императрицы Екатерины II он вмонтировал камеею с изображением профиля графа А. Г. Орлова¹¹⁷ в образе античного воина в шлеме. Табакерки изготавливали немецкий мастер Йоханн Балтазар Гасс (1730–1813), француз Жан-Франсуа-Ксавье Будде, переселившийся в Петербург в 1765 г. из Гамбурга, и многие другие.

Известно, что Екатерина II послала в подарок Вольтеру костяную табакерку собственной работы со своим портретом в образе Минервы (древнеримской богини мудрости, покровительницы наук и ремесел). Рельеф выполнен по медали работы немецкого мастера Георга Христофа Вехтера (1729 – ок.1789), медальера Санкт-Петербургского Монетного

¹¹³ «Записки придворного бриллианщика Позье» // Русская старина. 1870. Т. 1.

¹¹⁴ Г. Ф. Эккарт (?–1765) в конце 1730-х гг. приехал в Петербург из Митавы (ныне — г. Елгава в Латвии). С 1740-х гг. работал для императорского Двора.

¹¹⁵ Волкова М. А. Царские регалии как символы власти в русской художественной культуре XVIII века: Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2011.

¹¹⁶ Гильоше́ (франц. *guilloché*, от *guille* — «кавычка, закорючка») — техника гравирования металлических изделий узором из линий, штрихов в правильной геометрической последовательности. Производится с помощью специальных машин типа токарного станка. Затем покрывается прозрачной эмалью.

¹¹⁷ Алексей Григорьевич Орлов (1737–1807), граф Чесменский. Младший брат Г. Г. Орлова. Братья принимали деятельное участие в дворцовом перевороте 1762 г., приведшем к власти Екатерину II. Герой русско-турецкой войны 1769–1774 гг.

двора. Драгоценные табакерки изготавливали в последующие годы и другие придворные мастера.

Екатерина II была страстной почитательницей и собирательницей античных резных камней — гемм¹¹⁸. В 1764 г. императрица приобрела собрание античных гемм скончавшегося годом ранее Лоренца Наттера (1705–1763), резчика гемм, медальера, выдающегося знатока и собирателя. В 1745 и 1763 гг. Наттер был в Петербурге, он собирался стать придворным медальером, но через полтора месяца после второго приезда скончался в северной столице.

В 1788 г. Екатерина II приобрела целиком собрание резных камней (1500 гемм) герцога Филиппа Орлеанского, лучшее в Европе, унаследованное им из собрания парижского банкира Пьера Кроза́ (1665–1740). В 1792 г. петербургская коллекция увеличилась приобретением собрания итальянского художника Джованни-Баттисты Казановы¹¹⁹ и достигла десяти тысяч наименований. В 1781 г. Екатерина II сделала заказ английскому скульптору Джеймсу Тасси на создание «Кабинета слепков» — копий знаменитых античных камней из разных частных собраний. На выполнение этого заказа мастер потратил десять лет (ныне около 16 тыс. гипсовых слепков хранятся в петербургском Эрмитаже). Античные камни и инталии оказывали влияние на создание многих ювелирных и драгоценных изделий. Результатом такого влияния стало своеобразное соединение старорусских традиций и западноевропейских новаций в «искусстве малых форм» в России середины и второй половины XVIII в.

В 1757–1759 гг. в Париже по заказу Екатерины II французский ювелир Франсуа-Тома Жермен (1726–1791), представитель большой семьи мастеров, создавал парадный сервиз из позолоченного серебра, позднее названный «парижским». В петербургском Эрмитаже хранятся отдельные предметы: суповые чаши с поддонами и крышками, блюда, подсвечники. Массивные предметы созданы в технике литья и чеканки и представляют собой примеры смешанного барочно-рокайльного стиля. Крышки украшены картушами, гирляндами и фигурками путти¹²⁰, возможно выполнен-

¹¹⁸ Гемма (лат. *gemma* — «глазок, почка») — общее название резных камней: камней (с выпуклым изображением) и инталий (с углубленным изображением).

¹¹⁹ Джованни-Баттиста Казанова (1730–1795) — живописец венецианской школы, последователь А. Р. Менгса и друг И. И. Винкельмана. Брат скандально известного авантюриста Джакомо Казановы.

¹²⁰ Путти (итал. *putti* — «детушки») — изображение малышей, имеющих черты античных амуров (эротов) и христианских Ангелов.

ными по моделям скульптора Жана-Батиста Пигаля (1714–1785), парижского учителя Ф. И. Шубина.

Похожий сервиз из серебра на 60 персон российская императрица Екатерина II заказала в Париже в 1770 г. при посредстве скульптора Э.-М. Фальконе знаменитому ювелиру Жаку Ретье Третьему (1707–1784), представителю большой семьи французских ювелиров, граверов, медальеров.

Этот сервиз вначале также называли «парижским», он включал почти тысячу предметов, весил 130 пудов и стоил миллион ливров¹²¹. Жак Ретье с помощниками закончил работу в 1773 г. Императрица подарила сервиз своему любимцу графу Г. Г. Орлову, отчего он получил новое название: «Орловский сервиз». Предметы этого сервиза имеют черты «переходного стиля» от рококо к неоклассицизму. В 1881 г. для Южно-Кенсингтонского музея в Лондоне (с 1899 г. — Музей Виктории и Альберта) с предметов «Орловского сервиза» сделали гальванокопии. Позднее сервиз был распродан по частям на европейских аукционах, но отдельные предметы удалось сохранить, и ныне они находятся в петербургском Эрмитаже.

Другой сервиз, также получивший наименование «Орловского», создан в 1760-х гг. из фарфора на Императорском заводе в Петербурге. Вначале он именовался «Туалетным», но был подарен императрицей графу Г. Г. Орлову. Предметы расписаны изображениями военных атрибутов: орлов, знамен. Навершиями шкатулок служат миниатюрные изображения бомб (Орлов был в то время главнокомандующим артиллерией; в 1772 г. уступил все должности новому фавориту императрицы графу Г. А. Потемкину). Орнаменты по борту и вензели «ГГО» выполнены золотом и серебром по рельефу, отчего сервиз напоминает ювелирное изделие из металла. Сходство подчеркивается тем, что часть предметов оправлена в золото и серебро. Эту работу выполнил швейцарский ювелир Жан-Пьер Адор (ил. 487).

Автором проекта считают Гавриила Игнатьевича Козлова (1738–1791). Козлов — один из первых русских преподавателей петербургской Академии художеств, прослужил в ней без малого три десятилетия. Будущий художник родился в Москве, в семье крепостных, в Академии не учился, за границей не был. С 1753 г. работал в Царском Селе в качестве живописца в «команде» Ф. Б. Растрелли по возведению Большого дворца. Обучался живописи вместе с И. Я. Вишняковым в ведомстве Канцелярии

¹²¹ Пуд (др.-русск. *пудъ*, от лат. *pondus* — «тяжесть») — древнерусская мера веса, равная 40 фунтам, или 16,38 кг. Ливр — старинная французская серебряная монета. В 1795 г. заменена франком.

строений у А. Перезинотти, П. Градици и Дж. Валериани. С 1763 г., получив вольную, преподавал в Академии художеств. В 1771 г. стал профессором, в 1773 г., после кончины А. П. Лосенко, возглавил класс исторической живописи. С 1779 г. был адъюнкт-ректором Академии и директором петербургской Шпалерной мануфактуры. Козлову приписываются многие неатрибутированные изделия из фарфора, бронзы. Он делал рисунки для дипломов, грамот, виньеток, медалей, что весьма необычно для академического художника¹²². Творчество Г. И. Козлова представляет собой редкий пример работы академического профессора в области декоративно-прикладного искусства.

Несмотря на развитие отечественного фаянсового и фарфорового производства императрица Екатерина II постоянно делала заказы дорогих сервизов на западноевропейских мануфактурах. Она желала быть информированной о новейших достижениях. Кроме того, западноевропейский фарфор был лучшего качества. Интерес к изделиям знаменитых в Европе мануфактур стимулировали подарки западноевропейских монархов.

В 1770 г. в Англии, в Стаффордшире, на мануфактуре «Этрурия» приступили к выполнению ответственного заказа Екатерины II — большого сервиза из фаянса «цвета сливок». Заказ был сделан Джозае Веджвуду (1730–1795), знаменитому мастеру-керамисту. До этого Веджвуд прославился сервизом из фаянса «цвета сливок» для английской королевы Шарлотты (супруги короля Георга III), вазами из цветных глино-каменных масс в подражание античным сосудам.

Заказ императрицы был частью большого плана по развитию классицистического стиля в искусстве России. Веджвуд назвал свое произведение «русским сервизом». Предметы этого сервиза, получившего позднее наименование «Хаск-сервиз» (англ. *husk* — «сухой пшеничный колос»), расписаны цветами и гирляндами в сиреневых тонах. Название происходит от повторяющегося мотива обрамления, напоминающего пучки колосьев пшеницы. В настоящее время «Хаск-сервиз» (85 английских и 107 предметов, восполненных позднее на частных русских заводах) экспонируется в Белой столовой Большого петергофского дворца.

В 1773–1774 г. Дж. Веджвуд выполнил для России второй большой заказ: сервиз на 50 кувертов (франц. *couvert*, от *couvrir* — «накрывать») — 952 предмета (в дальнейшем их дополняли новыми, сделанными на отечественных мануфактурах). Второй сервиз отражает интерес Екатерины II к английской архитектуре и паркам «пейзажного стиля»

¹²² Воронов М. Г. Гавриил Игнатьевич Козлов. Л.: Художник РСФСР, 1982.

в связи с обустройством собственного «сада» в Царском Селе. Ранее, в 1770 г., императрица посылала в Англию архитектора Василия Ивановича Неелова с сыном Петром для ознакомления с новейшей модой на «пейзажные парки». Свое задание Веджвуду Екатерина сформулировала по-царски кратко: «Хочу, чтобы вся Англия была у меня на столе!». Этот заказ, грандиозный по масштабам того времени, явился событием европейского значения.

Предметы сервиза фаянса «цвета сливок» украшают 1244 вида английских замков и усадебных парков. Позднее сервиз Веджвуда получил необычное название: «Сервиз с зеленой лягушкой». Оно объясняется тем, что заказ предназначался для загородного дворца, который строили в то время на Царкосельской дороге и позднее назвали Чесменским (проект Ю. М. Фельтена)¹²³. Местность, где строили дворец, называлась по-фински «Кекерекесинен» («лягушачье болото»).

По условиям заказа на каждом предмете следовало изобразить шуточный герб: зеленую лягушку на рыцарском щите. Предметы столовой части сервиза имеют обрамления из дубовых венков, десертной — в виде венка из плюща. Роспись выполняли в Лондоне, в мастерских мануфактуры Челси, темно-коричневым тоном, вплоть до черного. Отдельный мастер изображал зеленых лягушек. Пейзажи подбирали по специальному списку (на предметах сервиза проставлены номера этого своеобразного каталога). Многие архитектурные памятники, представленные на пейзажах, ныне утрачены, поэтому «Сервиз с зеленой лягушкой» со временем приобрел важное иконографическое значение.

Пейзажи не должны были повторяться; императрица желала видеть на сервизе «новейшие здания готической архитектуры» (имеются в виду неоготические). В результате было создано более 300 видов старинных английских аббатств и замков, более 100 — видов Темзы и Лондона, а также множество других изображений неоготических парковых сооружений со всей Англии. В качестве оригиналов использовали рисунки с натуры, картины, гравюры английских художников, в частности Джона Бойделла, и гравюры из книги архитектора Уильяма Чемберса. В конце 1774 г. законченный сервиз отправили морем в Петербург. Позднее он оказался разрозненным. Сохранившиеся предметы ныне хранятся в петербургском Эрмитаже.

¹²³ Как и многие другие памятники в русском искусстве XVIII века, дворец посвящен победе русского флота над турецкой эскадрой 25–26 июня 1770 г. в бухте Чесма в Эгейском море.

В 1784 г. в Петербурге, в Зимнем дворце, состоялось торжественное «смотрение» поднесенного императрице «Арабескового сервиза» (973 предмета на 60 персон). Сервиз был создан на Императорском фарфоровом заводе, его название происходит от росписи в «помпеянском» стиле в связи с распространившейся модой на искусство древних Помпей и Геркуланума¹²⁴. В России XVIII в. античный орнамент гротеска именовали арабеской, отсюда необычное название¹²⁵.

В духе времени «Арабесковый сервиз» помимо отражения моды на «помпеянский» стиль, призван был продемонстрировать апофеоз деяний Екатерины Великой — дипломатические и военные победы России в связи с завоеванием Крыма (1771) и установлением протектората над Грузией (1783). Согласно идее, предложенной директором завода А. И. Вяземским¹²⁶, в состав сервиза вошло филе, представляющее «в честь Ее Величества разные монументы». В разработке «программы» сервиза участвовали поэт Г. Р. Державин и архитектор Н. А. Львов.

Центр филе образовывал высокий постамент из белого фарфора с фигурой императрицы, по сторонам — две колонны, у пьедестала которых располагаются сидящие фигуры. Они олицетворяют Крым и Грузию под властью России. Рядом аллегорические фигуры с военными атрибутами — «Военная сила» и «Морская сила». Другие фигуры изображают, согласно идеям эпохи Просвещения, Человеколюбие, Справедливость (Юстицию), Правление, Великодушие. Фигуры отформованы по моделям выдающегося французского скульптора Жака-Доминика Рашетта (1744–1809), который с 1779 г. и до конца жизни работал в России, в 1779–1804 гг. возглавлял модельную мастерскую Императорского фарфорового завода.

В 1780-х гг. на Императорском заводе делали предметы «Яхтинского сервиза» (в честь морских побед России), с мотивами, повторяющими роспись «Арабескового сервиза» и медальонами «à la cameo» («под камее»). В те же годы по моделям Рашетта выполнили серию (около ста) фигур из фарфора, изображающих «народы России». Фигуры сделаны по

¹²⁴ Помпеи, Геркуланум и Стабии — три древнеримских города, расположенные южнее Неаполя. Погибли в августе 79 г. н. э. в результате извержения вулкана Везувий. Раскопки Геркуланума начались в 1709 г., Помпей — в 1748 г.

¹²⁵ Гротеск (итал. *grottesco*, от *grotta* — «пещера») — античный орнамент причудливого характера. Был исследован в 1481 г. в Риме, в руинах античных зданий (терм Траяна и «Золотого дома» Нерона) — в помещениях, полусасыпанных землей — «в гротах», отсюда название. Арабеска (итал. *arabesco* — «арабский») — причудливый растительный орнамент восточного, арабского происхождения.

¹²⁶ Вяземский Андрей Иванович (1750–1807), князь — представитель древнего рода Рюриковичей. Отец знаменитого поэта Петра Андреевича Вяземского (1792–1878).

гравюрам книги Й. Г. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов...»¹²⁷.

26 ноября 1778 г. в Зимнем дворце праздновали девятую годовщину учреждения в России ордена Святого Георгия Победоносца. Были приглашены все георгиевские кавалеры. В невской анфиладе Зимнего дворца в длинный ряд составили столы, а на столах красовался «орденский» — Георгиевский сервиз. На каждом из его предметов (вначале сервиз рассчитывался на 60 персон) помещено изображение ордена Св. Георгия в обрамлении из орденской ленты с тремя черными и двумя оранжевыми полосами.

В этот раз выполнение ответственного государственного заказа императрица Екатерина II поручила не западноевропейским мастерам и не Императорскому заводу, а частному предприятию Фрэнсиса (Франца Яковлевича) Гарднера, английского лесоторговца, основавшего в 1766 г. под Москвой, в селе Вербилки Дмитровского уезда, производство фаянса и фарфора. Рецептуру Гарднеру, вероятно, предоставил Йоханн Готфрид Мюллер, арканист из Майссена, приглашенный в 1758 г. на Императорский фарфоровый завод после кончины Д. И. Виноградова. Значительный вклад в успех предприятия внес потомственный русский мастер из Гжели Андрей Гребенщиков.

В 1775–1780 гг. у Гарднера работал немецкий технолог и живописец по фарфору из Майссена Иоахим Кёстнер. Остроумный композиционный прием — орден в обрамлении лент — согласуется со стилем ампир, который начал формироваться во Франции лишь четверть века спустя, но имеет прототипы в продукции берлинской и саксонской мануфактур. На этом основании изобретение декора Георгиевского сервиза приписывали Кёстнеру. Однако в документах, обнаруженных М. Г. Вороновым, названа фамилия Г. И. Козлова.

В 1779–1780 гг. аналогично Георгиевскому на заводе Гарднера изготовили еще два «орденских» сервиза: Александра Невского и Андреевский. В 1783–1785 гг. — последний и самый большой (на 140 персон) — Владимирский сервиз¹²⁸.

¹²⁷ Йоханн Готтлиб Георги (1729–1802) — немецкий путешественник, этнограф, рисовальщик. С 1770 г. жил в России. Путешествовал по Уралу, Сибири. В 1775 г. издавал журнал «Открываемая Россия». Работал над энциклопедией по этнографии народов России (издавалась в Петербурге на немецком языке в 1776, 1777, 1779 гг. и послед. на рус. яз.). Составлял описание Санкт-Петербурга. В Берлине именем ученого назвали цветок — георгин.

¹²⁸ Орден Святого благоверного князя Александра Невского учрежден 21 мая 1725 г. Петром I: «За труд и Отечество». Орден Святого Андрея Первозванного

В 1793 г. императрица Екатерина II заказала на Императорском фарфоровом заводе большой сервиз (на 60 персон, более 1000 предметов), предназначавшийся для секретаря кабинета графа А. А. Безбородко. Однако граф скончался, и сервиз передали в собственность императорского Кабинета, отсюда его название «Кабинетский». Форма предметов и композиция декора напоминают «Арабесковый сервиз», но в этом выдающемся произведении достигнут идеал классицистического стиля — гармония силуэта, немногочисленных лепных деталей — маскаронов и росписей, скомпонованных в круглые и овальные медальоны. Довершают композицию обрамления в виде широких поясов, в которых по золотому фону написаны пышные гирлянды ярких полевых цветов. Живописную остроту сервизу придает сочетание русского цветочного мотива и пейзажей в медальонах, которые представляют виды Рима по мотивам гравюр Дж. Вазы и его лучшего ученика Дж. Б. Пиранези. Произведения последнего императрица Екатерина II ценила более других и имела в своем собрании все альбомы его гравюр.

На оборотных сторонах предметов имеются подписи на русском и французском языках (наименования изображенных памятников). Некоторые римские здания позднее были утрачены и поэтому изображения «Кабинетского сервиза» со временем приобрели особую иконографическую ценность. В состав сервиза входят скульптурные украшения из бисквита (неглазурованного фарфора), выполненные по моделям Жака-Доминика Рашетта: восемь скульптурных групп на классические темы, среди них: Меркурий (по образцу «Отдыхающего Гермеса» работы Лисиппа конца IV в. до н. э.), Амур и Психея, «Свадьба Альдобрандини» (две фигуры по античной фреске «Альдобрандинская свадьба», I в. н. э.).

«Кабинетский сервиз» оказался в истории русского фарфора «рубежным». Его начали создавать в конце XVIII в. при Екатерине II, пополняли при Павле I (часть предметов поднесли императору Павлу в 1796 г.), а завершали в начале XIX в., в период александровского классицизма (1801–1825). По указу императора Александра I работу над сервизом завершили к 1803 г. Многие предметы заменялись, существуют различные варианты сочетания форм и росписи, что делает их еще интереснее с художественной точки зрения.

(Апостола, по преданию проповедовавшего в славянских землях по течению Днепра) учрежден Петром I в 1699 г.: «За веру и Верность». Орден Святого равноапостольного князя Владимира, крестителя Руси, учрежден Екатериной II 22 сентября 1782 г., им награждали «за военные отличия и гражданские заслуги».

В 1798–1799 г. для императора Павла I на Императорском заводе создали «Юсуповский сервиз». Он был заказан самим управляющим Императорским фарфоровым заводом Н. Б. Юсуповым¹²⁹, отсюда название. Для этого заказа использовали формы «Кабинетского сервиза» (650 предметов), но снабдили их другой росписью, сохранив композиционный принцип и тему — виды Италии. На бордюрах появились иные мотивы — растительные завитки золотом и греческий меандр¹³⁰.

В музеях Павловска, Петергофа и других собраниях хранятся многие изделия, созданные в конце XVIII в. из фарфора на Императорском заводе в Петербурге. Все они являются собой характерные примеры стиля русского классицизма с использованием западноевропейских источников и образцов. Если Императорский завод обслуживал в основном потребности Двора, то продукция частных заводов, прежде всего, Френсиса Гарднера, заполняла дома помещиков «средней руки», купцов, мещан и зажиточных крестьян. Эти изделия, в сравнении со столичными, выглядят более русскими. Кроме того, в 1770–1780-х гг. завод Гарднера выпускал фарфоровые фигурки по майсенским моделям: «дети-садовники», пастушки, пастушки, Арлекин и Коломбина. Большие кружки в виде голов турка и турчанки, сделанные по немецким образцам, оказались актуальными в связи с победами в Русско-турецких войнах 1768–1774 гг.

Оригинальным достижением русского декоративно-прикладного искусства являются изделия из стали, которые создавали тульские оружейные мастера. Еще в 1712 г. в Туле, городе, расположенном в 200 км южнее Москвы, был основан Оружейный завод. В свободное от работы время тульские оружейники, а также мастера из окрестных сел, стали делать бытовые предметы: самовары, подсвечники, шкатулки, письменные принадлежности, пряжки, пуговицы, заколки, печати. Мастера умело сочетали вороненую сталь с частичным серебрением, золочением и насечкой. Они изобрели и собственный способ частичного золочения металла — заполнения раствором золота в ртутной амальгаме награвированных углублений. После прокаливания и полировки цветной рисунок ярко выделяется на темном фоне.

¹²⁹ Николай Борисович Юсупов (1750–1831) — представитель старинного рода (происходящего от мурзы Хана Юсуфа, перешедшего из Ногайской Орды на сторону Ивана IV Грозного). Коллекционер, меценат, управляющий Шпалерной мануфактурой, Стекланным и Фарфоровым заводами.

¹³⁰ Меандр (греч. *maiandros* — «движение, течение») — зигзагообразный древнегреческий орнамент, от названия реки Меандрос (Большой Мендерес) в Малой Азии, отличающейся извилистым руслом.

Тульские мастера использовали народный «травный орнамент», но сочетали его с мотивами, свойственными столичному классицизму. Особым достижением стала алмазная грань — шлифование стали «гранеными камнями», пирамидками, которые после полировки своим блеском напоминают огранку драгоценных камней. Сталь соединяли с накладными деталями из позолоченной бронзы.

В 1746 г. тульские оружейники получили заказ на партию мебели для Большого Царскоевельского дворца. В 1785–1792 гг. по распоряжению императрицы Екатерины II два тульских мастера обучались в Англии, где уже были в моде «алмазные камни» из стали (в качестве обрамлений камей—комессо)¹³¹. В 1785 г. тульские мастера работали в Петербурге при Эрмитаже. Необычность конструкции стальной мебели — особо прочные тонкие ножки и фрамуги — обусловили изящность, недостижимую в дереве.

Формы кресел отчасти следуют английским образцам и напоминают мебель Шератона или «виндзорские стулья»¹³².

Важное значение в формировании стиля екатерининского классицизма имели изделия из цветных уральских камней. С XVII в. русские «рудознатцы» открывали на склонах Уральских гор богатейшие в мире залежи цветных полудрагоценных камней (самоцветов): агатов, сердоликов, халцедонов. Около 1635 г. обнаружен самый знаменитый из уральских камней — малахит¹³³. В 1789 г. близ Кольвани в Алтайском крае¹³⁴ открыли светло-зеленую яшму с волнистыми темно-зелеными полосами¹³⁵. Ее месторождение находится на склоне горы Ревнюха, отсюда название: ревневская яшма. В 1792–1797 гг. выявили большую группу минералов «роговиков», один из которых, розового цвета, позднее полу-

¹³¹ Комессо (франц. *comesso*, от лат. *comes* — «сопутствующий») — обрамления из металла для драгоценных камней, эмалевых медальонов, камей.

¹³² Томас Шератон (1751–1806) — английский мастер-мебельщик. «Виндзорские стулья» — разновидность английской мебели каркасной конструкции с веерообразно расходящимися «спицами» спинки из буковых стволов. Продукция крестьянских промыслов. Первый такой стул был обнаружен в конце XVII в. близ Виндзорского замка, западнее Лондона. Отсюда название.

¹³³ Малахит (ср.-лат. *molochites*, от *maliache* — «мальва», по сходству цвета минерала с ярко-зелеными листьями мальвы, рода травянистых растений) — минерал, состоящий из водной углекислой соли меди, ярко-зеленого цвета.

¹³⁴ Кольвань — поселок на Алтае, на склоне Кольванского горного хребта (к северо-западу от Монголии), от имени богатыря Кольвана (арабск. *Qualuwany*, финск. *Kalevanpoika* — «Сын Калева»).

¹³⁵ Яшма (арабск. *jashab*, от китайск. *u-shi* — «нефрит») — обобщенное название различных минералов кварцевых пород полосчатой или пятнистой окраски, чаще красно-бурого или желтого цветов.

чил название родонит, или орлец¹³⁶. В 1830 г. были обнаружены изумруды глубокого зеленого цвета, не уступающие знаменитым египетским¹³⁷.

Из родонита и яшмы делали настольные украшения в виде обелисков, вазонов и даже небольших храмов, что соответствовало стилистике русского классицизма. Ярко-синий уральский лазурит и малахит использовали в интерьерах для облицовки колонн, пилястр в технике русской мозаики. Тонкие пластинки камня подбирали по «ленточному» принципу, в соответствии с текстурой камня (толщиной 3,5 мм), и наклеивали на основу с помощью горячей мастики из канифоли и воска. Так же облицовывали торшеры и огромные декоративные вазы. Эти вазы ныне экспонируются в залах петербургского Эрмитажа.

В 1723 г. была основана Петергофская гранильная фабрика под Петербургом, в 1774 г. — Екатеринбургская на Урале, в 1786 г. — Колыванская на Алтае. Рисунки для изделий из уральских камней выполняли столичные архитекторы екатерининского классицизма: Дж. Кваренги, Н. А. Львов, позднее, в XIX в. — А. Н. Воронихин, Ж.-Ф. Тома де Томон, О. Монферран, А. И. Мельников, И. И. Гальберг, К. И. Росси. С 1800 г. Петергофской и Екатеринбургской гранильными фабриками управлял граф А. С. Строганов, являвшийся в то время президентом Императорской Академии художеств. Художественным руководителем Петергофской фабрики стал протеже графа, молодой архитектор А. Н. Воронихин.

В 1805 г. Строганов организовал работу бронзолитейных мастерских при Академии художеств, и это способствовало удачному соединению двух материалов: красоту цветного камня оттеняют детали из прочеканенной и позолоченной бронзы: фигурные ручки, маскароны, гирлянды. Такое сочетание характерно именно для русского декоративно-прикладного искусства и не имеет аналогов в классическом искусстве стран Западной Европы. Эстетика классицизма нашла благодатную почву в месторождениях цветных камней Уральских гор. В начале XIX в. под влиянием французского стиля ампир стали применять сочетания позолоченной и темной, патинированной бронзы¹³⁸. В мотивах декора появляются сфинксы, грифоны, львиные, орлиные, козлиные маски.

¹³⁶ Родонит (ср.—греч. *rodonites* — «розовый») — разновидность кремнеземного марганца розового цвета. Название «орлец» происходит от того, что многие камни находили в горах в гнездах орлов.

¹³⁷ Изумруд (из персидск. *zummurud*, греч. *smaragdos*) — прозрачная разновидность берилла (силиката бериллия), окрашенного окисью хрома в ярко-зеленый цвет.

¹³⁸ Патинирование (итал. *patina*, от лат. *patientis* — «выносливый, крепкий») — способ придания бронзе темного оттенка — погружением в горячее масло или прокаливанием в медных опилках, либо нагреванием с применением азотной кислоты либо раствора азотно-кислой меди.

3.3. Художественная мебель, фарфор и стекло русского ампира

Своеобразное сочетание русских традиций и западноевропейских влияний демонстрирует история художественной мебели. В своих записках Екатерина II, вспоминая время, когда она была еще великой княгиней, жаловалась на отсутствие достойной мебели: «Двор в то время был так бедно меблирован, что зеркала, стулья, столы и комоды перевозились из Зимнего дворца в летний, оттуда в Петергоф и даже ездили с ними в Москву. По дороге все билось: ломалось... Приходилось сидеть на качающихся стульях, за столами на трех ножках. И я решила мало-помалу покупать себе комоды, столы на собственные деньги»¹³⁹.

Ранее помимо привозной мебели делали и свою. Так, в частности, указом царя Петра I в 1721 г. плотникам было предписано строить избы и селиться на правом берегу р. Невы у впадения в нее речки Охты. Этим мастерам «приписывали» к Адмиралтейскому ведомству, поскольку они работали на корабельных верфях, но, будучи свободными, они подрабатывали, изготавливали мебель. Отсюда названия: «охтенские мастера», «охтенская мебель».

Со временем охтенские мастера стали делать и дорогую мебель по английским и французским образцам. До 1740-х гг. в Петербурге работал французский мебельщик Жан Мишель, обучавший русских мастеров. Из русских «охтенцев» известны плотники Носковы, Никифор Васильев и Матвей Яковлевич Веретенников. Оригинальным русским типом мебели является столик-бобик (название дано по столешнице, напоминающей форму боба). Такие столики делали охтенские мастера. За одним из «бобиков», по ее собственным воспоминаниям, любила по утрам работать Екатерина II. Столики снабжали выдвижными ящиками. Но мебели отечественного производства не хватало.

В конце XVIII в. в Петербурге действовали мастерские Андрея Мейера (упоминаются с 1769 г.) и Христиана Мейера — немецкого мастера, который приехал в Петербург в 1774 г. из Копенгагена (работал с 1783 по 1810 г.).

Императрица Екатерина II закупала мебель в Париже у Жана-Анри Ризнера (1734–1806), мастера-мебельщика немецкого происхождения, ученика знаменитого Жана-Франсуа Эбена (1720–1763), королевского мебельщика при дворе Людовика XV. Ж.-А. Ризнер с 1774 г. был поставщиком мебели переходного стиля от рококо к неоклассицизму для двора Людовика XVI в Париже. Для дворца в Павловске — усадьбы великокня-

¹³⁹ Записки императрицы Екатерины II. М.: Орбита, 1989. С. 321.

жеской четы: Павла Петровича (будущего императора Павла I) и Марии Федоровны мебель делали русские мастера по рисункам швейцарского художника Анри-Франсуа-Габриэля Виолье (1750–1829), исполнявшего обязанности «инспектора кабинетов картин и эстампов». Мебель, спроектированная Виолье, близка французскому стилю Людовика XVI.

Поставщиком Императорского Двора в Петербурге в конце XVIII в. был Давид Рёнтген (1743–1807), мастер немецкого происхождения. В 1770 г. он возглавил большую мастерскую в Нойвиде близ Кобленца (Германия), затем работал в Париже. «Рёнтгеновская мебель» из красного дерева с маркетри¹⁴⁰ и тонкими бронзовыми накладками была столь популярна, что ее изготавливали и охтенские мастера, тоже именуя «рёнтгеновской». Давид Рёнтген приезжал в Петербург, сопровождая партии мебели, в 1784 и 1786 гг. Ныне эту мебель можно увидеть в залах петербургского Эрмитажа.

В 1790 г. вместе с Рёнтгеном в северную столицу прибыл его ученик Генрих Гамбс (1765–1831), который остался в России. С этого момента начинается новая история русской мебели. Генрих Гамбс усвоил приемы мебельщиков французского неоклассицизма второй половины XVIII в.: прямые линии, простые силуэты, бронзовые накладки в виде тонких изящных цветочных гирлянд и листьев, использование красного дерева и маркетри из тонкого шпона разных пород.

На паях с австрийским коммерсантом Ионафаном Оттом он открыл в Петербурге собственную мастерскую, до 1800 г. она называлась «Отт и Гамбс», позднее фамилия Отт исчезла из названия. Вначале Гамбс повторял лучшие образцы своего учителя, подражал французской мебели стиля «жакоб»¹⁴¹. Одно из ранних его произведений 1790-х гг. — бюро черного дерева с вставками из стекла и золотой фольги-эгломизе¹⁴², хранящееся в Павловском дворце. В 1794 г. по рисунку архитектора В. Бренны и его помощника К. И. Росси мастерская «Отт и Гамбс» выполнила стол-бюро

¹⁴⁰ Маркетри (франц. *marqueterie* — «испещренный знаками, метками») — техника деревянного набора, мозаики из шпона (тонкой фанеры). Разновидность инкрустации.

¹⁴¹ «Жакоб» — обобщающее название образцов французской мебели конца XVIII – начала XIX в. в стилях неоклассицизма и ампира. По фамилии мебельщика Жоржа Жакоба Старшего (1739–1814), а затем его сыновей: Жоржа Жакоба Младшего (1768–1803) и Жоржа Жакоба-Демальте (1770–1841). Похожую мебель в России называли «русским жакобом».

¹⁴² Эгломизе — техника нанесения декора из металлической фольги на обратную сторону стекла, чаще в качестве вставок в мебель. По фамилии французского мастера середины XVIII в. Жана-Батиста Гломи.

для императора Павла I. Столешница на ножках токарной работы из слоновой кости украшена миниатюрным храмом-портиком с колонками слоновой кости и отделкой из янтаря. Внутри храма — бронзовая фигурка Весты, древнеримской богини домашнего очага.

Шедевром мастерской Гамбса стало бюро из красного дерева в ампирном стиле с цилиндрической крышкой, секретными механизмами и часами с музыкой. Оно создавалось в течение двадцати лет (1795–1815), ныне демонстрируется в Эрмитаже. Композиция бюро следует образцам, созданным в мастерской Д. Рёнтгена. После 1800 г. мастерская Гамбса выполняла мебель по рисункам выдающихся архитекторов русского классицизма А. Н. Воронихина, Л. Руска, К. И. Росси. В 1809–1810 гг. такой мебелью обставляли Гатчинский и Павловский дворцы, в 1815–1817 гг. — Зимний дворец в Петербурге. В 1840-х гг. дело продолжали сыновья Гамбса: Петр Генрихович (1802–1871), Эрнест Генрихович (1805–1849), Густав Генрихович (1806–1875) и старший сын Петра — Генрих Гамбс Младший (1832–1882).

Из мебельных мастеров в первой половине XIX в. также известен Андрей Иванович Тур (1790–1866). В 1811 г. он основал в Петербурге мебельную фабрику. Дело продолжали его сыновья. Гарнитур мебели для Белого зала Михайловского дворца в Петербурге по рисункам К. И. Росси в стиле русского ампира — резного дерева с белым «французским лаком» и позолотой¹⁴³ и обитой ярко-синим шелком — выполнял охтенский мастер Василий Иванович Бобков (1779–1855). Для Елагина дворца по рисункам Росси в петербургской мастерской И. И. Баумана в 1819–1822 гг. изготовили гарнитур из темного клена с небольшими вызолоченными бронзовыми розетками. Мебель по рисункам К. И. Росси, в особенности элементы ее декора, схожа в общих чертах с проектами Ш. Персье и П. Фонтена, законодателей стиля ампира во Франции (ил. 498, 499).

В первой трети XIX в. успехом продолжала пользоваться «гамбсова мебель», а также мебель из светлой карельской березы и похожей на нее древесины тополя. Карельскую березу предварительно морили квасом, традиционным русским напитком, отчего древесина приобретала необычный «малахитовый» оттенок. Под тонким слоем светлого лака натуральная и мореная береза дает красивый охристый тон, испещренный мелкими темными завитками текстуры. На Руси такой узор называли червчатым, или червленым; по-французски: «вермикулé» (франц.

¹⁴³ «Французский лак» — слой левкаса (греч. *leukos* — «белый») из смеси мела, глины и масла. После высыхания его полируют до матового блеска цвета слоновой кости.

vermiculaire — «червеобразный», от *vermis* — «червь, гусеница»). Мебель из карельской березы не сочетали с позолоченной бронзой, а дополняли деталями матово-черного тонированного дерева и тонкими латунными обрамлениями.

В моду входили небольшие круглые столики на одной ножке типа геридона или дам-вейтера¹⁴⁴, диваны с высокими спинками, бюро, кресла с типичными для русской мебели спинками «корытцем» или локотниками в форме лебединых шей. Такая мебель отражает вкусы «русского бидермайера» первой трети XIX в. Иногда ее называют «русским жакобом», подчеркивая отдаленную связь со столичной мебелью в стиле французского ампира.

Наиболее интересна мебель, сделанная по рисункам А. Н. Воронихина для дворца в Павловске. Черты западноевропейского классицизма сочетаются в ней с русскими мотивами. Так, например, оригинальную композицию кресла-жардиньерки для библиотеки императрицы Марии Федоровны в Павловске Воронихин заимствовал из альбома П. Н. Бовале, изданного в Париже в 1804 г. В этом альбоме воспроизведены также проекты мебели Ш. Персье и П. Фонтена. Ранее, в 1789–1790 гг., А. Н. Воронихин изучал архитектуру в Париже. Позднее он удачно претворял античные мотивы через искусство Франции, но по-русски усиливал сочность и цветность, контрастность сочетания различных материалов. Этим мебель Воронихина отличается от похожих моделей Ж.-Ф. Тома де Томона, который чаще просто копировал французские образцы.

Характерным русским приемом является включение в ампирную мебель из красного дерева и позолоченной бронзы вышивки цветами по шелку или полотну. Ткани для мебели своего любимого архитектора выбирала сама Мария Федоровна, она же украсила вышивкой по канве столешницу столика для рукоделия. Другие вышивки для дворцовой мебели выполняли девушки из сиротских приютов Ведомства Императрицы Марии¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Геридон (франц. *guéridon*, от *guerrier* — «воинственный») — круглый столик на одной ножке. Название возникло от того, что в XVIII в. ножки таких столиков вырезали из дерева в виде фигур марокканских невольников, отвага которых воспевалась в провансальских народных песнях — геридонах («воинственных»). Дам-вейтер (англ. *dumb-waiter* — «немой слуга») — столик с тремя круглыми вращающимися столешницами, расположенными в виде пирамиды, одна над другой.

¹⁴⁵ Учреждение образовано в 1796 г. по указу императора Павла I. В его ведении находились институты благородных девиц, женские (мариинские) гимназии и училища, сиротские приюты, учебные заведения для слепых и глухонемых, богадельни и больницы. Согласно указу императрица Мария Федоровна была постав-

В начале XIX в. открывается новый период в деятельности Императорских фарфорового и стеклянного заводов. В 1801–1826 гг. управляющим фарфоровым заводом был граф (с 1810 г. министр финансов) Дмитрий Александрович Гурьев (1751–1825). Он пригласил на завод новых художников и технологов. Так, с 1808 г. на заводе трудился французский живописец и скульптор-модельер Анри-Альбер Адám (1770–1820). Родом из Женевы, он был живописцем Севрской фарфоровой мануфактуры. Его произведения отличаются особенной тонкостью пунктирной техники и изысканностью колорита.

В 1816 г. руководителем живописной мастерской петербургского завода стал другой выходец из Севра — Жак-Франсуа-Жозеф Свебáх (1769–1823). Этот мастер привнес в искусство русского фарфора черты французского стиля ампира и широкую, свободную манеру письма, отчасти напоминающую акварель. Вместе с ним в Петербурге трудился его сын, также живописец по фарфору, Бернар-Эдуар Свебах (1800–1870). Существенной чертой развития русского декоративно-прикладного искусства начала XIX в. является стилеобразующая роль выдающихся архитекторов русского классицизма. Так, например, важное значение для работы Императорских фарфорового и стеклянного заводов имело творчество двух выдающихся архитекторов А. Н. Воронихина и Ж.-Ф. Тома де Томона. Ровесники, русский и француз, они вынуждены были конкурировать и в архитектурном творчестве, и в декоративно-прикладном искусстве. Оба числились инвенторами и дессинаторами (сочинителями и рисовальщиками) на Императорских фарфоровом и стеклянном заводах.

Одно из лучших произведений фарфорового завода тех лет — вазу «Сплетницы» — в разное время относили то к творчеству Воронихина, то к работам Тома де Томона (похожие рисунки есть у обоих художников). Ныне считается, что она выполнена по эскизу французского художника «этрусского стиля» Жана-Демосфена Дюгура (1749–1825), который в России не был, а проект, скорее всего, разрабатывал Воронихин.

В целом произведения Воронихина более соответствуют духу русского классицизма. Рисунки Тома де Томона для изделий из фарфора и стекла, как и его проекты мебели, ближе образцам французского ампира Ш. Персье и П. Фонтена. Вазу-треножник по проекту Персье и Фонтена многократно повторяли французские, итальянские мастера, одну из реплик создал и Тома де Томон в России. Источники его творчества проясняют рисунки — графические фантазии на темы искусства Древнего Рима.

лена во главе Воспитательного общества благородных девиц. Наименование «Ведомство учреждений императрицы Марии» утверждено в 1854 г.

Рисунки для изделий декоративно-прикладного искусства создавали академический скульптор М. И. Козловский и архитектор К. И. Росси. Шедеврами русского классицистического стиля являются изделия декоративно-прикладного искусства, выполненные по рисункам архитекторов Ч. Камерона и Н. А. Львова.

С 1815 г. скульптором-модельером на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге работал Алексей Ильич Воронихин (1788–1846), племянник архитектора. Скульптурные детали фарфоровых ваз по рисункам А. Н. Воронихина обычно выполнял академический скульптор Степан Степанович Пименов (1784–1833). Его роль в развитии русского декоративно-прикладного искусства XIX в. весьма значительна. С 1809 г. Пименов руководил модельной мастерской Императорского фарфорового завода. С именем Пименова связан шедевр в искусстве русского фарфора — Гурьевский сервиз. В 1809 г. управляющий заводом, граф Д. А. Гурьев заказал большой сервиз для императора Александра I. Отдельные предметы сервиза выполняли вплоть до 1816 г., в период национального романтизма, связанного с триумфом России в Отечественной войне 1812 г.

Вначале сервиз именовали «Русским» или «Сервизом с изображением российских костюмов» (что отражает национально-романтические идеи искусства того времени), с 1824 г. — Гурьевским. Он был рассчитан на 50 кувертов (персон), сохранилось около 820 предметов. Прообразом композиции стал Олимпийский сервиз, изготовленный на французской мануфактуре в Севре и подаренный в 1807 г. Наполеоном Бонапартом российскому императору Александру I.

Предметы Гурьевского сервиза интересны росписью, представляющей «русские типы», но, главным образом, скульптурными деталями — опорами ваз, чаш, конфетниц в виде мужских и женских фигур. Если ранее скульптурная часть фарфоровых сервизов существовала отдельно, в составе филе или «сюрту де табль» («середины стола»), то в Гурьевском сервизе она впервые стала органичной частью композиции утилитарных предметов. Фигуры по-академически антикизированы, но представлены в идеализированных костюмах, похожих одновременно и на русские сарафаны, и на римские туники.

В 1817 г. в связи с работой над сервизом Пименов создал фигурку «Водоноски» (по мотивам картин А. Г. Венецианова) и «Разносчика фруктов» — оригинальные и в то же время типичные произведения русского академического классицизма с романтическим оттенком. Существует

несколько вариантов росписи фигур: бланжевых¹⁴⁶, белых с золотой «доводкой» и полихромных.

В росписи десертных тарелок Гурьевского сервиза принимал участие французский живописец из Севра Анри-Альбер Адам. В обрамлениях насчитывают свыше 90 образцов античного орнамента, как и в Олимпийском сервизе, золотом по красно-коричневому тону. Таким знаком античности мог быть только Тома де Томон, дессинатор (рисовальщик) завода.

Для изображения «типов» использовали альбом из 100 раскрашенных от руки офортов «Живописное изображение нравов, обычаев и развлечений русских», изданный в 1803–1804 гг. в Лондоне по рисункам английского художника Джона Августа Аткинсона (1775–1830), который в 1784–1801 гг. жил в Петербурге и путешествовал по России. Также в качестве образцов брали рисунки Христиана Готтфрида Гейслера (Гайсслера; 1770–1844), немецкого рисовальщика и гравера, в 1790–1798 гг. жившего в России.

Многие последующие изделия Императорского фарфорового завода середины XIX в. характерны избытком позолоты и цветочной росписи, имитацией в фарфоре иных материалов: позолоченной бронзы или цветного камня; причудливым сочетанием западноевропейских классицистических и русских мотивов.

В начале XIX в. в России возникли десятки небольших частных фарфоровых и фаянсовых заводов. В 1812 г. свой завод в Петербурге основал купец Сергей Батенин. В 1814 г. завод перешел к его сыновьям Филиппу и Петру и действовал до 1839 г. Для продукции этого предприятия характерны большие золоченые вазы в стиле ампир, похожие на древнегреческие амфоры, но расписанные в клеймах пышными «купческими» букетами роз.

Изделия из вызолоченного фарфора заводов Попова, купцов Тереховых и Киселева в районе Гжели называли «бронзовым товаром». Поблизости от Петербурга, в Шлиссельбургском уезде действовал завод, основанный бароном Петром Фридрихсом. Там вырабатывали фарфор, фаянс и стекло. В 1851–1887 гг. он именовался заводом Корфа¹⁴⁷.

В 1813 г. после смерти архитектора Тома де Томона (он упал на стройке с лесов) место рисовальщика Императорских стеклянного и фарфорового заводов занял выдающийся итальянский зодчий К. И. Росси. В этом проявилась традиция — ведущими художниками русского декоративно-прикладного искусства XIX в. были архитекторы.

¹⁴⁶ Бланжевый (франц. *blanc* — «белый, светлый») — светлый, «телесный» цвет кремневого оттенка.

¹⁴⁷ *Попов В. А.* Русский фарфор. Частные заводы. Л.: Художник РСФСР, 1980.

В дворцовых и дворянских интерьерах первой трети XIX в. большое значение имело стекло, в особенности цветное — яркое и одновременно прозрачное, оно хорошо сочеталось с мебелью красного дерева, золоченой бронзой и изделиями из цветных камней. Характерна эволюция произведений русского художественного стеклоделия: от простой росписи эмалями и золотом незатейливых по форме предметов к выразительному контрасту цветного стекла и скульптурных деталей из позолоченной бронзы. Эта особенность была подготовлена успехами в технологии.

В 1820–1830-х гг. на Императорском стеклянном заводе в Петербурге делали монументальные составные вазы в стиле русского ампира из цветного стекла в бронзовых монтировках. Иногда их называют «николаевскими» (по годам правления императора Николая I; 1825–1855). Особенно ценили ярко-алое стекло «золотой рубин» (получаемое введением коллоидного раствора золота) и темно-красное — «медный рубин» (его получали введением в массу частичек меди).

Лучшие изделия из цветного стекла в сочетании с позолоченной бронзой и уральскими цветными камнями, в частности для дворца в Павловске, созданы по рисункам А. Н. Воронихина. В 1804 г. Воронихин выполнил один из своих шедевров, ныне хранящийся в Павловском музее — умывальный прибор: таз и кувшин из сине-белого хрустала с алмазной гранью (кувшин собран из отдельных частей и дополнен «резьбой по нацвету»). Изысканный по форме кувшин с длинной, петлеобразной ручкой является воплощением самого духа античности. Стол для умывального прибора — оправленная в бронзу восьмигранная столешница из темно-синего стекла, на витой ножке малинового стекла с основанием из стекла черного цвета — сделан на Императорском заводе в 1806 г. по проекту Тома де Томона. Проект назывался «в античном римском стиле».

В начале XIX в. на заводе Сергея Батенина в Петербурге выпускали сервиз с видами северной столицы. На заводе Гарднера в Вербилках — серию расписных фигур «Русские типы» по гравюрам ученика А. Г. Венецианова — гравера и литографа Капитона Алексеича Зеленцова. Для литографированного обозрения «Волшебный фонарь», или «Зрелище С.-Петербургских расхожих продавцов, мастеров и других простонародных промышленников...» Зеленцов выполнил по собственным рисункам 40 раскрашенных от руки офортов. Всего в 1817 г. в Петербурге вышло 12 номеров журнала (ежемесячно) с 42 иллюстрациями: 41 гравюра (40 раскрашенных) и 1 литография: «Народный праздник на Невском».

Фигуры Гарднеровского завода, прочие серии фарфоровых фигур «народных типов», как и журнальные иллюстрации, пользовались успехом на волне национально-романтического движения в России первой трети XIX в.

Популярными были фигурки «болванчиков» — китайцев и китайнок с качающимися на шарнирах головами. На заводе Гарднера изготовили сатирическую фигурку «монах со снопом и девушкой» (по немецкому образцу). Производство этой фигуры запретила цензура, но ее продолжали выпускать вплоть до начала XX в. на многих российских мануфактурах.

Оригинальной школой русского фарфора стала мастерская в Архангельском — подмосковном имении князя Николая Борисовича Юсупова. С 1772 г. князь Юсупов путешествовал по Европе, выполняя дипломатические поручения императрицы Екатерины II. С 1789 г. управлял петербургской Шпалерной мануфактурой, в 1792–1800 гг. — стеклянным и фарфоровым Императорскими заводами. В 1791–1799 гг. был директором Императорских театров. В 1796–1799 гг. после кончины императрицы Екатерины II, Юсупов был директором императорского Эрмитажа. По окончании Отечественной войны 1812 г. руководил восстановлением Москвы, Кремля, возобновлением деятельности мастерских Оружейной палаты. Н. Б. Юсупов собирал картины, скульптуры, предметы прикладного искусства. Коллекция размещалась сначала в Петербурге, затем, с 1810 г., в Москве и в подмосковной усадьбе Архангельское.

В 1814 г. князь Юсупов устроил в Архангельском «фарфоровое заведение», при котором в 1818 г. возникло «живописное заведение». Подобно другим предприятиям Юсупова (оркестру и театру), на мануфактуре работали крепостные крестьяне, прошедшие специальную выучку. Преподавали французские мастера и их русские ученики, руководил обучением французский живописец Николя де Куртей (1768–1825).

В мастерских Архангельского осуществляли только роспись; «белье» (нерасписанные изделия) заказывали на Императорском заводе в Петербурге, частном заводе Попова или во Франции. Для обучения брали крепостных мальчиков и девочек в возрасте 10–12 лет и взрослых крестьян, имевших способности к рисованию. Учили рисованию карандашом и письму акварелью, а после этого — живописи на фарфоре.

В 1822 г. «живописное заведение» в Архангельском возглавил французский мастер из Севра Огюст-Филипп Ламбер (?–1835). В 1827 г. он построил на средства Юсупова новый завод. В дальнейшем предприятие Ламбера производило только фаянсовую посуду (производство фарфора наладить не удалось). Образцами для росписи служили французские и

русские гравюры, в том числе с известных картин, портреты, ботанические атласы. Расписывали фаянс под делфтские или китайские изделия. В целом роспись носила слегка наивный провинциальный характер, что придает юсуповским изделиям особое очарование. После кончины владельца усадьбы в 1831 г. завод просуществовал недолго, и в конце 1839 г. был закрыт как «недоходный».

Продукция частных заводов в XIX в. характеризуется многообразием форм, композиционных и технических приемов декорирования: тарелки и чашки, расписанные на темы Отечественной войны 1812 г., предметы с медальонами — портретами героев войны, сервизы с пейзажной росписью.

3.4. Русское декоративно-прикладное искусство периодов историзма и модерна

Периоды историзма 1830–1880-х гг. и модерна 1890–1910-х гг. характеризуются в истории русского декоративно-прикладного искусства, как и в истории архитектуры, смешением различных стилей, композиционных решений, материалов и технических приемов их обработки. Так, на Императорском стеклянном заводе огранку хрусталя сочетали с медальонами молочного стекла и позолотой. В моду входили громоздкие жирандоли с хрустальными подвесками¹⁴⁸. В середине XIX в. — вазы из молочного стекла «под фарфор» с частичным золочением «под бронзу» и внешне неотличимые от них огромные вазы из белого фарфора с накладными рельефными деталями из позолоченной бронзы.

Огромная ваза «Россия» (высотой 222 см) изготовлена на Императорском фарфоровом заводе в 1828 г. с приглашением французских мастеров в память благоверного императора Александра I. Однако на первый взгляд невозможно определить материал, из которого она выполнена: фарфор похож на молочное стекло, а позолоченные части фарфора неотличимы от вызолоченных бронзовых.

В ювелирных мастерских Москвы изготавливали церковную утварь — потиры и чаши — в старорусских традициях, но согласно новой эстетике сочетания разнообразных материалов и технических приемов. Интерес представляют большие хрустальные вазы и торшеры ампириного стиля производства Императорского завода в Петербурге, собранные из отдель-

¹⁴⁸ Жирандоль (франц. *girandole*, от итал. *girandole* — «огненное колесо») — тип светильника, в котором рожки располагаются по окружности, вокруг центральной оси — стояна. Название происходит от фонтанов и фейерверков аналогичной конструкции в садово-парковом искусстве XVII–XVIII вв.

ных частей на бронзовых монтировках. Подобные произведения свидетельствуют об утверждении в декоративно-прикладном искусстве эклектического мышления.

Часть изделий связана со стилизаторскими тенденциями. В 1831–1832 гг. для Зимнего дворца в Петербурге изготовили фарфоровый «готический сервиз» с имитацией росписью мотива переплета готических витражей. Позднее этот сервиз перенесли во дворец Коттедж в петергофском парке Александрия (проект А. Менеласа в стиле английской готики). Похожий сервиз сделали на Императорском стеклянном заводе. В 1832–1834 гг. — еще один готический сервиз из фарфора.

В 1883 г. к четырехсотлетию со дня рождения Рафаэля Санти на Императорском фарфоровом заводе создали «Рафаэлевский сервиз» с «фигурами и гротесками». Автором декора по мотивам росписей Лоджии Рафаэля в Ватикане был художник С. Р. Романов.

Во второй половине XIX в. искусство фарфора постепенно приходило в упадок. Этот период обычно характеризуют понятием «кузнецовский фарфор». В 1832 г. Терентий Яковлевич Кузнецов основал в подмосковном селе Ликино-Дулево керамический завод. Его внук Матвей Сидорович к 1889 г. сосредоточил в своих руках все наиболее крупные заводы и организовал «Товарищество М. С. Кузнецова». Чтобы выдерживать конкуренцию с заграничной продукцией более высокого качества и не потерять клиентов скупленных им заводов, прежде всего гарднеровского, Кузнецов оставил прежние фабричные марки и пытался сохранить привычный облик изделий. В ход пошли «французские разделки», «саксонские букеты», «китайские рисунки». Ручную роспись заменяли деколью¹⁴⁹. В целях создания впечатления «богатства и роскоши» мастера сочетали разные стили, манеры и приемы декорирования. Поэтому наиболее характерными качествами «кузнецовского фарфора» к концу XIX в. стали эклектичность, вторичность, перегруженность росписью, натурализм и грубость цветовых сочетаний.

Необычным в истории отечественного декоративно-прикладного искусства является произведение потомственного мастера завода Петра Иулиановича Иванова (1789–1851) — букет цветов из тончайшего белого бисквита с кремовым оттенком. Мастер в течение многих лет (1819–1840) совершенствовал рецепт фарфоровой массы, чтобы достичь задуманного эффекта: лепестки роз, георгинов и гвоздик, вылепленные из фарфоровой массы, кажутся живыми. Композиция, размещенная на голубой плакетке

¹⁴⁹ Деколь (франц. *décollé* — «отклеенное») — способ печати рисунков на фарфор, фаянс и стекло обжигающимися красками с увлажненной бумаги по принципу переводной картинки. Изобретен в Англии в 1752 г.

в «корзинке» из золоченого дерева диаметром 69 см, производит магическое впечатление. «Фарфоровое чудо» Иванова демонстрировали на первой Всемирной выставке в Лондоне в 1851 г.

В конце XIX в. Императорский фарфоровый завод испытывал кризис, в 1890 г. его объединили с Императорским стеклянным заводом, но и новое предприятие не могло справиться с финансовыми трудностями. Художественный уровень изделий также снижался. В 1892–1894 гг. на петербургском заводе работали приглашенные датские мастера К. Мортенсен и К. Лиисберг. Они привнесли новые качества и стилистику северного модерна в роспись фарфора «бледными красками», свойственные продукции Копенгагенской королевской фарфоровой мануфактуры.

В стекле с успехом имитировали популярные в Западной Европе вазы выдающегося французского художника и технолога Эмиля Галле (1846–1904). Они замечательны изысканной формой, «натуральным» флоральным декором и комбинированной техникой травления и резьбы по многослойному цветному стеклу. На подобные изделия петербургского Императорского завода беззастенчиво ставили поддельные марки «galle». Многие петербургские и московские жилые и дворцовые интерьеры украшали «вазы галле». Они красовались на столах, каминах, специальных полках и стали неременной частью русского интерьера «стиля модерн».

Развитие декоративно-прикладного искусства на протяжении двух столетий, начиная с возникновения столичного «ученого прикладничества» в начале XVIII столетия и «золотого века» русского классицизма вплоть до стилизаторского и эклектичного искусства конца XIX столетия, демонстрирует тесную связь с историей западноевропейских художественных стилей. Вместе с тем, произведения русского декоративно-прикладного искусства, создаваемые в городских центрах, даже по рисункам иностранных художников, отличаются ярким национальным характером в отношении композиции, формы, цвета, приемов декорирования.

Библиография

1. Античные поэты об искусстве. СПб.: Алетейя, 1996.
2. *Андреева Л. В.* Советский фарфор. 1920–1930-е годы. М.: Сов. художник, 1975.
3. *Арапова Т. Б.* Китайский фарфор в собрании Эрмитажа. Конец XIV – первая треть XVIII века: Каталог. Л.: Аврора, 1977.
4. *Арапова Т. Б.* Китайские расписные эмали. М.: Искусство, 1988.
5. *Арватов Б. И.* Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926.
6. *Аркин Д. Е.* Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. М.: ИЗОГИЗ, 1932.
7. *Аронов В. Р.* Дизайн и искусство: Актуальные проблемы технической эстетики. М.: Знание, 1984.
8. *Аронов В. Р.* Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века. М.: Сов. художник, 1987.
9. *Бакушинский А. В.* Исследования и статьи. М.: Сов. художник, 1965 (2-е изд. – 1981).
10. *Банк А. В.* Прикладное искусство Византии IX–XII веков. М.: Наука, 1978.
11. *Бегенау З. Г.* Функция, форма, качество. М.: Мир, 1969.
12. *Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейское кружево XVI–XIX веков. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959.
13. *Бирюкова Н. Ю.* Французская фарфоровая пластика XVIII века. Л.: Изд-во гос. Эрмитажа, 1962.
14. *Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. Л.: Искусство, 1972.
15. *Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже. Л.: Сов. художник, 1965.
16. *Бирюкова Н. Ю.* Западноевропейские набивные ткани XVI–XVIII веков. М.: Искусство, 1973.
17. *Блаватский В. Д.* История античной расписной керамики. М.: Изд-во МГУ, 1953.
18. *Большаков М. В.* Декор и орнамент в книге. М.: Книга, 1990.
19. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Прага: Артия, 1986.
20. *Ботт И. К., Канева М. И.* Русская мебель: История. Стили. Мастера. СПб.: Искусство, 2003.

21. Бубнова Е. А. Старый русский фаянс. М.: Искусство, 1973.
22. Буткевич Л. М. История орнамента. М.: Владос, 2004.
23. Бутковский В. И. О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. СПб., 1870.
24. Быстрова Т. Ю. Введение в философию дизайна. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001.
25. Ван де Велде А. Одушевление материала как принцип красоты // ДИ СССР. 1965. № 2. С. 34–37.
26. Вольф фон Н. Б. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. СПб., 1906. (2-е изд. – 2003).
27. Воронов М. Г. Гавриил Козлов. Л.: Художник РСФСР, 1982.
28. Воронов Н. В. Искусство предметного мира. Л.: Художник РСФСР, 1975.
29. Воронов Н. В., Дубова М. М. Невский хрусталь: Очерки основных этапов развития. Л.: Художник РСФСР, 1984.
30. Воронов Н. В. Российский дизайн: Очерки истории отечественного дизайна: В 2 т. М.: Союз дизайнеров России, 2001.
31. Генисаретский О. И. Дизайн и культура. М.: ВНИИТЭ, 1994.
32. Герчук Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. М.: Галарт, 1998.
33. Глазычев В. Л. О дизайне: Очерки по теории и практике дизайна на Западе. М.: Искусство, 1970.
34. Даркевич В. П. Путиями средневековых мастеров. М.: Наука, 1972.
35. Декоративно-прикладное искусство от поздней античности до поздней готики: Каталог выставки. Л.: Изд-во гос. Эрмитажа, 1990.
36. Декоративные фарфоровые вазы и дворцовые парадные сервизы первой трети XIX века из собрания Государственного Русского музея: Каталог выставки. Л.: ГРМ, 1989.
37. Дулькина Т. И., Ашарина Н. А. Русская керамика и стекло XVIII–XIX веков: Собрание Государственного Исторического музея. М.: Изобр. искусство, 1978.
38. Забозлаева Т. Б. Драгоценности в русской культуре XVIII–XX веков: Иллюстрированный словарь. СПб.: Искусство-СПб., 2003.
39. Западноевропейское прикладное искусство Средних веков и эпохи Возрождения из коллекции А. П. Базилевского: Каталог выставки. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1986.

40. Западноевропейское декоративное искусство IX–XVI веков из собраний музеев Лувра и Клуни: Каталог выставки. М.: Искусство, 1981.
41. Западноевропейское прикладное искусство XVI–XVIII веков в собрании Эрмитажа. СПб.: Славия, 1996.
42. *Земпер Г.* Практическая эстетика. М.: Искусство, 1970.
43. Историзм и модерн: Каталог выставки. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1986.
44. Итальянская майолика XV–XVIII веков. Собрание Государственного Эрмитажа. М.: Искусство, 1976.
45. *Каган М. С.* О прикладном искусстве. Л.: Художник РСФСР, 1961.
46. Как Фаворский учил компоновать блюдо // Декоративное искусство СССР. 1986. № 10.
47. *Кантор К. М.* Дизайн в контексте культуры // Декоративное искусство СССР. 1975. № 9.
48. *Качалов Н. Н.* Стекло. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959.
49. *Кверфельдт Э. К.* Фарфор: Краткий исторический очерк. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1940.
50. *Кверфельдт Э. К.* Керамика Ближнего Востока. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1947.
51. *Кес Д.* Стили мебели. Будапешт, 1979. (2-е изд. – М., 2001).
52. *Кильчевская Э. В.* От изобразительности к орнаменту. М.: Наука, 1968.
53. *Кирсанова Р. М.* Костюм в русской художественной культуре. М.: Росс. энциклопедия, 1995.
54. *Козлов В. Н.* Основы художественного оформления текстильных изделий. М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.
55. *Кречетова М. Н.* Сюжеты росписи китайского фарфора для экспорта в Европу конца XVII–XVIII века // Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока. Л.: Аврора, 1975.
56. *Кубе А. Н.* История фаянса. Берлин: ГИЗ, 1923. (Репринт: М., 2000).
57. *Кубе А. Н.* Испано-мавританская керамика. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940.
58. *Кузнецова Л. К.* Петербургские ювелиры. Век восемнадцатый, бриллиант-бриллиантовый... СПб.: Центрполиграф, 2009.
59. *Кузнецова Т. В.* Народное художественное творчество: Исторические традиции и современные эстетические проблемы. М.: Знание, 1985.
60. *Кунина Н. З.* Античное стекло в собрании Эрмитажа: Каталог. СПб.: Антика, 1997.

61. *Кучумов А. М.* Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Л.: Художник РСФСР, 1981.
62. *Лазарев Е. Н.* Краткий словарь по технической эстетике. М.: Знание, 1968.
63. *Лаврентьев А. Н.* История дизайна: Учебное пособие. М.: Гардарики, 2006.
64. *Лола Г. Н.* Дизайн: Опыт метафизической транскрипции. М.: Изд-во МГУ, 1998.
65. *Лопато М. Н.* Западноевропейские плакетки XV–XVII веков в собрании Эрмитажа: Каталог выставки. Л.: Аврора, 1976.
66. *Лопато М. Н.* Немецкое художественное серебро в Эрмитаже. СПб.: Славия, 2002.
67. *Лопато М. Н.* Ювелиры старого Петербурга. СПб: Эрмитаж, 2006.
68. *Лукас А.* Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М.: Изд-во иностр. литературы, 1958.
69. *Макаренко Н.* Школа Императорского Общества Поощрения художеств. 1839–1914. Пг., 1914.
70. *Макаров К. А.* Декоративность как форма выражения красоты: Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1966.
71. *Мак-Коркодейл Ч.* Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М.: Искусство, 1990.
72. *Маслих С. А.* Русское изразцовое искусство XV–XIX веков. М.: Изобр. искусство, 1976. (2-е изд. – 1983).
73. *Миклашевский А. И.* Технология художественной керамики. Л.: Ленстройиздат, 1971.
74. *Миллер Ю. А.* Художественная керамика Турции. Л.: Аврора, 1972.
75. *Михайловская К. Н.* Цветущий кобальт. Очерки о художественном фарфоре. М.: Сов. Россия, 1980.
76. *Моран А.* История декоративно-прикладного искусства. М.: Искусство, 1982 (2-е изд. М.: Изд-во В. Шевчук, 2011).
77. *Моррис У.* Искусство и жизнь. М.: Искусство, 1973.
78. Народные художественные промыслы: В 2 кн. М.: Искусство, 1986.
79. *Недлер С.* Азбука орнамента. СПб.: Изд-е Риккера, 1910. (2-е изд. – 1939).
80. *Некрасова Е. А.* Ломоносов – художник. М.: Искусство, 1988.
81. *Нельсон Дж.* Проблемы дизайна. М.: Искусство, 1971.

82. *Немцова Н. И.* О стилях архитектуры русских изразцовых печей XVII–XVIII веков // Коломенское: Материалы и исследования. Вып.5. М., 1993.
83. *Никифорова Л. Р.* Русский фарфор в Эрмитаже. Л.: Аврора, 1973.
84. *Никифорова Л. Р.* Родина русского фарфора. Л.: Лениздат, 1979.
85. *Овсянников Ю. М.* Солнечные плитки: Рассказы об изразцах. М.: Сов. художник, 1966.
86. *Овсянников Ю. М.* Русские изразцы. Л.: Художник РСФСР, 1968.
87. Орнаментальная гравюра XVI в собрании Эрмитажа: Каталог выставки. Л.: Искусство, 1981
88. Основы технической эстетики. М.: ВНИИТЭ, 1970.
89. *Паньшина И. Н.* Декоративно-прикладное искусство. Минск: Народная асвета, 1975.
90. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г.* Русское художественное серебро XIV–XIX веков. М.: Сов. Россия, 1959.
91. *Постникова-Лосева М. М.* Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера XVI–XIX вв. М.: Наука, 1974.
92. *Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л.* Золотое и серебряное дело XV–XX веков. М.: Наука, 1983. (2-е изд. – Юнвес-Трио, 1995; 3-е изд. – 2003).
93. Прикладное искусство Италии в собрании Эрмитажа: Каталог выставки. Л.: Искусство, 1985.
94. *Пронина И. А.* Декоративное искусство в Академии Художеств. М.: Изобр. искусство, 1983.
95. *Пруснина К. Н.* Русская керамика (конец XIX – начало XX века). М.: Наука, 1974.
96. *Райли Н., Байер П.* Элементы дизайна. Развитие дизайна и элементов стиля от ренессанса до постмодернизма. М.: Магма, 2004.
97. *Раппопорт С. Х.* Неизобразительные формы в декоративном искусстве. М.: Сов. художник, 1968.
98. *Раппопорт С. Х.* Мышление в образах и декоративность // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1969.
99. Рисовальная школа Императорского Общества поощрения художеств в Петербурге. СПб., 1882.
100. *Розенталь Р., Ратцка Х.* История прикладного искусства нового времени. М.: Искусство, 1971.
101. Русский фарфор: 250 лет истории. М.: Авангард, 1995.

102. Русское декоративное искусство: В 3 т. М.: Изд-во АХ СССР, 1962–1965.
103. *Рыбаков Б. А.* Ремесло Древней Руси. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948.
104. *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X–XIII вв. Л.: Аврора, 1971.
105. *Салтыков А. Б.* Избранные труды. М.: Сов. художник, 1962.
106. *Салтыков А. Б.* Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968.
107. *Сидоренко В. Ф.* Эстетика проектного творчества. М.: ВНИИТЭ, 2007.
108. *Сиповская Н. В.* Фарфор в русской культуре екатерининского времени // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 2–3.
109. *Сиповская Н. В.* Фарфор в России XVIII века. М.: Наука, 2008.
110. *Соболев Н. Н.* Очерки по истории украшения тканей. М.; Л.: Academia, 1934.
111. *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М.; Л.: Academia, 1934. (2-е изд. – 2000).
112. *Соболев Н. Н.* Русский орнамент. М.: Гос. изд-во архитектуры, 1948.
113. *Соколова Т. М.* Очерки по истории художественной мебели XV–XIX веков. Л.: Сов. художник, 1967. (2-е изд. – 2000).
114. *Соколова Т. М.* Орнамент – почерк эпохи. Л.: Аврора, 1972.
115. *Соколова Т. М., Орлова К. А.* Глазами современников: Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1982.
116. *Соловейчик Р. С.* Фарфор заводов Тюрингии XVIII – начала XIX века в Эрмитаже. Л.: Аврора, 1975.
117. *Степанов М. С.* Среднее и низшее художественно-промышленное образование в дореволюционной России: Автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 1971.
118. *Татевосова А. А.* Петербургский стеклянный завод и художественно-декоративное стекло России: Автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1979.
119. *Тройницкий С. Н.* Фарфор // «Старые годы». 1916. Апрель–июнь.
120. *Тройницкий С. Н.* Русский фарфор. Государственный Эрмитаж. Прикладное искусство. Л.: Изд-во гос. акад. ист. матер. к-ры, 1928.
121. *Уханова И. Н.* Лаковая живопись в России XVIII–XIX веков. СПб.: Искусство-СПб, 1995.
122. *Фармаковский Б. В.* Аттическая вазовая живопись и ее отношения к искусству монументальному в эпоху непосредственно после Греко-персидских войн. СПб., 1902.

123. *Флеров А. В.* Материаловедение и технология художественной обработки металлов. М.: Высшая школа, 1981.
124. *Флитнер Н. Д.* Стекло-керамические мастерские Тель-Амарны. Пг., 1922.
125. *Фомин Ю. В.* Русское наборное дерево восемнадцатого века. М.: Сов. Россия, 1989.
126. *Хан-Магомедов С. О.* Пионеры советского дизайна. М.: Галарт, 1995.
127. Хрестоматия по дизайну. Тюмень: Институт дизайна, 2005.
128. *Шульгина Е. Н., Пронина И. А.* История Строгановского училища. 1825–1918. М.: Русское слово, 2002.
129. *Щербаков А. В.* Изображение и декоративность // Художник. 1979. № 5. С. 24–26.
130. *Энтелис Ф. С.* Формование и горячее декорирование стекла. СПб.: ВХПУ им. В. И. Мухиной, 1992.
131. Ювелирные изделия. Иллюстрированный типологический словарь. СПб.: Политехника, 2000.
132. *Anderson D. M.* Elements of design. New York, 1966.
133. Bauhaus Weimar. Milano, 2008.
134. Dictionary of the decorative arts. London; New York, 1977.
135. *Dollinger H.* Material, Structur, Ornament. München, 1966.
136. Dresdener Kunstkammer und Grünes Gewölbe. Leipzig, 1977.
137. *Droste M.* Bauhaus Archiv. 1919–1933. Gamburg, 2006.
138. *Günter Meier.* Porzellan aus der Meissner Manufaktur. Berlin, 1982.
139. *Henze W.* Ornament, dekor und zeichnen. Dresden, 1958.
140. *Heskett J.* Industrial design. London, 1995.
141. Meissner Porzellan. Dresden, 1982.
142. Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts. 1890–1940. London, 1978.
143. *Renato De Fusco.* Storia del design. Gius, Laterza, 2002.
144. *Schmidt D.* Bauhaus. Dresden, 1966.
145. The Oxford Companion to the decorative arts. Oxford; New York, 1986.
146. *Wingler H.-M.* The Bauhaus: Weimar — Dessau — Berlin — Chicago. Cambridge; Mass., 1969.

Учебное издание

Виктор Георгиевич Власов

Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства
Учебно-методическое пособие

Корректор *А. А. Амосова*
Верстка *С. С. Смирновой*

Подписано в печать с готового оригинал-макета 24.12.2012
Формат 60x84/16. Тираж 50 экз. Заказ 24-12/12

Отпечатано на базе копировально-множительного участка Исторического факультета
С.-Петербургского государственного университета
193034, С.-Петербург, Менделеевская линия, д. 5.