

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА

На правах рукописи

Хмельницкая Екатерина Сергеевна

**СКУЛЬПТОРЫ ИМПЕРАТОРСКОГО ФАРФОРОВОГО ЗАВОДА:
ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ ОТ ИСТОРИЗМА К АР ДЕКО**

Специальность: 17.00.09 – теория и история искусства

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2014

Оглавление

Оглавление	2
Введение	5
Глава 1. Скульптурное отделение Императорского фарфорового завода во второй половине XIX века	32
1.1. Художественные преобразования скульптурного отделения в эпоху историзма	32
1.2 Деятельность А. К. Шписа. Личность и творческий метод.....	37
1.3 Технологические и стилистические особенности произведений А. К. Шписа.....	47
Глава 2. На рубеже веков: отражение эволюции художественного сознания эпохи в фарфоровой пластике Императорского фарфорового завода	70
2.1. Структура скульптурного отделения в конце XIX- начале XX веков	70
2.2. Становление и развитие творческого метода скульпторов: М. Л. Диллон, А. Л. Обера, А. Г. Адамсона, С. Н. Судьбинина, А. К. Тимуса, К. К. Рауша фон Траубенберга, П. П. Каменского	81
2.3. Европейские стажировки и участие скульпторов в российских и международных выставках.....	111
Глава 3. Процесс производства и художественный метод. Эволюция творческих поисков в русле общих тенденций развития скульптурного отделения Императорского фарфорового завода.....	127
3.1. А. К. Тимус — руководитель и художник: новые принципы организации работы и особенности индивидуального творческого метода.....	131
3.1.1 Эволюция фарфоровой пластики А. К. Тимуса	141
3. 2. Стилистические поиски эпохи модерна в произведениях А. В. Вернер, А. Г. Адамсона, М. Л. Диллон.....	156
3.3. Развитие анималистического жанра.....	160

3.4 Русские сезоны С. П. Дягилева и образы артистов театра в фарфоре.....	176
3.5 Сотрудничество художников круга «Мир искусства» с Императорским фарфоровым заводом. Творчество К. А. Сомова	197
3.6 Особенности реализации художественного замысла К. К. Рауша фон Траубенберга	217
3.7. Разработка новых методов исполнения фигур в творчестве П. П. Каменского	236
Глава 4. Скульпторы русской эмиграции: реабилитация и возвращение в контекст отечественной и зарубежной художественной культуры	267
4.1. Революция 1917 г. и проблемы взаимодействия скульпторов с бывшим Императорском фарфоровым заводом (на примере творчества В. Кузнецова, М. Диллон и П. Каменского	267
4.2 Забытые страницы творческих биографий А. К. Тимуса и А. Г. Адамсона	276
4.3 Проблема соотношения традиции и новаторства в творчестве К. К. Рауша фон Траубенберга в 1920-1930-е годы.....	291
4. 4. От модерна к Ар Деко: С. Н. Судьбинин в Европе и Америке.....	303
4.4.1 Эволюция творческих поисков С. Н. Судьбинина на Севрской фарфоровой мануфактуре в 1930-е годы.....	333
Заключение.....	350
Список литературы	361
Архивные материалы	401
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Анализ фарфоровых изделий А. К. Шписа (к разделам 1.2 -1.3)	406
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Реконструкция творческой биографии скульптора С. Н. Судьбинина на раннем этапе его творчества (к разделу 2.2)	439
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Реконструкция раннего этапа в творческой биографии А. К. Тимуса (к разделу 2.2).....	453

ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Материалы, освещающие ранний период творческой деятельности К. К. Рауша фон Траубенберга (к разделу 2.2)	461
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Скульптор П. П. Каменский: забытые страницы биографии и служба в бутафорской мастерской Императорских театров (к разделу 2.2)	489
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Вазы «со скульптурным рельефом» и другие произведения А. К. Тимуса (к разделам 3.1–3.1.1; 3.3)	496
ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Материалы к реконструкции истории создания серии фигур «Народности России» П. П. Каменского: этнографические и антропологические описания фигур (к разделу 3.7).....	516
ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Список иллюстраций	636

Введение

Предлагаемая диссертация посвящена изучению процессов эволюции творческих поисков от историзма до Ар Деко в художественном наследии скульпторов, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода во второй половине XIX — первой четверти XX вв. Несмотря на то, что многие скульпторы покинули Россию после революции 1917 г., они продолжили свою работу в эмиграции. Этот период в развитии фарфоровой пластики продолжает оставаться, одним из наименее исследованных. Имена десятков обойденных славой мастеров оказались с годами почти забытыми. Редкие упоминания в отечественной и зарубежной историографии о творчестве А. К. Шписа, А. К. Тимуса, К. К. Рауша фон Траубенберга, С. Н. Судьбина, П. П. Каменского и многих других скульпторов не дают представления об истинном масштабе их творческих поисков и новых методах исполнения фарфоровых фигур.

Актуальность исследования. Начало XXI столетия в качестве одной из наиболее актуальных задач ставит перед исследователями проблему осмысления культуры прошлого века. Однако до сих пор не был проведен системный анализ эволюции творческих поисков от историзма к Ар Деко скульпторов, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода. Их художественное наследие практически не включалось в общую картину развития отечественного и зарубежного искусства. Это происходило в основном потому, что не были выявлены их роль и степень участия в художественном процессе. Отсутствует и объективное определение значительности их вклада в развитие культуры России, Европы и Америки. Между тем, без учета наследия этих мастеров невозможно создать целостную и адекватную концепцию развития искусства рассматриваемого периода.

Активизировавшаяся в последнее время выставочная деятельность музеев, галерей, лекционная деятельность образовательных центров и институтов также

настоятельно требует профессионального подхода к усовершенствованию методов изучения фарфоровой скульптуры в частности, и произведений декоративно-прикладного искусства в целом. Эти исследования невозможны без точного и подробного знания истории этого вида искусства. Автор настоящей диссертации, являясь хранителем коллекции русского фарфора в Государственном Эрмитаже, изучал оригинальные произведения скульпторов, исполненные во второй половине XIX — первой четверти XX вв. Для их систематизации и атрибуции потребовалась значительная работа по изучению архивных и музейных документов. Этот труд практически воплотился в ряде выставок и музейных экспозициях, а также в публикациях в научных журналах и монографиях. Таким образом, актуальность работы заключается в том, что представленные исследования могут заполнить пробел в истории отечественного и зарубежного прикладного искусства и стать отправной точкой для его дальнейшего изучения, а также могут найти применение в работе современных производителей фарфоровых изделий.

Создание в отечественном искусствоведении полной картины развития фарфоровой пластики второй половины XIX — первой четверти XX вв. и изучение эволюции творческих поисков скульпторов требуют уточнения и анализа многих явлений. Всестороннее исследование этих процессов дает возможность точнее и полноценнее, с позиций современного научного понимания, описать историю отечественного фарфорового производства и русского искусства в целом, по-новому и непредвзято взглянуть на многие ее аспекты, дополнить и обогатить выявленными событиями и фактами.

В этой связи актуальным видится и совершенствование метода изучения и анализа фарфоровой скульптуры в более широком историческом и искусствоведческом аспектах, в тесной взаимосвязи с другими областями научного знания. Введенные в научный оборот произведения из фарфора позволяют реконструировать широкий спектр культурных реалий своего времени,

а предложенный метод изучения фарфоровой пластики может рассматриваться как существенное дополнение к принятому и распространенному в отечественном искусствознании подходу к исследованию памятников декоративно-прикладного искусства.

Степень научной разработанности проблемы. Творческое наследие скульпторов, связанных с фарфоровым производством, лишь косвенно упоминалось в отдельных публикациях и практически неизвестно специалистам широкого круга. В советский период освещение их деятельности считалось бесперспективным в научном плане. Удостаивались внимания лишь частные вопросы их деятельности, и то, как правило, с негативной оценкой. Так, в частности, полностью вычеркнуто из отечественного искусствознания имя А. К. Тимуса, бывшего главного скульптора завода, что объяснялось тогда его связями и творческими контактами с лидерами Войны за Независимость эстонского государства в 1918–1921 гг. Лишь в виде редчайшего исключения, часто благодаря личной инициативе и настойчивости ряда музейных сотрудников и искусствоведов, в советских справочных изданиях и каталогах можно встретить упоминания о С. Н. Судьбинине, К. К. Рауше фон Траубенберге и др. Однако эти издания объединяет полное отсутствие информации относительно творчества этих людей после эмиграции. В большинстве случаев публикации обзорного характера оторваны от непосредственно художественного материала, хранящегося в музейных и частных коллекциях. Очевидно, что в силу исторических обстоятельств, большинство зарубежных архивов, музейных и частных коллекций были недоступны отечественным исследователям.

Сведения об отдельных фрагментах жизни и творчества этих скульпторов встречаются в работах С. К. Маковского, И. Э. Грабаря и других авторов начала

XX в.¹ В трудах Н. Врангеля, А. Новицкого и др. в поле зрения попадают лишь крупные мастера, в то время как творчество интересующих нас скульпторов затрагивается лишь косвенно². Важно отметить, что в изданиях последующего времени, а также в исследованиях 1950–1970-х гг., касающихся истории русской скульптуры конца XIX — начала XX вв. фигурируют все те же имена скульпторов³.

Важный вклад в историографию проблемы внесли труды теоретиков и практиков искусства рубежа XIX–XX века. Так, А. Н. Бенуа в работе «История русской живописи в XIX веке» посвятил отдельный раздел возрождению декоративного-прикладного искусства, в том числе искусству керамики и фарфора⁴. Среди самых первых публикаций по истории отечественного фарфора следует назвать исследование А. Селиванова «Фарфор и фаянс Российской Империи»⁵. Первый фундаментальный труд по истории Императорского фарфорового завода был составлен в 1900-е гг. группой историков и искусствоведов (С. А. Розанов, Н. М. Спилиоти, А. Н. Бенуа.) под общей редакцией директора фарфорового предприятия Н. Б. фон Вольфа⁶. Он до сих пор является одним из наиболее значительных в деле изучения истории фарфорового предприятия, однако его история ограничивается 1904 г. Кроме того, интересующий диссертанта период представлен в данном издании наиболее

¹ Грабарь И. Э. Моя жизнь. М.; Л.: Искусство, 1937; Грабарь И. Э. Несколько мыслей о прикладном искусстве // Мир искусства. 1902. Т. 7. № 1-6. С. 51-55; Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999; Маковский С. К. Портреты современников. М.: Аграф, 2000.

² Новицкий А. Л. История русского искусства. М., 1903. Т. 2. С. 531; Врангель Н. Н. История скульптуры // И. Э. Грабарь. История русского искусства. (1910-1915). М., 1910. Т. 5. С. 412.

³ Алпатов М. Этюды по истории русского искусства. Т. 2. М., 1965; Каменский А. А. Русская скульптура на рубеже двух эпох // Русская художественная культура конца XIX–XX в. (1895-1907). М., 1969. Кн. II.; Неиман М. Л. Скульптура // История русского искусства. М., 1957. Т. II. С. 275-347; Шмидт И. М. Скульптура конца XIX — начала XX века // История русского искусства. М., 1960. Т. 2.; Шмидт И. М. Русская портретная скульптура конца XIX — начала XX вв. // Очерки по истории русского портрета конца XIX–XX века. М., 1964; Шмидт И. М. Скульптура // Пути развития русского искусства конца XIX–начала XX века. М., 1972.

⁴ Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX в. М.: Республика, 1999.

⁵ Селиванов А. В. Фарфор и фаянс Российской империи. Владимир, 1903.

⁶ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. СПб.: Упр. имп. з-дами, [1906].

поверхностно, а оценка творческой деятельности скульпторов второй половины XIX — начала XX столетий, которые были современниками авторов, трудившихся над составлением данной работы, не всегда объективна.

Созданный еще в 1885 г. музей фарфоровых и серебряных вещей Высочайшего Двора в Зимнем дворце стал важным этапом на пути изучения отечественных «фарфоровых сокровищ». В 1911 г. из «Музея Александра III», как его тогда называли, фарфоровые изделия передавались в Императорский Эрмитаж, в котором тогда же открылась и Галерея фарфора. Произведения, созданные скульпторами второй половины XIX — начала XX веков на Императорском фарфоровом заводе, в том числе, распределялись и в эту галерею. С ее историей неразрывно связано имя С. Н. Тройницкого — одного из самых известных исследователей отечественного фарфора начала XX века⁷. Именно он осуществил первое научное описание и каталогизацию богатейшего императорского собрания. На страницах альманаха «Старые годы», одним из авторов которого был ученый, были опубликованы уникальные материалы о Галерее фарфора Императорского Эрмитажа, представлены обзоры крупнейших частных коллекций.

Фрагментарные сведения об изделиях скульпторов упоминаются в статьях и публикациях начала XX века (П. Гука, Л. Доротина, А. Коробова, Н. Собко, Н. Спидиоти и др.⁸). В плане рассмотрения технологических приемов создания произведений из фарфора особое значение имели специальные работы керамистов-технологов начала XX в.: П. К. Ваулина⁹, Н. Ф. Роота¹⁰, А. В.

⁷ Тройницкий С. Н. Галерея фарфора Императорского Эрмитажа // Старые годы. 1911. № 10. С. 5-25.

⁸ Собко Н. П. Что представляли из себя русские художественные журналы 1807–1897 гг. // Искусство и художеств. пром-сть. 1898. № 1. С. 5–33.

⁹ Ваулин П. К. О положении керамического производства в России // Зодчий. 1907. №20. С.205-207; Ваулин П. К. Художественно-керамическая промышленность в России // Искусство. Живопись, графика и худож. печать. Киев. 1912. № 9-10. С.358-364; Ваулин П. К. О художественной керамике // Труды IV съезда рус. зодчих, состоявшегося в Санкт-Петербурге с 5 по 12 янв. 1911 г. СПб., 1911. С.95-105; Ваулин П. К. Как получают радужные металлические люстры // Керам. обозрение. 1904. 15 февр. (14). С.249-251.

Филиппова¹¹, сведения общего порядка сообщаются в публикациях В. И. Ковалевского, А. К. Крупского.

Важнейшим источником диссертационного исследования стали периодические журналы и газеты конца XIX — начала XX вв.: «Мир искусства», «Зодчий», «Искусство и художественная промышленность», «Керамическое обозрение», «Искусство строительное и декоративное», «Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», «Художественные сокровища России», «Аполлон», «Столица и усадьба», «Старые годы» и ряд других.

По истории фарфорового завода в первые десятилетия советской власти вышел в свет сборник статей под редакцией Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского¹². В этом труде главным образом дается анализ художественных произведений завода, созданных в первое послереволюционное время. Однако в этом сборнике приводятся интересные факты и обстоятельства создания фарфоровых произведений 1910-х гг. — наименее изученного периода в истории фарфорового производства. Отдельные факты о интересующих диссертанта скульпторах приводит в своей вступительной статье к каталогу произведений Государственного фарфорового завода выдающийся скульптор завода Е. Я. Данько. Труды Б. Эмме, М. Егоровой-Котлубай др. были связаны с проблематикой музейного изучения и описания национализированных коллекций дворцов и усадеб, в которых так же встречаются отдельные произведения скульпторов. Авторы последующих работ в основном не выходят за пределы материала, изложенного в публикациях вышеуказанных исследователей. При этом, составляя обзоры деятельности скульптурного отделения Императорского фарфорового завода, не скупилась в критических, порой необъективных оценках.

¹⁰ Рот Н. Ф. Художественная керамика. СПб.: Товарищество А.Ф.Маркс, [1908].

¹¹ Филиппов А. В. Керамика. Восстановительный огонь и глазури с металлическими отблесками. М., 1907.

¹² Русский художественный фарфор / под ред. Э. Ф. Голлербаха, М. В. Фармаковского. Л.: Гос. изд-во, 1924.

В 1960-е гг. историю развития русского художественного фарфора исследовал А. Б. Салтыков, рассмотревший особенности развития скульптуры Императорского фарфорового завода, отметив новые пластические и технические приемы в творчестве ряда скульпторов¹³. Историю скульптурного отделения Императорского фарфорового завода частично исследовала и К. Н. Пруслина¹⁴. Искусство русского фарфора преимущественно представлялось в изданиях альбомного типа: «Русский фарфор» (А. К. Лансере)¹⁵, «Русский фарфор в Эрмитаже» (Л. Никифорова)¹⁶ и др. В связи с 250 - летием Ломоносовского фарфорового завода увидели свет альбомы «Русский фарфор» (Г. Д. Агаркова, Т. Л. Астраханцева, Н. С. Петрова)¹⁷, «250 лет Ломоносовскому фарфоровому заводу в Санкт-Петербурге. 1744-1994» (Г. Д. Агаркова, Н. С. Петрова)¹⁸. К этой дате была приурочена юбилейная выставка в Государственной Третьяковской галерее и издание научного каталога «Русский фарфор. 250 лет истории», составителями которого стали хранители коллекций фарфора из ведущих музеев Москвы и Санкт-Петербурга: Л. В. Андреева, Т. А. Мозжухина, М. А. Бубчикова, И. В. Горбатова, О. А. Соснина, Т. В. Носович, Н. В. Сиповская и др.¹⁹.

Наиболее последовательно и детально тему истории петербургского фарфорового предприятия исследовала в своих трудах Т. В. Кудрявцева. В первую очередь, имеется в виду ее монографический труд «Императорский фарфоровый завод»²⁰. Автор впервые в отечественном искусствоведении проанализировала деятельность Императорского фарфорового завода на всех этапах его

¹³ Салтыков А. Б. Избранные труды. М.: Сов. художник, 1962.

¹⁴ Пруслина К. Н. Русская керамика: (конец XIX — нач. XX в.). М.: Наука, 1974.

¹⁵ Русский фарфор: искусство первого в России фарфорового завода / сост. А. К. Лансере. Л., 1968.

¹⁶ Никифорова Л. Р. Русский фарфор в Эрмитаже. Л., 1973.

¹⁷ Агаркова Г. Д., Астраханцева Т. Л., Петрова Н. С. Русский фарфор. М., 1993.

¹⁸ Агаркова Г. Д., Петрова Н. С. 250 лет Ломоносовскому фарфоровому заводу в Санкт-Петербурге, 1744-1994. СПб., 1994.

¹⁹ Андреева Л. В. Русский фарфор: 250 лет истории. М., 1995.

²⁰ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. СПб.: Славия, 2003.

существования, вводя в научный оборот ранее неизвестные произведения отечественного производства и обстоятельства их создания.

В связи с активизацией коллекционной деятельности заметно возросло число справочных изданий и каталогов частных собраний по фарфору, керамике, бронзе и других материалов. Благодаря изучению частных коллекций удалось выявить и ввести в научный оборот немало произведений скульпторов. Всплеск интереса к частному собирательству способствовал более скрупулезному и пристальному изучению предметов декоративно-прикладного искусства, основанных на знании технологических особенностей производства, изучению архивных источников относительно истории создания и бытования каждого отдельного предмета. Стало очевидным, что без четкого представления о культурном контексте невозможно ни изучение, ни даже грамотное описание памятников. Таким образом, современная искусствоведческая наука стала базироваться на огромном фактологическом материале. Его освоение особенно активно проходит в последнее время в связи с появлением новых возможностей обработки архивных материалов не только в России, но и в Европе, и в Америке. Этой работе способствует изучение частных собраний, появление научных каталогов коллекций художественных музеев, а также развитие технологических исследований произведений искусства и расширением базы экспертной работы, обусловленной активизацией художественного рынка.

В последнее время общая картина исследований, касающихся, в том числе, искусства русских скульпторов, покинувших Россию сразу после 1917 г., заметно изменилась. Последние несколько лет были отмечены выходом ряда справочных изданий по культуре русской эмиграции, содержащих обширные блоки фактов и сведений, отвечающих теме диссертаций. Среди изданий такого рода наиболее ценным является биографический словарь Д. Северюхина, О. Лейкинда и

К. Махрова «Художники русского зарубежья. Биографический словарь»²¹. Он содержит наиболее полный на сегодняшний день свод сведений о художниках - эмигрантах и их деятельности до и после 1917 г., созданный на основе обобщения огромного числа архивных источников и публикаций. Большое значение имеет диссертационное исследование А. В. Толстого «Русская художественная эмиграция в Европе. Первая половина XX века». Немалый интерес в контексте диссертационного исследования представляет труд Д. Я. Северюхина «Художественный рынок Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства», основанный на скрупулезном исследовании документальных материалов и периодических изданий разных лет. За последние годы увидели свет справочные издания: «Русское зарубежье. Золотая книга русской эмиграции. Первая треть XX века», «Русское зарубежье. Хроника научной, культурной и общественной жизни. 1920–1940» и др.²² Некоторые труды эмигрантов по истории эмиграции переизданы в современной России. В их числе книга М. Раева «Россия за рубежом. История культуры русской эмиграции»²³. Своего рода энциклопедией личностей русской эмиграции, в том числе и творческой, является трехтомник Романа Гуля «Я унес Россию», части которого посвящены соответственно русским в Германии, во Франции и в Америке²⁴. Из трудов зарубежных исследователей стоит назвать работы М. Горбова, Н. Струве, Х. Менегальдо: «La Russie fantôme», «L'Emigration Russe de 1920 à 1950», «Soixante-dix ans d'Emigration Russe. 1919–

²¹ Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники Русского зарубежья, 1917-1939. СПб.: Нотабене, 1999.

²² Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции: первая треть XX века. М.: РОССПЭН, 1997; Русское искусство: архитектура. Графика. Живопись. Скульптура. Художники театра. М.: Трилистник, 2001; Иллюстрированный словарь русского искусства. М.: Белый город, 2002.

²³ Раев М. И. Россия за рубежом: история культуры русской эмиграции, 1919-1939. М.: Прогресс-Академия, 1994.

²⁴ Гуть Р. Б. Я унес Россию: апология эмиграции: в 3 т. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001. Т. 1-3.

1989»; «Les Russes à Paris. 1919–1939»²⁵. В последнее время изучением наследия отдельных мастеров художественной эмиграции занимаются зарубежные исследователи Д. Боулт и Ж. — К. Маркаде, которые стали авторами публикаций, монографий и каталогов выставок, на которых экспонировались произведения интересующих нас скульпторов²⁶. Однако эти исследования практически не затрагивают творчество скульпторов-фарфористов, в поле зрения этих исследователей попадают только самые «громкие имена».

Теоретической основой для разработки данной темы стали труды российских искусствоведов, разрабатывающих проблемы художественного процесса в жизни России второй половины XIX — начала XX веков. Среди них необходимо выделить работы И. А. Бартенева, В. А. Батажковой, Е. А. Борисовой, Е. И. Кириченко, И. А. Муравьевой, Д. В. Сарабьянова, Н. С. Степанян, Г. Ю. Стернина, М. Н. Лопато и ряда других исследователей²⁷. Целый ряд примененных в данной работе методов анализа материалов сформулирован в трудах С. М. Даниэля²⁸ и М. Ю. Германа²⁹. Научные труды этих виднейших исследователей искусства XX – XXI вв. демонстрируют индивидуально-личностное осмысление художественных процессов и фактов жизни и творчества ведущих скульпторов и художников рубежного времени. Они не только создают целостную картину культурной эпохи рассматриваемого времени, но и открывают пути к поиску новых подходов к уже известным явлениям, к дальнейшему построению авторских концепций развития искусства, поддерживая, тем самым, плодотворное дискуссионное состояние пространства научной деятельности.

²⁵ Gorboff M. La Russie fantôme. L'Emigration Russe de 1920 à 1950. Paris, l'Age d'Homme, 1995; Struve N. Soixante-dix ans d'Emigration Russe. 1919-1989. Paris, Fayard, 1996; Menegaldo H. Les Russes à Paris. 1919-1939. Paris, 1998.

²⁶ Marcadé V. Le renouveau de l'art pictural russe. 1863-1914. Lausanne, "L'Age d'Homme", 1971; Bowl J. The Silver Age: Russian art of the early Twentieth Century and the "World of Art" Group. Newtonville, Oriental Research Partners, 1979.

²⁷ Библиографические ссылки на эти работы см. в библиографии, приложенной к диссертации.

²⁸ Даниэль С. М. Сети для Протея. СПб.: Искусство, 2002.

²⁹ Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003.

Важную роль в рассмотрении новых аспектов художественной жизни второй половины XIX — первой половины XX вв. играют такие периодические издания как «Мир музея», «Пинакотека», «Русское искусство», «Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования», «Experiment» и др., задающие высокий качественный уровень современных публикаций.

Среди трудов, посвященных истории и фактологической основе художественных процессов, проходивших в России в конце XIX — начале XX веков, необходимо выделить исследования Д. В. Сарабьянова³⁰. Особая роль в изучении дореволюционной художественной жизни России принадлежит Г. Ю. Стернину — автору цикла обстоятельных монографий, представляющих «развернутый комментарий к истории русского искусства, помогающий понять реальную историко-культурную ситуацию, <...> дающий возможность ввести в оборот факты, обычно остающиеся за пределами традиционных искусствоведческих работ»³¹.

В 1970-е гг. был написан (опубликованный только в 1989 г., переизданный с некоторыми дополнениями в 2001 г.) фундаментальный труд Д. В. Сарабьянова «Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы», посвященный истории и основным особенностям стиля модерн, проблемам синтеза искусств, принципам формообразования в стиле модерн³². Теоретические положения многих других работ Д. В. Сарабьянова также использованы в диссертационном исследовании. Плодотворным для исследователей, рассматривающих проблемы развития прикладного искусства конца XIX — начала XX веков стал монографический труд Е. И. Кириченко, который раскрывает содержательные особенности неорусского

³⁰ Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: Аст-пресс : Галарт, 2001.

³¹ Цит. по: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века. М., 1991. С. 6.

³² Сарабьянов Д. В. Модерн : История стиля. М.: Галарт, 2001.

стиля, что позволяет диссертанту точнее определить стилевые особенности творчества конкретных скульпторов и их произведений³³.

Положительно оценивая в целом все вышеперечисленные труды и признавая, что все они явились опорой и полезными ориентирами в работе диссертанта, отметим все же, что их авторы освещали лишь отдельные аспекты и периоды творческой деятельности малоизвестных скульпторов второй половины XIX — первой половины XX веков, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода. В научной литературе до обращения к данной проблеме диссертанта не предпринималось попыток воссоздания целостной картины жизнедеятельности целого ряда замечательных мастеров, не был дан целостный анализ их творчества как в контексте развития русского искусства и деятельности Императорского фарфорового завода во второй половине XIX — начале XX веков, так и после 1917 г., не был определен их вклад в развитие русского и европейского искусства.

Таким образом, источниковую базу диссертационного исследования составили: труды по общим вопросам искусствознания, истории русского и европейского декоративно-прикладного искусства; монографические труды, мемуары, воспоминания и переписка художественных деятелей; материалы российской, европейской и американской периодической печати и каталоги выставок и частных собраний за весь рассматриваемый в диссертации период; фонды редкой книги в Библиотеке Конгресса (Вашингтон), Стенфордского университета, Гарвардского университета; адресные книги и другие справочные издания, краеведческая литература.

Первостепенная роль в исследовании отводится работе с архивными документами из фондов: Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ),

³³ Кириченко Е. И. Русский стиль : поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерус. и нар. искусства в рус. искусстве XVIII — нач. XX века. М.: Галарт, 1997.

Российского государственного исторического архива (РГИА), Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), Рукописного отдела Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинский дом; РО ИРЛИ РАН), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Рукописного отдела Российской национальной библиотеки (РО РНБ), Центрального государственного архива кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД), Архива Государственного Эрмитажа, Отдела рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ), Архива Комитета по градостроительству и архитектуре (КГА СПб), Архива Геленджикского краеведческого музея (ГИКМ); личных архивов потомков скульпторов в России и Европе; Архива Берлинской академии художеств (AdK, Berlin, Preussische Akademie der Künste), Архива Берлинской королевской фарфоровой мануфактуры (Archive der KPM), Архива севрской фарфоровой мануфактуры, Париж (AMS, Archives de la manufacture de Sevres), Национального архива Парижа (Archives Nationales), Архива О. Родена (Archives Rodin, Musée Rodin, Париж), Архива Фролентийской академии изящных искусств (Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze), Архива Бруклинского музея (Brooklyn museum archives, Нью-Йорк), Архива Института Смитсоуниан (Smithsonian Institution Archives, Вашингтон), Национального архива Эстонии (Rahvusarhiiv, Таллин), Архива Эстонского исторического музея (Eesti Ajaloomuuseum, Таллин), Архива Эстонской академии художеств (ERA, Таллин), Городской архив Штральзунда (Staatsarchiv Stralsund).

Объектом исследования в диссертационной работе является деятельность скульпторов Императорского фарфорового завода в период от историзма до Ар Деко. **Предметом** исследования является процесс эволюции творческих поисков скульпторов второй половины XIX — первой четверти XX вв. и методы их работы, направленные на дальнейшее развитие художественной фарфоровой пластики.

Целью диссертационного исследования является системный анализ эволюции творческих поисков скульпторов, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода, в период от историзма до Ар Деко, реконструкция их творческих биографий, рассмотренных в широком историко-культурном контексте и введенных в общий круг проблем, связанных с изучением процесса выдвижения фарфоровой скульптуры за пределы исключительно декоративного статуса и приобретения фарфоровой скульптурой самостоятельного художественного значения.

Исходя из цели исследования, были выдвинуты следующие **задачи**:

1. Освоить фактологическую, источниковую и историографическую базу исследования;
2. Изучить деятельность скульптурного отделения Императорского фарфорового завода в эпоху историзма и рассмотреть предпосылки к переменам в его деятельности, выразившимся, прежде всего в том, что к работе с предприятием были привлечены приглашенные скульпторы;
3. Определить круг мастеров и степень их участия в деятельности скульптурного отделения Императорского фарфорового завода в период развития стиля модерн;
4. Разработать метод исследования авторских произведений, который поможет достичь максимально объективных результатов в сфере исследования фарфоровой скульптуры;
5. Определить метод работы каждого скульптора, сопряженный с разработкой новых принципов реализации творческих проектов на фарфоровом производстве в конце XIX — начале XX вв;
6. Выявить и провести анализ композиционных и художественно-образных особенностей произведений скульпторов, которые работали по заказам Императорского фарфорового завода, с учетом факторов производственного и

технического характера, соотнести архивные и фактические сведения и эскизные материалы в контексте эволюции их творческих поисков;

7. Атрибутировать и ввести в научный оборот неизвестные ранее произведения, спроектированные как на скульптурном отделении Императорского фарфорового завода, так и за его пределами;

8. Реконструировать творческие биографии скульпторов в эмиграции в 1920—1930-е гг., проанализировать и охарактеризовать эволюцию художественных исканий скульпторов эпохи Ар Деко;

9. Рассмотреть творческое наследие скульпторов на общем фоне культурно-исторического развития общества и художественной жизни России, Европы и Америки;

10. Изучить процесс изменения в восприятии фарфоровой скульптуры как исключительно декоративного предмета и переосмысления роли и значения фарфоровой скульптуры в историческом наследии.

Границы исследования охватывают вторую половину XIX — первую четверть XX вв. В это время наиболее значительными стилевыми направлениями в декоративно-прикладном искусстве, в общем, и в фарфоре, в частности были историзм, модерн и Ар Деко. Творчество скульпторов, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода и оказавшихся в эмиграции после 1917 г., в целом развивалось в границах этих направлений.

Материалы и источники определены характером темы исследования.

В процессе решения поставленных исследовательских задач были изучены выявленные ранее произведения, а также атрибутированные диссертантом работы скульпторов и их иконографические источники (рисунки, эскизы, фотографии, гравюры, костюмные комплексы, антропологические манекены и пр.). Скульптура и материалы для их исследования рассредоточены по музейным и частным собраниям России: Государственного Эрмитажа, Государственного Русского

музея, Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея-заповедника «Царское Село», Государственного музея-заповедника «Павловск», Государственного музея-заповедника «Петергоф», Государственного музея керамики и «Усадьбы Кусково XVIII века», Государственного Исторического музея, Государственного музея-усадьбы Останкино, Государственного музея А. С. Пушкина, отдела «Мемориальная квартира Андрея Белого», Дома ученых им. М. Горького РАН, Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи, Государственного мемориального музея им. А. В. Суворова, Государственного музея-усадьбы «Архангельское», Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, Российского этнографического музея, Фонда «Связь времен» (Москва), Фонда «Наследие» ОАО «Императорский фарфоровый завод» (Санкт-Петербург), Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева, Пензенской картинной галереи им. В. Савицкого, Самарского областного художественного музея, Вятского художественного музея им. В. М. и А. М. Васнецовых, Геленджикского историко-краеведческого музея, Государственного дома-музея П. И. Чайковского (Клин), Каргопольского государственного историко-архитектурного и художественного музея, Мордовского республиканского объединенного краеведческого музея им. И. Д. Воронина (Саранск), Национального музея Удмуртской Республики им. К. Герда (Ижевск), Национального музея Республики Коми (Сыктывкар), Красноярского краеведческого музея, Ненецкого краеведческого музея (Нарьян-Мар), Хабаровского краеведческого музея, Хакасского национального краеведческого музея им. Л. Р. Кызласова (Абакан), Мурманского областного краеведческого музея и др.

Материалы, необходимые для исследования, были изучены в музейных и частных собраниях Европы и Америки: в Хиллвуд-музее (Hillwood Estate, Museum

and Gardens, Вашингтон), Музее Родена (Musée Rodin, Париж), Музее Орсе (Musée d'Orsay, Париж), Национальном музее керамики (Sèvres, musée national de Céramique, Париж), Национальном центре искусства и культуры Ж. Помпиду (Musée national d'Art moderne — Centre Georges Pompidou, Париж), Музее прикладного искусства (Musée Les Arts Décoratifs, Париж), Метрополитен-музее (Metropolitan Museum, Нью-Йорк), Национальном музее современного искусства (National Museum of Modern Art, Токио), Музее прикладного искусства (Fine Arts Museums of San Francisco, Сан-Франциско), Галерее Фрира и А. Саклера. Института Смитсоเนียน (Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Вашингтон), Музее Хишропн (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Вашингтон), Брөхан-музее (Bröhan Museum, Берлин), Государственных собраниях Дрездена (Staatliche Kunstsammlungen, Porzellansammlung, Дрезден), Фонде «Немецкие лотереи» (Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, Берлин), Эстонском военном музее (Таллин), Эстонском художественном музее (Таллин), Эстонском национальном музее (Таллин), Музее русского искусства (Киев), Национальном художественном музее Украины (Киев), Национальном музее украинского народного декоративного искусства (Киев), Музее изобразительных искусств им. А. М. Белого (Илличевск), Музее пейзажа (Museo del Paesaggio, Вербания), Софийском Национальном этнографическом музее (София). Из частных коллекций необходимо отметить собрание фонда А. Меллона в Нью-Йорке, коллекцию Р. Герра в Париже, Н. Лобанова-Ростовского в Лондоне, А. Валуа в Париже, собрание «Рокеби» в Берритаун, Г. М. Лютера в Нью-Йорке, В. Тсаппа в Таллинне, К. Дердин во Флориде, Р. Гэвис в Балтиморе, «А La Vieille Russie» в Нью-Йорке и др. Предметы, хранящиеся в вышеуказанных собраниях, составили ключевую группу материальных источников.

В связи с междисциплинарным подходом к решению поставленных научных задач в процессе работы широко использовались архивные материалы и интервью с потомками скульпторов. Первостепенная роль в исследовании отводится работе

с архивными документами из фондов: Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), Российского государственного исторического архива (РГИА), Центрального государственного исторического архива Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб), Рукописного отдела Института русской литературы Российской академии наук (Пушкинский дом; РО ИРЛИ РАН), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Рукописного отдела Российской национальной библиотеки (РО РНБ), Центрального государственного архива Кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД), Архива Государственного Эрмитажа, Отдела рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ), Архива Комитета по градостроительству и архитектуре (КГА СПб), Архива Геленджикского краеведческого музея (ГИКМ); личных архивов потомков скульпторов в России и Европе; Архива Берлинской академии художеств (AdK, Berlin, Preussische Akademie der Künste), Архива Берлинской Королевской фарфоровой мануфактуры (Archive der KPM), Архива Севрской фарфоровой мануфактуры (AMS, Archives de la manufacture de Sevres, Севр), Национального архива г. Парижа (Archives Nationales), Архива О. Родена (Archives Rodin, Musée Rodin, Париж), Архива Флорентийской академии изящных искусств (Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze, Флоренция), Архива Бруклинского музея (Brooklyn museum archives, Нью-Йорк), Архива Смитсоновского института (Smithsonian Institution Archives, Вашингтон), Национального архива Эстонии (Rahvusarhiiv, Таллин), Архива Эстонского исторического музея (Eesti Ajaloomuuseum, Таллин), Архива Эстонской академии художеств (ERA, Таллин), Городского архива Штральзунда (Stadtsarchive Stralzund) и др.

Методология исследования обусловлена его проблематикой, целью и задачами. Используется комплексный подход, включающий сбор и классификацию письменных свидетельств и архивных документов, выявление самих произведений для разработки метода, направленного на реконструкцию и исследование эволюции творческих поисков скульпторов, изучение их метода

работы. Основой для этого явилась, прежде всего, практическая работа с материальными памятниками эрмитажной коллекции и произведениями из других музейных и частных собраний.

Для решения поставленных задач была использована следующая группа методов: культурно-исторический, который позволил уточнить исторический контекст и определить наиболее важные сопутствующие времени создания фарфоровой скульптуры культурные процессы, и иконологический, позволивший выявить и атрибутировать ранее неизвестные произведения скульпторов-фарфористов.

В целях наибольшей убедительности изложения основных проблем работы, автором использован сравнительно-типологический принцип рассмотрения художественно-стилистических особенностей фарфора с целью определения принципов формообразования и способов декорировки изделий.

Иконографический метод, способствующий определению характерных признаков фарфоровых памятников, был использован в сочетании со сравнительно-аналитическим, что дополнительно позволило выявить и ввести в научный оборот новые произведения. Историко-типологический метод дал возможность определить роль и значение скульпторов-фарфористов в процессе эволюции их творческих поисков от историзма до Ар Деко и охарактеризовать деятельность лиц, внесших наиболее весомый вклад в развитие скульптурного отделения Императорского фарфорового завода и художественную культуру.

С помощью конкретно-исторического метода удалось исследовать особенности каждого из периодов в истории развития скульптурного отделения фарфорового производства, что имеет большое значение для составления его объективной характеристики.

Научная новизна исследования. Назревшая необходимость в изучении отечественного фарфорового искусства позволила выделить тему, еще

не освещенную под названным углом зрения. Диссертация является первым монографическим исследованием на заявленную тему.

Новизна работы заключается в том, что впервые предложен системный анализ изучения процессов эволюции творческих поисков от историзма к Ар Деко в произведениях скульпторов, которых объединяла работа на Императорском фарфоровом заводе, реконструированы их творческие биографии, выявлены и атрибутированы новые произведения, определено их художественное наследие в контексте развития отечественного и зарубежного искусства второй половины XIX — первой четверти XX вв.

Впервые воссоздана развернутая, достаточно полная и подробная картина формирования и развития скульптурного отделения Императорского фарфорового завода во второй половине XIX — начале XX в.

В диссертации впервые предложен принципиально новый метод изучения фарфоровой скульптуры, суть которого заключается в необходимости реконструировать те системные методы, которые применяли скульпторы в каждом отдельном случае в процессе проектирования моделей будущей фарфоровой скульптуры, и таким образом проследить эволюцию их творческих поисков. В отличие от мастеров-модельмейстеров и скульпторов-инвенторов более раннего времени, скульпторы, приглашенные к сотрудничеству с петербургским заводом в рассматриваемый период, использовали комплексный подход. Его главная особенность заключается в тесной взаимосвязи фарфоровой скульптуры с разными областями научного знания: этнографией, антропологией, историей, военной геральдикой, униформологией, вексиллологией и т. д. В результате художественная выразительность задуманного произведения базируется на научной основе. Глубокое и всестороннее исследование эволюции творческих поисков мастеров позволяет выявить те идеи и знания, которые послужили основой для создания того или иного произведения и определили его

особенности. Данный метод в этом ракурсе не применялся к изучению фарфоровой скульптуры.

Творчество мастеров впервые рассматривается в тесной взаимосвязи с Императорским фарфоровым заводом, поскольку на протяжении многих десятилетий это предприятие являлось лидирующим центром фарфорового производства в стране. Его продукция служила образцом и эталоном вкуса, являлась ориентиром для других художественных объединений и мастерских. Именно на Императорском фарфоровом заводе в конце XIX в. впервые начали привлекать «сторонних» (т. е. приглашенных к сотрудничеству) скульпторов, которые привнесли в работу свежие идеи и методы. С момента изобретения «белого золота» фарфоровой пластике был присущ декоративный характер, определявший многие образно-пластические особенности фигур и их дальнейшее предназначение. Творческие результаты работы скульпторов конца XIX в. изменили восприятие скульптуры из фарфора художником, заказчиком, зрителем, художественной критикой. Фарфоровая скульптура становится самостоятельным типом пластического искусства, авторским произведением. В процессе создания своих произведений скульптор стремится быть автором формы, присутствовать на всех технологических этапах ее воплощения, и, что самое существенное, зачастую собственноручно расписывать фигуры (К. А. Сомов) или предлагать варианты росписи и следить за точным колористическим воспроизведением (П. П. Каменский), что разительно отличается от подходов авторов большинства фарфоровых ансамблей екатерининского времени и европейских фарфоровых ансамблей, в которых до настоящего времени не представляется возможным точно указать автора формы, росписи и др. В конце XIX в. усовершенствование технологии процесса позволило изготавливать фигуры, которые и по своим размерам отныне не уступали скульптуре из бронзы, мрамора, камня и дерева. Таким образом, фарфоровую скульптуру удалось вывести на новый уровень

восприятия, придать ей более высокий статус в историческом наследии и найти ей более высокое место в «табели о рангах» разных видов и жанров искусства.

Фарфоровая скульптура стала объектом пристального внимания искусствоведческих исследований, равноценным экспонентом российских и международных выставок, а главное — перестала ассоциироваться с фигурами, главная функция которых, в большинстве случаев, ограничивалась украшением интерьеров. В этой связи научная новизна исследования заключается в изучении того процесса, который способствовал постепенному изменению в восприятии фарфоровой скульптуры и ее положения в более широком историко-культурном контексте.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении границ научного исследования отечественного декоративно-прикладного искусства на основе формирования комплексного восприятия истории русского фарфора, которое дополнено диссертантом в виде подробного стадийного описания деятельности скульптурного отделения Императорского фарфорового завода и определения эволюции художественных поисков скульпторов от историзма до Ар Деко.

Теоретико-методологический подход, представленный в работе, дает возможность воссоздать гораздо более полную и объективную картину эволюции художественных поисков скульпторов и развития искусства фарфора в России в целом.

Теоретическая значимость диссертации заключается также и в разработанном методе изучения фарфоровой скульптуры, которая была создана малоизвестными скульпторами второй половины XIX — первой четверти XX вв., в контексте истории развития художественной жизни в России и за рубежом. Материалы диссертации открывают перспективу дальнейших исследований в области реконструкции творческих биографий деятелей искусства с целью

составления целостной и объективной картины развития и существования искусства России, Европы и Америки.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его материалы могут содействовать более объективному и углубленному пониманию целостной картины существования и развития декоративно-прикладного искусства второй половины XIX — первой четверти XX вв. и применяться как в научном и образовательном процессах, так и в музейной и выставочной практике. Результаты, достигнутые в ходе исследования, могут быть использованы для атрибуции предметов декоративно-прикладного искусства; при написании научных трудов, составлении учебных пособий и справочников по истории декоративно-прикладного искусства, в процессе формирования научных каталогов для временных и постоянных выставок. Материалы, предоставленные диссертантом, могут быть также учтены при научно-просветительской деятельности, создании циклов специализированных лекций по истории фарфора и эволюции стиля в декоративно-прикладном искусстве в художественных и педагогических институтах. Созданный иллюстрированный альбом, куда вошло более трехсот произведений из отечественных и зарубежных музейных собраний и частных коллекций, большая часть которых публикуется впервые, способствует визуальному изучению памятников искусства. Изображения снабжены научными аннотациями. Практическая значимость диссертации заключается и в том, что представленные иллюстративные и письменные материалы, освещающие творческие биографии скульпторов, можно использовать как при составлении отдельных биографических исследований, так и в работах по изучению эволюции художественной жизни и культуры второй половины XIX — первой четверти XX вв. в России, Европе и Америке. **Достоверность результатов исследования** и обоснованность научных выводов и положений обеспечивается полнотой собранного фактического материала, включающего значительный объем архивных документов, материалов периодической печати, книг, статей, каталогов, писем, а

также выявленных произведений. Достоверность результатов подтверждается и комплексным подходом к изучению поставленных проблем, а также согласованностью теоретических предпосылок исследования с методологической базой и спецификой материала. Теоретические выводы, сформулированные в результате детального рассмотрения материала и источников, обоснованы и подтверждены убедительными примерами. Также следует указать на *научные достижения, свидетельствующие о научной новизне и значимости полученных результатов*, среди которых необходимо выделить проведенную атрибуцию памятников декоративно-прикладного искусства в отечественных и зарубежных музеях, частных собраниях.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту

1. Системный анализ эволюции творческих поисков скульпторов от историзма до Ар Деко является важной составляющей изучения истории Императорского фарфорового завода и отечественной культуры в целом;
2. Реконструкция творческих биографий и описание художественного наследия скульпторов, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода, дополнили картину развития отечественного и европейского искусства;
3. Метод привлечения мастерами в процессе создания фарфоровых скульптур знаний из других научных областей позволяет рассматривать работу скульпторов не только в русле описательного и стилистического анализа, но и на более широком историко-культурном фоне.
4. Скульптура, созданная на Императорском фарфоровом заводе во второй половине XIX — начале XX вв., продолжает традицию «фарфоровой дипломатии» XVIII в. и позволяет говорить не только об эстетической природе вещей, но и о заключенной в ней «исторической памяти».
5. Выбранный для анализа временной отрезок представляет собой период, когда складывался новый метод решения творческих задач в скульптуре малых форм, в результате чего фарфоровая скульптура приобретает самостоятельное

художественное значение. Этот метод скульпторы продолжили совершенствовать и после революции, находясь в эмиграции.

6. Творчество скульпторов, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода, является оригинальным и значительным явлением в истории искусства, имеющим самодовлеющую ценность.

Апробация работы. Основные положения и научные результаты диссертационного исследования изложены в 67 научных статьях, опубликованных в различных научных сборниках и журналах (объем 79,25 п. л.), в том числе в 18 статьях в изданиях из «Перечня ведущих рецензируемых научных журналов и изданий» ВАК РФ (объем 9,7 п. л.). По теме диссертации и смежной с нею проблематике были прочитаны доклады на научных конференциях и лекции: «Шедевры коллекции фарфора Государственного Эрмитажа» («Highlights of the Hermitage porcelain collection», Музей Де Сасет Университета Санта-Клары, Калифорния (De Saisset Museum, Santa Clara University), 2008); «Религиозные мотивы в русском фарфоре рубежа XIX—XX вв.» («Religious motifs on Russian porcelain on the turn of XIX—XX cc.», Центр Иоанна Павла II, Вашингтон (John Paul II Cultural Centre), 2009); «Фарфор эпохи историзма из собрания Государственного Эрмитажа» («Porcelain of the Historical Style in the Hermitage collection», Международный керамический семинар, Лондон (International Ceramic Fair), 2009); «Исполнители дягилевских балетов в фарфоре» (конференция «Русский фарфор XVIII—XIX вв. Новый взгляд: история, атрибуция, коллекции, интересные находки», ГМУ «Архангельское», 2009); «Творчество скульптора К. К. Рауша фон Траубенберга: до и после» (международная конференция «Почему Германия? Перспективы международного сотрудничества в области науки, образования, политики и экономики», Санкт-Петербургский государственный университет экономики и финансов, Санкт-Петербург, 2011); «Открывая новые имена скульпторов рубежа веков. Произведения Императорского фарфорового завода» («Discovering Russian “fin de siècle” sculptors through the Creations of

Imperial Porcelain Works», Библиотека Герциана (Biblioteca Hertziana, Max-Planck Kunsthistorische Institut), Рим, 2011); «Шедевры русского Императорского фарфора рубежа XIX—XX вв. из собрания Государственного Эрмитажа» («Masterpieces of the Russian porcelain from the Hermitage collection. XIX—XX cc.», Мемориальный музей М. Х. де Янга, Сан-Франциско (San Francisco Ceramic Circle, De Young Museum), 2012); «Фарфоровые сокровища рода Романовых» («Porcelain Treasures of the Romanov Dynasty», Музей Сономы, Санта-Роса (Sonoma County Museum), 2012); «Изображая народности России. Этнографическое эссе П. Каменского» («Depicting the Peoples of Russia in Porcelain Pavel Kamensky's foray in the ethnography», Фонд Эрмитажа (Hermitage Museum Foundation), Нью-Йорк, 2012); «Фарфоровая Россия П. Каменского» («Depicting the Peoples of Russia in Porcelain by Pavel Kamensky», Стенфордский университет (CREES, Stanford University), 2012); «Фарфор, созданный русскими скульпторами-эмигрантами» («Porcelain created by the Russian Emigre Artists», Национальная библиотека (Biblioteca Nazionale), Лима, 2012); «Художественное наследие русских скульпторов-эмигрантов и их шедевры в фарфоре» («The Creative Legacy of Russian Émigré Sculptors and Their Porcelain Chef-d'œuvre's», Библиотека Конгресса, Вашингтон, 2012); «Мастер государственного заказа — А. Тимус» (Международная конференция «Русско-немецкие связи в области искусства и науки», Тверской государственный университет, 2012); «Русский императорский фарфор и балеты С. Дягилева» («Russian Imperial Porcelain & Serge Diaghilev's Ballets Russes», Фонд Эрмитажа (Hermitage Museum Foundation), Нью-Йорк, 2013); «История русского фарфора» («Story of the Russian Imperial porcelain», Английское общество словесности (English speaking Union), Лондон, 2013); «С. Дягилев и русский фарфор до и после революции» («S. Diaghilev and Russian porcelain before and after the revolution», Международный керамический семинар

(International Ceramic Fair), Лондон, 2013); «Скульпторы-фарфористы эпохи модерна» (Музей модерна, Самара, 2013) и др.

Структура и объем диссертации.

Диссертационное исследование состоит из двух томов. Том I содержит: введение, четыре главы, включающие 19 параграфов, заключение, список литературы (709 библиографических наименований). Том II содержит семь приложений: Анализ фарфоровых изделий А. К. Шписа (к разделу 1.2–1.3); Реконструкция творческой биографии скульптора С. Н. Судьбинина на раннем этапе его творчества (к разделу 2.2); Реконструкция раннего этапа в творческой биографии А. К. Тимуса (к разделу 2.2); Материалы, освещающие ранний период творческой деятельности К. К. Рауша фон Траубенберга (к разделу 2.2); Скульптор П. П. Каменский: забытые страницы биографии и служба в бутафорской мастерской Императорских театров (к разделу 2.2); Вазы «со скульптурным рельефом» и другие произведения А. К. Тимуса (к разделам 3.1–3.1.1; 3.3); Материалы к реконструкции истории создания серии фигур «Народности России» П. П. Каменского: этнографические и антропологические описания фигур (к разделу 3.7). Альбом иллюстраций насчитывает 316 изображений. Общий объем основного текста диссертации составляет 357 страниц.

Глава 1. Скульптурное отделение Императорского фарфорового завода во второй половине XIX века

1.1. Художественные преобразования скульптурного отделения в эпоху историзма

Исследование особенностей эволюции фарфоровой пластики на Императорском фарфоровом заводе на рубеже XIX–XX вв. невозможно без анализа тех художественных преобразований, которые произошли на скульптурном отделении казенного производства в предшествующий период и выявления истоков тех перемен, без которых наступление нового этапа в истории фарфоровой скульптуры вряд ли было осуществимо. Предпосылки многих новаций и реформ, благодаря которым к работе на скульптурном отделении были привлечены сторонние скульпторы, сложились к 1860 г. и соотносятся с реформенными процессами в России³⁴.

Александр II, поглощенный проведением государственных реформ, не проявлял большой заинтересованности к работе придворных мануфактур: Императорских фарфорового и стеклянного заводов, Петергофской и Екатеринбургской гранильной и Колыванской шлифовальной фабрик. Однако, по справедливому замечанию исследователя русского фарфора Т. В. Кудрявцевой, «вряд ли кто из хозяев фарфорового завода дал больше его работникам»³⁵. В начале 1860 г., за год до проведения общей реформы, художники и скульпторы казенной мануфактуры были освобождены от обязательной службы и стали вольнонаемными мастерами. Для них были сохранены как прежний порядок оплаты труда, так и право владения домами и участками в заводском поселке. За прежний труд им были определены льготы и отсрочки в податях и рекрутской

³⁴ Ляшенко Л. М. Александр II, или История трех одиночеств. М.: Мол. гвардия, 2002. С. 123.

³⁵ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 167.

повинности, единовременные пособия и пенсии и пр.³⁶ Эти нововведения не только способствовали улучшению социальной и финансовой составляющих жизни сотрудников фарфорового производства, но и содействовали формированию общего благоприятного «климата» в творческом коллективе, появлению эмоционального подъема, личной инициативы в художественных преобразованиях предприятия. Истинному подъему в делах развития завода препятствовали административные сложности, связанные с неудачными попытками его реорганизации. Еще в 1850-е гг. возникла идея национализировать завод, но она не нашла поддержки Императорского двора и постепенно сошла на нет. Отсутствие у руководства возможности проявить разного рода инициативу в делах развития и управления предприятием породило скованность и несамостоятельность в принятии решений. Поэтому многие важные вопросы стали разбираться в Кабинете Его Императорского Величества — коллегиальном учреждении, которое «стояло далеко от самого дела и преимущественное внимание обращало на хозяйственную часть»³⁷.

Основное руководство фарфоровым производством взяла на себя Мария Александровна³⁸. Однако ее познаний и личного вкуса вряд ли было достаточно для определения художественных перспектив ведущего фарфорового центра страны³⁹. К примеру, она выражала неудовольствие формами и репродукционной росписью многих изделий, хотя на заводе продолжали работать мастера блестящей живописной школы николаевской эпохи: А. И. Тычагин, А. П. Нестеров, М. В. Крюков и другие. Очевидно, именно она определяла главные приоритеты в создании форм и методов декорировки изделий в различных исторических стилях.

³⁶ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 169.

³⁷ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904. С. 249.

³⁸ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 167.

³⁹ Половцов А. А. Дневник 1877–1878 гг. // Александр II. Воспоминания. Дневники. СПб., 1995. С. 303.

Проведя анализ фарфоровых предметов, которые заказывала императрица и которые находились в ее личных комнатах, можно сделать вывод, что самой императрице нравились небольшие вазы и фарфоровые изделия с незатейливыми пейзажами и пасторальями, с аккуратно размещенными рокайльными букетами и гирляндами, с фигурами нимф и амуров. Мария Александровна «словесно изволила выразить директору Императорского фарфорового завода Ренненкампфу желание, чтобы на фарфоровом заводе сделаны были изменения в существующих в заводе формах ваз и вообще крупных вещей, чтобы таким образом оказалось возможным более разнообразить изящные произведения завода»⁴⁰. Необходимо отметить, что в этот период в ассортименте завода появилось много новых изделий, формы и декор которых также отвечали вкусу императрицы: карсельские лампы, шкатулки для флаконов, хранения карт и прочих модных вещей, ручные зеркала в рамках и футлярах, швейные и туалетные приборы, аксессуары для курительных комнат — трубки, табачные приборы, пепельницы, спичечницы и прочее. В большом количестве изготавливались разнообразные портбукеты, кашпо и цветники, флаконы и вазочки, лоточки в виде башмачков, кораллов, плодов и цветов для дамских туалетов.

В это время работа скульптурной мастерской завода сосредоточилась вокруг деятельности скульптора А. К. Шписа. Нам известны имена и других скульпторов Императорского фарфорового завода, однако их творческое наследие не было значительным. Среди таких мастеров в «Книге приказов 1863–1882» упоминаются Семен Амельченков, Александр Бозылев, Михаил Даладугин, Федор Даладугин, Михаил Лукин, Алексей Суслов, Андрей Лапшин, Василий Шмаков, Николай Юдин, Тимофей Козлов. Их работа главным образом сводилась к роли формовщиков-исполнителей. «За немногими исключениями — например, бюст императора Александра II по модели Тимашева и амур по модели Фальконе —

⁴⁰ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904. С. 249.

почти все произведения этого рода исполнялись в течение всего царствования по проектам Шписа»⁴¹.

В 1860-х гг. стало очевидно, что художественное и скульптурное отделения фарфорового производства нуждаются в новых путях развития. Администрация предприятия докладывала Кабинету Его Императорского Величества: «...относительно скульптурных работ и вообще художественной части завод находится в самых неблагоприятных условиях и только поддерживается немногими старыми заводскими мастерами»⁴². Согласно веяниям времени, художники и скульпторы обратились в своем творчестве к работам «в стилях», либо к подражаниям подлинным итальянским майолика, блюдам Б. Палисси и других. Таким образом, мастера воссоздавали и повторяли старые формы, заимствуя орнаментальные мотивы из искусства ушедших эпох⁴³.

Среди вариантов выхода из кризиса была идея привлечь для работы на заводе лучших французских и немецких мастеров. Это предложение исходило от Марии Александровны, которая указывала на то, что одним из факторов, повлиявших на подъем керамической промышленности в Англии после 1852 г., стало как раз приглашение ведущих иностранных мастеров. По словам императрицы, «из числа мер, принятых англичанами... главнейшая была выписка из Германии и Франции лучших художников по живописи и скульптуре для образования школ на Стафордширских заводах... долженствующих быть рассадниками художников, специалистов по керамическому делу, и так как англичане не щадили издержек, то они и достигли в скором времени значительной степени совершенства»⁴⁴.

⁴¹ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904 / под науч. ред. В. В. Знаменова. СПб., 2008. С. 248.

⁴² Там же С. 250.

⁴³ Лопато М.Н. Историзм как художественный феномен // Историзм в России: Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820-1890: Каталог выставки. СПб., 1996. С. 9.

⁴⁴ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904 / под науч. ред. В. В. Знаменова. СПб., 2008. С. 248.

Однако дело ограничилось лишь тем, что главный скульптор предприятия А. Шпис, раньше других поступивший на завод, был командирован в Лондон в 1871 г. для изучения новых методов организации художественной работы на производстве. Из архивных документов известно, что «Шпис предпринимает путешествие с целью усовершенствовать свое художественное образование через изучение на выставке произведений искусства, и основываясь на удостоверении заводского начальства, что от его отсутствия на 28 дней в заводе не может произойти остановка в работе, считаю целесообразным направить Шписа за границу», — писал 15 мая 1862 г. директор Императорских заводов А. П. Сумароков⁴⁵. А в докладной записке № 1335 от 21 апреля 1871 г. он указывал: «Признавая полезным отправить ныне за границу состоящего в фарфоровом заводе скульптора Шписа для изучения новейших способов применения искусства ваяния к фарфоровому производству, ходатайствую о его увольнении туда сроком на три месяца с сохранением содержания»⁴⁶. Во время своего визита он приобрел фарфоровых и керамических вещей на сумму свыше 1200 рублей⁴⁷. Впоследствии эти предметы послужили образцами для ряда произведений, созданных на Императорском фарфоровом заводе.

В 1860-е гг. на Императорском фарфоровом заводе «характер кукол и других самостоятельных скульптурных произведений под влиянием модельмейстера Шписа стал меняться как в технике, так и в сюжетах и их разработке»⁴⁸. Помимо Шписа, в 1850–1870-х гг. на Императорском фарфоровом заводе рисунки для скульптур, ваз, сервизных ансамблей и пр. исполняли В. Босе, А. Шауфельбергер, А. Шрейбер и другие. Заводские мастера ограничивались лишь созданием форм и орнаментов в разных исторических стилях. Приемы компоновки предметов в «стилях» имели немало аналогов среди других фарфоровых изделий эпохи

⁴⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1191. Л. 1.

⁴⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 988. Л. 1.

⁴⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1442. Л. 64.

⁴⁸ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / под науч. ред. В.В. Знаменова. СПб., 2008. С. 349.

историзма. Не привнося чего-либо принципиально нового, творчески неординарного в художественное решение подобных изделий, скульпторы обобщая уже достигнутое, создавали стилистически узнаваемые по своему декоративному решению произведения.

1.2 Деятельность А. К. Шписа. Личность и творческий метод

Изучение истории скульптурного отделения фарфорового предприятия 2 пол. XIX в. предполагает и изучение роли личности и творческого метода А. Шписа, который определял художественную политику завода в области фарфоровой скульптуры в эпоху историзма. Имя немецкого скульптора не принадлежит к числу громких и хорошо известных широкому кругу любителей и исследователей искусства. А между тем оно занимает важное место в развитии пластики малых форм в рассматриваемое время. Он реализовал себя как создатель больших фарфоровых изделий для парадных и камерных интерьеров: вазы, люстры, каминные, канделябры, столы, консоли, умывальные приборы, зеркала в фарфоровых рамах и пр. В пластике малых форм ему не было равных на фарфоровом производстве: скульптурные группы и статуэтки он исполняет в стилистике «рококо», на «античный» вкус, в неорусском стиле и пр. Особое признание получили его фарфоровые бюсты и статуэтки, которые чаще всего копировались как при жизни скульптора, так и в последующее время. Нескончаемая череда пасхальных яиц, рамок для рисунков и фотографий, цветочных кашпо, сервизных ансамблей и прочих изделий ежеминутно рождались фантазией скульптора. Такое типологическое разнообразие свидетельствует о его широкой художественной осведомленности и высокой профессиональной подготовке. «Из фарфора можно сделать все», — говорил И.-И. Кендлер, которому европейский порцелин обязан рождением как самобытного искусства⁴⁹. Эта фраза — ключ и к пониманию «искусства фарфора» Августа Шписа. Русский фарфор благодаря его творчеству стал так поразительно

⁴⁹ Цит. по: Сиповская Н. В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII в.: автореф. дис. ... д-ра иск., М., 2010. С. 29.

разнообразен, как это было в Западной Европе в XVIII столетии. Скульптор оставил значительное художественное наследие, ныне хранящееся в собраниях крупнейших музеев России, Европы и Америки. Исследование его деятельности во многом пополнило представления современной науки об истории существования Императорского фарфорового завода в середине — второй половине XIX века и творческом методе, который использовал Шпис.

Документы, обнаруженные в архиве Берлинской академии художеств позволили установить, что Август Шпис родился в 1817 г. неподалеку от небольшого города Штральзунда, расположенного в северо-восточной Пруссии⁵⁰. Впоследствии в официальных документах в графе «место рождения» он всегда указывал именно этот город, однако в центральном архиве (Staatsarchive Stralsund) не сохранилось записей, подтверждающих этот факт⁵¹. Вероятнее всего, скульптор появился на свет в одной из многочисленных деревень, окружавших Штральзунд.

Немаловажно для анализа будущей карьеры Шписа подробно исследовать начало его художественной деятельности в стенах Берлинской академии и изучить те причины и обстоятельства, которые способствовали его переезду в Россию.

В 1836 г. девятнадцатилетний юноша решил связать свою дальнейшую жизнь с искусством и стать студентом скульптурного отделения Берлинской академии⁵². Основанная еще в 1696 г. курфюрстом Фридрихом III Академия художеств была ведущим художественным учебным заведением Пруссии. По уставу, на первый курс принимались преимущественно юноши в возрасте до семнадцати лет. Согласно мнению одного из самых авторитетных академических профессоров Генриха Делинга, «по достижении семнадцатилетнего возраста уже каждый молодой человек может вполне самостоятельно и осознанно определиться

⁵⁰ AdK, Berlin, Preussische Akademie der Künste. Nr 420. Bl. 34.

⁵¹ В XIX веке сведения о рождении (Geburtsurkunde) и смерти граждан всегда указывались в церковных книгах католиков и протестантов, и вероятность, что рождение Шписа по каким-то причинам не внесли в церковную книгу Штральзунда, практически исключается (Staatsarchive Stralsund).

⁵² AdK, Berlin, Preussische Akademie der Künste. Nr 420. Bl. 34.

с выбором дальнейшей профессии»⁵³. Несмотря на существующий возрастной ценз, Шпис был принят на скульптурное отделение академии. Однако оценки и характеристики, данные ему после прохождения базового курса обучения и трех классов рисовальной школы (основополагающих дисциплин), свидетельствуют о том, что он не выделялся среди своих сокурсников особыми талантами⁵⁴. Стремясь достичь лучших результатов, Шпис в 1845–1847 гг. старательно посещал уроки различных скульптурных классов, в том числе самых сложных — модельного и «рисовального с гипсовых моделей»⁵⁵. А с 17 апреля 1846-го по 13 апреля 1847 г. он брал воскресные уроки у скульптора Людвиг Вихмана⁵⁶.

В этот период завязались первые контакты скульптора с мастерами Королевской фарфоровой мануфактуры. Еще в 1788 г. между фарфоровым предприятием и Академией художеств было заключено соглашение, в соответствии с которым представители мануфактуры принимали участие в научных заседаниях академии, художники и скульпторы фарфорового предприятия могли пройти бесплатный курс обучения и получить дополнительные консультации у ведущих профессоров. Не меньшим успехом пользовались и ежегодные академические выставки, в которых работники Берлинской мануфактуры также принимали активное участие. Такое сотрудничество немало способствовало укреплению творческих связей между двумя крупнейшими художественными учреждениями прусской столицы⁵⁷. Совместная работа помогала наладить более тесные контакты студентов академии со служащими мануфактуры, в которых в равной степени были заинтересованы обе стороны. Шпис активно участвовал в общих проектах и использовал каждую

⁵³ Zur Jubelfeier. 1696–1896. Königl. Akademie Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin. Berlin, 1896–1906. S. 65.

⁵⁴ См. об этом: Zur Jubelfeier. 1696–1896. Königl. Akademie Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin. S. 59.

⁵⁵ AdK, Berlin, Preussische Akademie der Künste. Nr 417. Bl. 40; Nr 420. Bl. 34; Nr 635. Bl. 97.

⁵⁶ Ibid Bl. 1.

⁵⁷ Подробнее об этом см.: Ляхова Л. В. Королевская Пруссия в зеркале королевского фарфора. СПб., 2001. С. 3.

возможность для прохождения специального обучения у мастеров фарфорового предприятия⁵⁸.

В соответствии с регламентом Академии художеств от 14 мая 1838 г. на торжественном заседании аттестационной комиссии студенты для сдачи выпускного экзамена представляли свои живописные и скульптурные проекты, которые каждый выпускник выполнял в срок от шести недель до трех месяцев, в зависимости от сложности замысла и техники исполнения. Предварительный аттестационный результат каждого учащегося с характеристиками всех преподавателей о его способностях и творческих достижениях выносился на заключительное утверждение Академического совета. По результатам выпускного экзамена Шписа от 20 января 1847 г. он получил средний балл со следующим заключением: «Он обладает весьма заурядными способностями, его умения не всегда очевидны. У него есть небольшая предрасположенность к прикладному искусству. Ожидать от него многого не приходится»⁵⁹. С такой «печальной» характеристикой Шпис покинул стены Академии художеств. Заметим, что процесс профессионального становления Шписа отнюдь не предвещал появление в его лице будущего главы скульптурного отделения фарфорового завода и только личностные качества помогли ему искать варианты дальнейшего развития своей художественной карьеры.

Неудачный результат выпускного экзамена и низкая оценка его творчества со стороны преподавательского состава Академии побудили Шписа искать работу в другом государстве. На его решение повлияли и общие эмигрантские настроения, господствовавшие в то время в Германии. Ведь именно на 1840-е гг. пришелся пик массовой эмиграции из страны. Шпис понимал, что с характеристикой, данной ему в Академии художеств, «не лишнего

⁵⁸ AdK, Berlin, Preussische Akademie der Künste. Nr 419. Bl. 45.

⁵⁹ «Er hat mittelmaessige Anlagen, seine Auffassungsgabe ist nicht immer sicher. Er hat einige Handgeschicklichkeit. Es sind nur langsame Fortschritte von ihm zu erwarten». Ibid. Bl. 148.

способностей, но ничего не обещающего из себя скульптора», он вряд ли сможет добиться успеха у себя на родине.

Обучаясь в Академии художеств, Шпис уже не мог получить необходимый опыт практической работы «при скульпторе». Сама академия характеризовала ситуацию как «не лучшее время для развития монументальной скульптуры». Хотя и эта эпоха известна целой плеядой талантливых скульпторов и архитекторов. Однако у каждого была своя «лестница Иакова», свой трудный путь к признанию. На ежегодных академических выставках все большим интересом пользовались живописные работы, причем экспонировались в основном салонные произведения. Большинство скульпторов-монументалистов были вынуждены искать самые разнообразные способы зарабатывать средства к существованию. Постепенно особенно выгодными в финансовом отношении становились заказы на исполнение декоративного убранства зданий и интерьеров. Многие сокурсники Шписа удачно устраивались на временные работы по оформлению дворцов и особняков в разных европейских городах, в том числе и в Санкт-Петербурге. Начинаящий скульптор решил «испытать судьбу» и отправился в российскую столицу.

Благодаря политическому союзу с Пруссией, Россия оставалась одной из самых привлекательных стран для проживания немецких подданных. Исследователь А. Е. Пресняков отмечает, что дом Романовых находился под сильным немецким влиянием и был российским, скорее, лишь по национально-патриотическому настрою⁶⁰. В первой половине XIX века немцы составляли 12% офицерского состава гвардейских полков; еще более высокий процент был среди генералитета. Во время царствования Николая I ведущие министерства, в том числе иностранных дел, морское, финансов, путей сообщения, возглавляли «российские немцы». Аналогичная ситуация складывалась в аппарате

⁶⁰ Пресняков А. Е. Российские самодержцы. М., 1990. С. 264–265.

государственного управления и практически во всех других сферах административно-хозяйственной деятельности.

Та же тенденция прослеживалась в области культуры и искусства. Многие художники и скульпторы переселялись в Петербург в надежде получить достойную работу и общественное признание. Причем российские императрицы и великие княгини, имея определенные вкусы и пристрастия, всячески лоббировали интересы своих соотечественников и зачастую оказывали определенное влияние на формирование художественных вкусов своего времени.

Рассматривая проблему взаимоотношения А. Шписа с другими немецкими мастерами, которые занимали ведущие позиции при Дворе, отметим, что она — лишь часть большой проблемы взаимодействия России и Германии. Начиная с петровских времен немецкое воздействие на русскую культуру было значительным. На протяжении XIX -начала XX вв. немцы продолжали сохранять свое влияние. Русско-немецкие контакты в сфере искусства были особенно тесными и плодотворными, в том числе и на Императорском фарфоровом заводе, где и на рубеже столетий к работе привлекаются скульпторы с немецкими корнями. Одной из причин доминирования немецких скульпторов в фарфоровой пластике рассматриваемого периода кроется не только в чрезвычайно благоприятных условиях труда, но и в особом характере вторично-репродуктивной немецкой мысли. К примеру, А. Шпис опирался, как правило, на уже отработанные зафиксированные результаты чужой практики и познавательной деятельности. Его отличала также склонность к теоретическому синтезу. Поэтому ему и не было равных в скрупулезной переработке творческого наследия мастеров предшествующего времени.

Успех сопутствовал Шпису с первых дней пребывания в российской столице. Он приехал в Петербург в начале 1847 г. В издании «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904», а также в «Лексиконе художников» Т. Бекера

указывается неточная дата переезда Шписа в Россию — 1846 год⁶¹. Очевидно, что скульптор не мог прибыть в Петербург до получения диплома в Академии художеств. Архивные документы, и прежде всего «Ведомости о посещении» рисовальных и подготовительных классов академии, являются прямым свидетельством того, что на протяжении 1846 г. он безвыездно находился в Берлине.

В течение двух лет, в 1847–1849 гг., Шпис работал в Зимнем дворце помощником скульптора и получил прекрасную возможность не только близко познакомиться со вкусами двора, но и изучить шедевры мирового искусства, находящиеся в императорском собрании.

Установлено, что с 1 мая 1849 г. Шпис состоял при фарфоровом заводе на правах вольнонаемного иностранного скульптора⁶². Согласно архивным документам, «пруссский подданный лютеранского вероисповедания А. Шпис определен в фарфоровый завод для занятия в скульптурную часть в январе месяце 1852 г. с жалованьем по 110 руб. в месяц или 1320 руб. в год»⁶³. А спустя еще один год в недавнем прошлом немецкий студент-«неудачник» был назначен на должность главного модельмейстера завода «с жалованьем 1500 руб. в год по высочайше утвержденному штату 22 января 1853 г.»⁶⁴. Опыт, приобретенный за время работы в Зимнем дворце, помог ему быстро освоиться на новом месте и сразу же начать плодотворную деятельность.

Во второй половине XIX века продукция скульптурной мастерской Императорского фарфорового завода количественно едва ли не превосходила все прочие периоды. За редким исключением это была эпоха Августа Шписа. Нельзя обойти вниманием справедливые замечания исследователя русского фарфора

⁶¹ Beker T. *Kunstler Lexikon*. Leipzig, 1937. Bd XXXI. S. 375; Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 258.

⁶² РГИА. Ф. 468. Оп.10. Д. 988. Л. 3.

⁶³ РГИА. Ф. 468. Оп.10. Д. 1191. Л. 2.

⁶⁴ РГИА. Ф. 468. Оп.10. Д. 988. Л. 3.

Т. В. Кудрявцевой относительно «приземленной, часто походящей на муляжи с пестрой раскраской фарфоровой пластики Шписа»⁶⁵. Тем не менее «продолжительность жизни» многих изделий мастера свидетельствует об их неугасающей популярности. Статуэтки и фарфоровые группы, созданные скульптором во второй половине XIX века, неоднократно повторялись, многие из них неизменно фигурировали в праздничных подношениях ко двору к Рождеству и Пасхе. Известны и случаи воспроизведения работ Шписа в бронзе (с сохранением авторской подписи) (Прил. 1).

Одним из серьезных недостатков в деятельности Шписа считается то обстоятельство, что за столь продолжительный период работы на заводе он так и не обзавелся учениками, не создал собственной школы и не имел последователей. Скульптор не состоял ни в каких обществах и организациях, за исключением того, что являлся «почетным вольным общником» Императорской академии художеств⁶⁶.

Удалось установить, что многие рисунки своих будущих моделей он исполнял в домашней мастерской, которая на протяжении длительного времени располагалась на Гончарной улице, в доме № 15⁶⁷. В отчетных материалах завода, хранящихся в Российском государственном историческом архиве, сохранилось немало документов, свидетельствующих о том, какие именно рисунки скульптор создавал дома и потом продавал заводу за оговоренные ранее суммы. Помимо карандашных и акварельных листов, Шпис часто предлагал администрации завода приобрести уже исполненные им восковые модели. На многих счетах стоит пометка «в белую палату», т. е. сразу в работу. Благодаря заводским счетам можно составить представление о том, как много рисунков и моделей скульптор делал ежемесячно — он действительно отличался колоссальной трудоспособностью и

⁶⁵ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 258.

⁶⁶ Сайтов В. И. Петербургский некрополь / изд. вел. кн. Николай Михайлович. СПб., 1913. Т. 4. С. 574.

⁶⁷ Весь Петербург на 1904: адресная и справочная книга Санкт-Петербурга. СПб., 1904. Отд. 3. С. 740.

творческим энтузиазмом. Так, из архивного дела «О предоставлении счетов разными художниками за составление украшений фарфоровых вещей, за которые уплачены деньги из сумм, назначенных по штату на содержание рисовальщиков», известно, что только проекты рисунков изделий, созданных за пределами завода, в 1868 г. Шпис сдал четыре раза: в октябре, ноябре и декабре, получив за эту работу соответственно 272 руб., 173 руб., 300 руб.⁶⁸ В следующем году его имя фигурирует в отчетных ведомостях уже шесть раз. На протяжении 1870-х гг. фамилия Шписа упоминается значительно чаще, чем имена остальных служащих завода.

Несмотря на порой достаточно резкие отзывы в адрес творчества Шписа, нельзя не отметить, насколько быстро сложилась профессиональная карьера скульптора и с каким успехом он занимал столь высокую должность не один десяток лет⁶⁹. Его произведения высоко оценивались современниками. За свою многолетнюю службу скульптор был награжден орденами, золотыми и серебряными медалями. Из архивных документов известно, что регулярно он получал высочайшие подарки и премии. Приведем лишь небольшой фрагмент из его послужного списка за 1850–1870-е гг.: «...за изготовление оригинальных скульптурных вещей в 1857 г. 13 июня Шписом получен подарок в 500 руб., в 1862 г. 17 апреля им получена медаль на Станиславской ленте для ношения на шее, в 1864 г. 19 апреля — золотая медаль на Аннинской ленте для ношения на шее, в 1866 г. 27 января — подарок в 500 руб., в 1868 г. 2 мая — золотая медаль на Владимирской ленте для ношения на шее, в 1870 г. 17 апреля — орден Св. Станислава 3-й степени, в 1871 г. 28 марта — подарок в 300 руб.»⁷⁰.

Несмотря на столь плодотворную деятельность, творческое наследие скульптора оказалось за орбитой внимания отечественного искусствоведения, в

⁶⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 1.

⁶⁹ См. об этом: Beker T. *Kunstler Lexikon*. Bd XXXI. S. 375; Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 258.

⁷⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1442. Л. 171.

обобщающих трудах по искусству русского фарфора ему едва ли отводили несколько строк. Нам представляется, что причины такого невнимания к творчеству скульптора, который, бесспорно, представлял целую эпоху в искусстве русского фарфора, кроются как в нежелании вдумчиво подойти к анализу его творческого метода, а не отвергать его работы как вторичные, созданные исключительно с оглядкой на искусство предшествующих эпох, ревнивое отношение к успехам скульптора со стороны современников, что отразилось, в том числе и на страницах первого обобщающего труда по истории Императорского фарфорового завода под общей редакцией барона Н. фон Вольфа. Таким образом, материалы, публикуемые в данной главе и приложениях, стали первым обобщающим исследованием поистине многогранной творческой деятельности скульптора.

Секрет профессионального успеха скульптора во многом состоял в его административных способностях, в том, что в настоящее время определяется понятием «менеджмент». Безусловно, Шпис был прежде всего прирожденным «менеджером своего творчества», человеком, способным анализировать и точно улавливать потребности своего времени. Но главное — он умел тонко чувствовать вкусы и предпочтения того круга людей, от которых зависела его дальнейшая карьера. Основным заказчиком пластических статуэток Шписа неизменно оставалась императрица Мария Александровна. Составив точное представление о художественных пристрастиях императрицы, Шпис создавал такие произведения, которые соответствовали ее вкусу. Здесь, несомненно, он проявил себя как выдающийся и очень предприимчивый человек, умеющий правильно оценить ситуацию и занять ту нишу в искусстве, которая найдет отклик у заказчиков. Эти качества и послужили залогом такого успеха Шписа, хотя его творчество, скорее, можно охарактеризовать как «successful mediocrity»⁷¹. Тем не менее, просматривая ежегодные списки вещей, подносимых ко двору к праздникам Рождества и Пасхи,

⁷¹ Успешная посредственность (англ. яз.)

можно только удивляться, какое значительное место в перечне всех изделий занимали фигурки «колерованные» и бисквитные, исполненные Августом Шписом. К примеру, только к Рождеству 1864 г. императрица лично получила 119 фигур на сумму 2 тыс. 248 руб.⁷². К работам, выполненным по моделям Шписа и чаще всего упоминающимся в списках поднесения императорской и великокняжеским семьям, а также лицам, приближенным ко двору, можно выделить следующие произведения: «Вакх» и «Вакханка», фигуры малороссов, цыган, «маркиз, помпадур, кавалеров и виноградарей», а также скульптурные группы с амурами. Как правило, одни и те же композиции исполнялись из глазурованного, раскрашенного фарфора, из белого, реже золоченого бисквита. Они отличались и размерами: в заводских документах регулярно упоминаются модели с одинаковыми названиями средних и больших размеров, порой встречаются и миниатюрные версии статуэток, чья высота не превышала 5 см.

Таким образом, Шпис, применяя последние достижения европейского фарфорового производства, создавал переработанные в соответствии со вкусами и предпочтениями времени фарфоровые скульптуры в стиле историзм. Творческий метод Шписа позволял исполнять фигуры, которые пользовались спросом у членов императорской семьи. В отличие от многих других скульпторов, на художественный вкус и выбор Шписа ориентировались многие отечественные фарфоровые заводы (А. Миклашевского, Ф. Гарднера и А. Попова). Безусловно, к методу воссоздания моделей частные заводы обращались и до Шписа, однако его интуиция и чутье никогда не подводили скульптора в выборе тех сюжетов и тем, которые безоговорочно нравились его заказчикам и одновременно покупателям фарфора у частных производителей.

1.3 Технологические и стилистические особенности произведений А. К. Шписа

Круг сюжетов, к которым в своем творчестве обращался Шпис, чаще всего восходит к художественному наследию XVIII в. Историческая и художественная

⁷² РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1174. Л. 2.

ценность фарфора эпохи историзма часто может быть выявлена при установлении конкретного первоисточника, который послужил основой создания новой вещи. Современники были знакомы с источниками искусства своего времени и ценили фарфоровую скульптуру именно за ее историческое содержание. Например, П. А. Анненков в 1847 г. в письмах из Парижа писал о произведениях художественной промышленности: «Каждая вещь в этой форме может быть принята за светлое воспоминание отжившего столетия. Смотря на нее, хочется быть богачом, и покуда не отнимут ее от глаз, страдаешь жаждой обладания»⁷³. Повторение моделей, созданных в предшествующую эпоху, отвечало не только настроению времени, но и собственным вкусам и убеждениям Шписа. Появись его произведения на столетие раньше, возможно, они оценивались бы гораздо выше.

Художественный метод Шписа формировался под влиянием знаменитого майсенского производства (Прил.1). Стремительный взлет карьеры Шписа имел много общего с профессиональной судьбой И. И. Кендлера. Так, оба мастера первоначально служили помощниками скульпторов при оформлении дворцовых резиденций. Кендлер был приписан к зодчему Томе и на протяжении нескольких лет выполнял детали внутреннего убранства Кунсткамеры во дворце Августа Сильного (ныне музей «Зеленые своды») по эскизам Пёппельмана. День за днем он внимательно наблюдал за тем, как король лично занимается своими коллекциями. Вскоре Кендлер был замечен монархом и удостоился таких почестей и привилегий, о которых можно было только мечтать. Август назначил его придворным скульптором, а спустя год перевел на фарфоровую мануфактуру, причем распорядился безотлагательно назначить на должность главного модельмейстера⁷⁴. Карьера Шписа поначалу развивалась столь же стремительно, хотя по масштабам художественной деятельности эти мастера, безусловно,

⁷³ Анненков П. В. Парижские письма. М.: Наука, 1983. С. 91–92.

⁷⁴ Celebrating Kändler. 1706–1775. Meissen porcelain sculpture. München, 2006. S. 15.

несопоставимы. Творчество Кендлера навсегда останется вершиной фарфорового искусства Европы, в то время как Шпис был всего лишь одним из придворных скульпторов. Однако пример Кендлера всегда служил образцом Шпису в его профессиональной деятельности. В частности, он отличался столь же невероятной трудоспособностью, как и Кендлер, который за день мог создать несколько моделей фигур и сервизных форм, а те, что не успевал завершить в течение рабочего времени, доделывал в свободные часы и по выходным дням. Для Шписа служили примером не только профессиональные качества прославленного соотечественника, но и его художественное наследие. В некоторых случаях мастер просто копирует его статуэтки и фарфоровые группы, иногда цитирует отдельные фрагменты, а порой черпает в бесспорных шедеврах Кендлера новые идеи. Хотя Шпис следует майсенским образцам, фигуры в его моделировке получаются более сухими и приземленными, в то время как передаче костюмов и сопровождающих их аксессуаров усидчивый мастер уделяет огромное внимание.

В круг сюжетов, к которым обращается мастер, входят произведения, неоднократно воспроизводившиеся на Майсенской мануфактуре. Они причислены к золотому фонду европейской фарфоровой пластики XVIII века. Шпис ориентировался в первую очередь на модели, созданные в XVIII столетии, хотя ему были небезынтересны и более поздние изделия европейских фарфоровых заводов, относящиеся уже к XIX веку. Их характеризует разнообразие сюжетов, отражающих современный быт и литературу. Шпис неоднократно исполнял модели Клодиона и других мастеров классицизма. Он обращался и к популярным графическим источникам. Метод создания произведений фарфоровой пластики на основе образцов актуальной печатной графики стал традиционным для фарфора еще в XVIII веке и не потерял своей актуальности в следующем столетии⁷⁵.

⁷⁵ Бубчикова М. А. Атрибуция и описание памятника русской фарфоровой пластики XVIII — начала XIX века // Архангельское: материалы и исследования. М., 2011. Ч. II. С. 52

Отношение современников Шписа к копированию произведений, созданных ранее на других мануфактурах, неоднозначно. Для одних повторение и художественное воспроизведение не считалось откровенным плагиатом, в то время как многие немецкие заводы выражали неудовольствие этим обстоятельством и придерживались мнения, что копирование произведений искусства должно считаться противозаконным действием. Однако это не мешало частным производителям в Европе тиражировать заведомо успешные и потому коммерчески выгодные изделия, отчего, безусловно, страдали ведущие фарфоровые заводы. Зачастую выбор Шписа падал именно на те произведения Майсенской и Берлинской мануфактур, которые копировались и другими фарфоровыми предприятиями Германии. Шпис особенно внимательно наблюдал за ассортиментом немецких заводов и анализировал, какие именно фигуры наиболее удачны и популярны в Европе и какие из них будут приняты в России. Отечественные производители фарфора, использовали этот же метод отбора и копирования фарфоровых фигур. Выбор Шписа, несомненно, помогал частным производителям в отборе коммерчески успешных фигур, которые исполнялись в упрощенном варианте декора. Интересно сравнить «Мальчика-садовника», созданного на заводе Попова, или «Девочку, кормящую цыплят», выполненную на заводе Миклашевского, с одноименными статуэтками, «восстановленными» Шписом на Императорском фарфоровом заводе с немецких оригиналов (Прил. 8, рис. 1-2). Художественное решение фигур на частных заводах порой колористически более яркое и выразительное, однако уступает изделиям Императорского завода в академической выверенности форм и пропорций и проработке декоративных элементов.

Копийные произведения Шписа исполнены по-немецки аккуратно. Однако в работах Шписа часто отличием от оригиналов (если не считать формы подножий) становится изменение смысловой нагрузки изделий, спрятанной в моделях XVIII века в символах: цветочных корзинах, клетках с птицами, мушках на лицах

дам и т. д. Внимательному зрителю они могут поведают секреты и «пустячки» галантного столетия. Эта сторона словно ускользает от усидчивого копииста Шписа. Возможно, скульптор сознательно «снимает» фривольные намеки, характерные для XVIII века, но оказавшиеся не вполне уместными в XIX столетии. Шпис, копируя европейскую пластику, осознанно или нет, часто не сохранял не только смысл сюжета, но и особенности художественного образа оригинального произведения. Так, в оригинальной версии Сиффле «Поцелуй» в руках у девушки находится корзина с яйцами — в данном случае символ девственности и намек на то обстоятельство, что при неосторожном обращении яйца могут разбиться. В варианте Шписа в корзине помещены цветы, что снимает фривольный намек (Прил. 8, рис. 3). В моделировке Шписа отсутствует и еще один «фарфоровый секрет» — свисток в кармане юноши. Свисток (по-французски *sifflet*) — своеобразная авторская подпись Сиффле, таким хитроумным способом мастер предметно указывал на свое авторство. Шпис мог воспользоваться фигурой как готовой «болванкой», создав на его основе новый образ. Такой подход очевиден для многих работ мастера. Хочется еще раз подчеркнуть, что эта непохожесть персонажей разного времени становится особенно наглядной в присутствии первоисточника. Она служит «лакмусовой бумажкой», с помощью которой проявляется та степень художественной правды, которая модифицируется с каждым новым поколением. И, как отмечает специалист по русскому фарфору М. А. Бубчикова, «если образ и уходит все дальше и дальше от первоисточника, он в то же время оказывается все ближе к своим современникам, обретая свою выразительность и свою правду»⁷⁶.

В издании «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904» (сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилиоти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906) указывается, что авторство практически всех моделей, созданных на фарфоровом заводе в

⁷⁶ Бубчикова М. А. Атрибуция и описание памятника русской фарфоровой пластики XVIII — начала XIX века // Архангельское: материалы и исследования. С. 63.

период правления Александра II, принадлежит Августу Шпису. Опираясь на это утверждение, исследователи и собиратели фарфора исходят из принципа: «Если не Шпис, то кто?». Поэтому в настоящее время множество фарфоровых фигур середины XIX века не совсем обоснованно приписывается скульптору. Как свидетельствуют архивные документы Шпис копировал скульптуры, исполненные на европейских фарфоровых мануфактурах. В этом случае было бы правильным указывать Шписа, даже при наличии его факсимиле, как автора модели, выполненной по оригиналу другого скульптора.

Когда Шпис воссоздавал немецкие и французские фигуры, размеры его работ практически не отличались от оригиналов. Их пропорциональность не нарушается от усадки формы после обжига, что свидетельствует о высоком профессионализме скульптора. Очевидно, для изготовления некоторых моделей были непосредственно сняты формы оригинальных скульптур. В большинстве подобных случаев размер фигур, исполненных по модели Шписа на Императорском фарфоровом заводе, составляет 12/13 от размера оригинального произведения (фарфор в процессе обжига дает усадку на 1/13 от первоначального размера формы). При сравнении работ Шписа с немецкими оригиналами порой можно усомниться в принадлежности этих вещей к числу изделий Императорского фарфорового завода, настолько точно переданы пропорции и отдельные фрагменты каждого предмета. И только цвет «белья», марки и особые пометки в массе, способ формования большинства небольших по размеру фигур, а также декоративные дополнения, которые порой вносил Шпис в разработку своих пластических групп, служат прямыми доказательствами того, что они были исполнены в Петербурге.

Рисунки моделей, сделанные за пределами производства, не всегда упоминаются в документах и отчетах фарфорового завода. В отделе «Музей Императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа хранится уникальное собрание рисунков и эскизов скульптора к вазам, сервизам и другим

предметам убранства интерьеров. К сожалению, в этой коллекции отсутствуют проекты моделей к скульптурным группам и отдельным статуэткам. Шпис передавал их на завод вместе со счетами на оплату за проделанную в домашней мастерской работу. В бухгалтерских отчетах в том случае, когда Шпис передавал рисунок или эскиз, следовало указание — «художник» Шпис, а когда мастер направлял готовую восковую модель, его имя указывалось в графе «скульптор».

Большая часть произведений Шписа исполнена в период царствования Александра II, однако в начале XX века его произведения вновь стали изготавливаться на Императорском фарфоровом заводе. В связи с этим большое значение имеет анализ модификации модели в процессе производства и серийного выпуска. В начальный период работы над моделью она корректируется в сторону большей цельности и «улучшения».

Автор видоизменяет фрагменты, дорабатывает детали, стремясь достичь совершенства в своей работе. Некоторые скульптуры, исполненные Шписом в 1860–1870-е годы, поражают буквально «ювелирной» проработкой деталей: как, например, фрагменты одежды, корзины с ягодами в парных фигурах крестьянина и крестьянки и пр. Эти же модели, изготовленные несколькими годами позже, частично утратили точность в передаче отдельных декоративных элементов. Поэтому первые авторские скульптуры Шписа представляют наибольшую ценность по сравнению с более поздними моделями. При анализе последних нередко встречаются случаи упрощения фигуры ради облегчения работы с ней в тираже. Кроме того, этот обычный путь адаптации продукта «в новом временном пространстве» происходит всегда «с понижением статуса»⁷⁷. Ярким примером могут служить знаменитые бисквиты Шписа «Девушка с птичьим гнездом» и фигуры «Вакха» и «Вакханки». Отдельные образцы этих моделей, изготовленные в начале XX века, иногда ошибочно воспринимаются как современные подделки,

⁷⁷ Бубчикова М. А. Атрибуция и описание памятника русской фарфоровой пластики XVIII — начала XIX века // Архангельское.: материалы и исследования. С. 57.

что происходит именно из-за потери «тонуса», «зерна» самого изделия, исполненного вновь после длительного перерыва.

Далеко не все пластические работы Шписа подписаны и маркированы, не всегда удается установить точную дату их исполнения. Чаще всего факсимильная подпись Шписа — «А. Шпись» или «А. Spiess» — с указанием даты встречается на постаменте бисквитных нераскрашенных фигур. Атрибуция неподписанных вещей, произведена диссертантом на основе сравнительного анализа с аналогичными подписными изделиями из музейных и частных собраний.

В ранних изделиях Шписа качество фарфора выделяется отличающимися Императорский фарфоровый завод времени правления Николая I техническими характеристиками фарфоровой массы. Большая часть изделий не имеет видимых производственных дефектов, приобретенных во время производственного процесса: обжига, нанесения декора и т. п., поскольку вещи, предназначенные для поднесения ко двору, не должны были иметь даже малейших погрешностей. Как вспоминал позже Н. Н. Качалов: «Раз в год происходило так называемое “подношение” — вся накопленная за год продукция <...> фарфоровые и стеклянные изделия декоративного назначения показывались, так сказать, “сдавались” царю. Но еще задолго до этого на заводе начинали готовиться, поднималась большая суетня. Директору в кабинет вносили и расставляли на огромном столе предназначенные для подношения вещи, и здесь происходил их окончательный отбор. <...> худший из экземпляров разбивался собственноручно директором при помощи обыкновенного молотка, которым забивают гвозди. До сих пор не могу забыть того грубого инструмента в холеной руке директора и звона разбиваемых драгоценных ваз. Все, что предназначалось для дворца, должно быть уникальным...»⁷⁸.

Как свидетельствуют архивные источники, бракованные изделия, черепки продавались, а также предоставлялись для учебных и благотворительных целей.

⁷⁸ Качалов Н. Н. Стекло. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 272.

Такие вещи впоследствии также попадали в крупные музейные собрания, особенно во второй половине XX века, через музейные закупки и дары от граждан. Так, в собрании Государственного Эрмитажа находится фигурка мальчика-крестьянина. Основание фигуры неустойчиво, вероятно, этот факт и послужил распределением статуэтки в разряд бракованных. Фигура сохранилась с остатками росписи в верхней части. Масштабные осыпи краски появились в результате того, что изделие не было обожжено, хотя видна рука профессионального мастера.

Вероятно, не все вещи с производственными дефектами уничтожались или распродавались. Об этом свидетельствует факт наличия в коллекции Государственного Эрмитажа фигур Шписа с явными недостатками (горновые трещины как на бисквитных фигурах, так и на расписных и полностью позолоченных). Эти произведения поступили в музейное собрание до Первой мировой войны и происходят из дворянских и аристократических семей, куда они, вероятно, попадали как подарки от Императорского двора к праздникам Рождества и Пасхи.

Качество и цвет массы и глазури, а также роспись изделия остаются одними из главных атрибуционных признаков. При этом по составу и колористической гамме очень сложно выявить какие-то определенные закономерности, так как в середине — второй половине XIX века пигменты красок приобретались в разное время у различных производителей. Это относится не только к краскам, но и к каолину, который привозили из Франции, Украины и других стран. Таким образом, цвет фарфорового черепка может быть с желтизной или с сероватым оттенком. Сам характер живописи и манера нанесения красок (толщина красочного слоя и характер мазков) заводскими художниками также различается: от высокопрофессиональной росписи ведущими живописцами завода (такие изделия должны оцениваться гораздо выше, т. к. в этом случае роспись «сливается» с изделием, никакие фрагменты «не режут глаз», не «выпадают» из

общего композиционного целого, а у сторонников нерасписного фарфора, полагающих, что роспись порой «убивает» фарфор и что у бисквитных изделий более тонкая проработка, не остается аргументов для критики) до весьма посредственного уровня живописи, обусловленной иногда тем обстоятельством, что изделия расписывали не только рядовые мастера, но и дети сотрудников завода. Поэтому порой более позднюю роспись изделия определить чрезвычайно сложно, особенно если «белье» прокрашено безупречно и в традициях Императорского фарфорового завода. А определение по «колористической характеристике»: «желтая краска слишком яркая» или «у нее нехарактерный лимонный оттенок» — зачастую оказывается несостоятельным.

К сожалению, не сохранилось никаких сведений, давал ли Шпис указания о раскраске фигур или же варианты росписи его моделей предлагали живописцы завода. Однако в большинстве случаев скульптуры Шписа не содержат инициалов художников — авторов-исполнителей росписи. Исключением является ряд произведений, на основании которых стоят аккуратно выписанные красной или черной краской инициалы «А.К.» — подпись живописца по фарфору А. А. Кирсанова. Он работал на заводе в середине – второй половине XIX века и специализировался на фигурной живописи. Гораздо чаще подписными оказываются вазы и другие «интерьерные» произведения, исполненные по моделям Августа Шписа.

Изделия Шписа формовали лучшие заводские мастера. На многих фигурах встречаются подписи скульпторов-формовщиков: М. Даладугина, С. Тычагина, А. Бозылева, А. Лукина, П. Шмакова. Их факсимиле в массе на основании фигур служит дополнительным атрибуционным признаком. Как и в случае с живописью, подписные работы, исполненные лучшими скульпторами-формовщиками и лучшими живописцами, имеют более высокую историческую и художественную ценность и, несомненно, музейное значение.

В основном модели скульптора покоятся на круглых или овальных основаниях, украшенных позолоченными рокайльными орнаментами. Подобная форма подножия с лепными цветами и листьями впервые появилась в Майсене в 1740-х гг. К середине 1750-х гг. им на смену пришли более высокие постаменты фигурной формы с рельефными, а затем и с прорезными рокайлями, подцвеченные чаще всего золотом. В своих произведениях Шпис ориентируется как на ранние, так и на более поздние варианты майсенских подножий. Для большинства крупных по размеру фигур в моделировке Шписа характерны невысокие постаменты круглой формы с гладкими профилированными стенками, со скульптурным подножием «под натуру» в виде каменистой почвы и опорой в виде пня, иногда поросшего травой (мхом). Некоторые основания его скульптур выполнены в виде стилизованной лужайки с гладкими стенками. Постаменты прямоугольной формы со скошенными углами встречаются в работах мастера реже.

Время исполнения фигур Шписа можно определить и по весу. Черепок изделия может иметь разный вес. В том случае, когда мастер-форматор использовал способ ручного отминания тестообразной массы по форме, то есть «вминал в форму» фарфоровую массу и затем убирал все погрешности, фигура будет достаточно тяжелой. Для середины – второй половины XIX века характерен именно такой ручной способ изготовления моделей. Определить способ формовки можно по основанию фигуры, которое в этом случае будет иметь значительное углубление и неровную, иногда слегка шероховатую поверхность. Большая часть известных нам фигур Шписа, исполненных в царствование Александра II, сделана именно таким способом. Тем не менее иногда основание «перекрывалось» сплошным «донышком» (часто с небольшим отверстием круглой формы) для устойчивости и, вероятно, эстетичности. В этом случае по борту основания с внешней стороны будет идти слегка заметный шов. Как известно, впоследствии «отминание» было вытеснено литьем, то есть заводские мастера стали

использовать шликер для отливки изделий в гипсовых формах, и предмет в таком случае будет значительно легче.

О подлинности фарфоровых произведений свидетельствуют заводские марки и знаки. По способу изготовления марка может быть оттиснутой в массе или нанесенной огнеупорными красками подглазурным или надглазурным способом. Она может быть выполнена вручную или механически (печать). На ранних фигурах Шписа встречаются марки периода Николая I — вензель «Н I» под императорской короной, нанесенные кобальтом. В николаевское время характерны лишь фрагменты марок: например, у края кольцевого поддона подглазурно кобальтом фрагмент марки в виде вензеля «Н I» под короной (угадывается лишь верхняя часть марки с короной).

Большая часть фигур Шписа маркирована вензелем «А II» под императорской короной. Марки времени Александра II встречаются как подглазурные, так и надглазурные, нанесенные зеленым хромом. На целом ряде изделий стоит синяя надглазурная марка «А II» под императорской короной, заключенная в лавровый венок. Иногда обе марки можно увидеть вместе на одном произведении.

Заводские знаки в виде трех подглазурных точек темно-синего кобальта, поставленных в ряд у кольцевого поддона, и характерные по способу нанесения и почерку цифры в тесте также являются дополнительным атрибуционным признаком. Такие цифры, двузначные (чаще всего с номерами в пределах от 20 до 30), нанесенные от руки размашистым почерком или проштампованные в тесте, встречаются на многих фигурах и небольшого размера декоративных вазах периодов деятельности Императорского фарфорового завода 1850–1860-х гг. В царствование Александра II встречаются две точки, поставленные хромом у края кольцевого поддона.

В качестве примера приведем описание одного из оснований фигур Шписа: на дне, у края кольцевого поддона, подглазурно кобальтом нанесен фрагмент

марки в виде вензеля императора Николая I — «Н I» под короной (угадывается верхняя часть марки с короной); на противоположной стороне дна, у кольцевого поддона, три подглазурные кобальтовые точки и ниже, в тесте, от руки заводской знак в виде цифры «25.», характерные для скульптур и ваз позднего периода царствования императора Николая I и времени Александра II. Изделия Шписа с маркой «А III» под императорской короной встречаются крайне редко, в основном на вазах, формы которых продолжали изготавливаться в 1880–1890-х гг. На рубеже XIX–XX веков на Императорском фарфоровом заводе возобновилась практика изготовления фигур Августа Шписа в фарфоре и бисквите. Таким образом, марка «Н II» под императорской короной и дата, как правило, поставленные зеленым хромом по трафарету, также достаточно часто встречаются на фигурах, исполненных по моделям Шписа.

Далеко не все проекты, созданные Шписом, были реализованы. Однако благодаря уникальному собранию рисунков моделей разных изделий, опубликованных диссертантом, можно составить представление о том, как выглядели эскизы работ мастера, диапазон которых простирался от миниатюрных шкатулочек и разнообразных форм ваз, напоминающих то античные амфоры, то пасхальные яйца К. Фаберже, до проектов оформления каминов, подсвечников и канделябров, всевозможных рам, кашпо, столов, консолей с умывальными принадлежностями, туалетными наборами и т. д. (Прил. 8, рис. 4–15). Введение в научный оборот целого ряда новых работ позволяет не только заметно расширить наше представление о фарфоровой пластике рассматриваемого периода, но и провести правильную атрибуцию фарфоровых изделий.

Порой модели Шписа производят впечатление «перегруженных», лишенных чувства меры в скульптурных украшениях и бронзовых «монтюрах» (Прил. 8, рис. 16). Однако «скульптурные декорации» его произведений в большинстве случаев органично связаны с пластическим пониманием формы предмета и благодаря этому выделяются легкими очертаниями и гармоничной пропорциональностью

декоративных элементов (Прил. 8, рис. 17). Любопытно отметить, что модели ваз в стиле майсенского рококо с прихотливыми почти до чрезвычайности формами крайне редко встречаются в творчестве Шписа. Лишь немногие из них отсылают нас к наследию XVIII века и напоминают вазы с романтических полотен Ф. Буше и других мастеров галантного столетия. Скульптор отталкивается от форм классицизма, которые декорирует, используя «скульптурные цитаты» разных стилей, прежде всего, «майсенского» рококо.

В качестве примера обратимся к рассмотрению одной из самых масштабных ваз Шписа (Выс. 120 см), созданной в 1861 г. Она украшена ручками «букраниями» и рельефными фризами: аллегии искусств, ремесел и сценами вакханалии (Прил. 8, рис. 18, 19). Скульптурные ручки в виде бараньих голов представляют художественную переработку греко-римских «букраний». Рельефные орнаментальные пояса удачно согласуются между собой за счет классицистических элементов: жемчужника, плетенки, сердечника и других. Орнаментальные мотивы скульптор заимствует из разных стилистических источников, соединяя их в единое. Он самым невероятным образом сочетает цветочные и растительные узоры, перевитые ручки в виде змей с витиеватыми гирляндами и классицистичными листьями аканта, трилистником, жемчужником, рокайльными завитками и розетками, жанровыми сценками и т. д. В результате на первый взгляд, казалось бы, совершенно несовместимые элементы, словно мозаика складываются в единое целое. А многофигурные композиции не дают повода упрекнуть автора ни в незнании анатомии, ни в манкировании законами композиционного решения скульптурных объектов⁷⁹. Ваза создана из бисквита. В пластике крупных форм скульптор отдает предпочтение бисквиту (часто тонированному), неглазурованному фарфору, матовая поверхность которого словно имитирует гипсовую лепнину или резьбу по мрамору. Подобная

⁷⁹ Кораблев М. Шпис: взгляд коллекционера // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2007. № 6

характеристика справедлива для многих фарфоровых изделий Шписа, ярко характеризуя творческий метод скульптора при проектировании интерьерных предметов.

Декор фарфоровых изделий создавался Шписом по уже сложившейся «классической» схеме, так или иначе варьирующей различные художественные приемы, устойчиво ассоциировавшиеся у современников с историческими стилями в контексте эпохи историзма. Одни и те же декоративные элементы «смело кочуют» из одного произведения Шписа в другое, и в этом заключается важная особенность творческого метода скульптора при создании интерьерных изделий (Прил. 8, рис. 20–24). Он показывал себя не смелым новатором, а умелым, добросовестным интерпретатором. Здесь ярко отразилась и потеря понятия подлинного смысла синтеза искусств, который в рассматриваемое время был оттеснен конгломератом автономных пластических форм и декоративных элементов. Но именно этим художественным методом мастерски оперировал Шпис.

Произведения Шписа не лишены излишней сентиментальности, но вместе с тем их нельзя безоговорочно отнести к разряду «слащавых муляжных фигурок» XIX века, которые были лишь парафразами более ранних образцов. В трактовке большинства образов присутствуют чуткость, внимательное и трепетное старание мастера выразить в хрупком материале свое понимание прекрасного (Прил. 8, рис. 25–34). Необходимо подчеркнуть, что выявленные архивные документы позволяют утверждать, что в первые десятилетия своей деятельности на Императорском фарфоровом заводе Шпис исполнял исключительно небольшие скульптурные группы, а к проектировке более сложных по композиционному решению ваз и других предметов убранства интерьеров Шпис стал обращаться только в конце 1860-х гг., когда в процессе эволюции художественных поисков он смог сформировать тот творческий метод, который позволил ему создавать

сложные композиционные решения с заимствованиями из разных стилевых направлений.

В отличие от интерьерных изделий, источниками, к которым обращался Шпис при создании фарфоровой пластики, были не только уже «готовые» модели, но и графические работы. Как правило, модельер более или менее точно следовал графическому образцу, изменяя лишь детали, а иногда из многофигурной композиции выбирал только одну заинтересовавшую его фигуру. И если художники стремились самым тщательным образом передать тончайшие нюансы, перенося тот или иной сюжет на фарфоровую поверхность, то скульпторы более свободно подходили к трактовке первоисточника. Модели создавались в соответствии с требованиями материала, переносились из двухмерного пространства в трехмерное, часто видоизменялись так, что возникало совершенно новое художественное произведение. Шпис достаточно часто обращался к западноевропейской графике. Не исключено, что мастер самостоятельно приобретал гравированные листы и прочие необходимые печатные издания во время своих заграничных путешествий. Порой Шпис использовал только общий замысел работы, а потом перерабатывал его в соответствии со стилем XIX века и своим собственным видением. К этой группе можно причислить спроектированные Шписом композиции «Земля» из серии «Четыре элемента», «Весна» и «Триумф поющих» (Прил. 8, рис. 35).

В 1864 г. Шпис создал модель фигуры юной женщины, несущей на плечах сына (Прил. 8, рис. 36, 37). Источником для этой скульптуры могли послужить несколько рисунков, в том числе и лист Ф. Цукарелли. К нему неоднократно обращались мастера Королевской фарфоровой мануфактуры. Так, в собрании Национального музея в Варшаве находится чайный и кофейный сервиз с росписью, исполненной по рисункам Ф. Буше и Ф. Цукарелли с изображениями матери с сыном (Прил. 8, рис. 38). Другой рисунок с аналогичным сюжетом «Молодая деревенская женщина с ребенком» с литографии Ж. Вари также мог

быть использован Августом Шписом Но к наиболее близким живописным оригиналам, несомненно, относится полотно неизвестного европейского мастера середины XVIII в. «Женщина с ребенком на руках» (Прил. 8, рис. 39). Любопытно отметить, что спустя несколько лет эта же фигура появилась в ассортименте завода Ф. Гарднера (Прил. 8, рис. 40). Скульптура Шписа была выполнена на Императорском фарфоровом заводе в двух вариантах — полихромно раскрашенной и в бисквите. Шпис особенно любил работать с бисквитом — относительно мягким материалом, хорошо поддающимся пластическим преобразованиям. На петербургском предприятии рецептура бисквита была разработана еще к середине 1760-х гг. составителем массы Андреем Ивановичем Черным (Черновым; работал в середине XVIII в.). Бисквит конца XVIII в. отличается рыхловатой «гипсовой» поверхностью и нежно-палевым оттенком массы. К началу XIX в. этот цветовой нюанс постепенно сходит на нет с совершенствованием рецептуры и технологии обработки составляющих материалов⁸⁰. В середине XIX столетия высококачественные изделия из бисквита, созданные на казенном предприятии, по своим характеристикам уже ничем не уступают прославленным работам севрских мастеров. Достижения Шписа в области фарфоровой пластики стали возможны благодаря тонкому пониманию этого материала и его пластических свойств. В собрании Государственного Эрмитажа хранится бисквитный бюст Екатерины II с факсимиле Шписа, исполненный по оригиналу Ж.-Д. Рашетта с мраморной скульптуры Ф. И. Шубина (Прил. 8, рис. 41). В том случае, когда заказ требовал не поверхностного тиражирования приятных обществу скульптур, а конкретного портретного сходства, Август Карлович демонстрировал истинный профессионализм в

⁸⁰ Багдасарова И. Р. Медальон с портретом великого князя Павла Петровича // «Под царским вензелем»: произведения императорского фарфорового з-да из собр. Гос. Эрмитажа / авт. каталога И. Р. Багдасарова и др. СПб., 2007. С. 105.

достижении такого сходства с моделью и выступал виртуозным мастером камерного портрета⁸¹.

В «числе выдающихся, хотя технически не вполне удовлетворительно исполненных, самостоятельных скульптурных изделий Шписа следует отметить <...> бюст императрицы Елизаветы Петровны из бисквита (выс. 120 см)»⁸² (Прил. 8, рис. 42). Он был создан по случаю 150-летия Императорского фарфорового завода «для помещения на поставленном на дворе заводского здания гранитном пьедестале»⁸³. По сообщению авторов-составителей издания «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904», «бюст был исполнен мастерами Федором Даладугиным и Павлом Шмаковым по модели скульптора А. Шписа, получившего на конкурсе по изготовлению памятника основательнице завода первый и второй призы за представленные модели»⁸⁴. За эту работу Шпис был награжден премией в размере 900 руб.

Усовершенствование техники обжига, состава бисквитной массы, постройка в 1893 г. и 1901 г. двух новых горнов для особо крупных, цельных вещей способствовали расширению производства скульптуры значительных размеров. В архивных отчетах завода сообщается, что «в новом горне обожжен бисквитный бюст Елизаветы Петровны <...> так, что пришлось составлять его из двух частей»⁸⁵. Однако бюст не был поставлен в заводском дворе, поскольку «в петербургском климате, на открытом воздухе бисквит быстро портится, и его пришлось бы менять каждые четыре г., и вместо этого был поставлен бронзовый бюст, отлитый в мастерской Морана в Петербурге, бисквитный же бюст был поставлен в музей Императорских заводов»⁸⁶.

⁸¹ Кораблев М. Шпис: взгляд коллекционера // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2007. С. 72.

⁸² Императорский фарфоровый завод. 1744-1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 292.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 112.

⁸⁶ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 292.

Умение чутко уловить новые веяния времени — качество, во все времена необходимое придворному мастеру. В царствование императора Александра II, в эпоху освобождения от крепостной зависимости, подъема «славянской идеи» значительное внимание уделялось национальным мотивам. Художественное и скульптурное отделения Императорского фарфорового завода старались как можно чаще использовать русские мотивы в создаваемых ими изделиях. Тем более что в предшествующий период на заводе «уже была достаточно хорошо подготовлена почва» для развития «русского стиля»: здесь господствовали «реализм в способе изображения сюжетов, национальные, даже народные стремления в выборе тематики и декора»⁸⁷. Однако обращение к народному творчеству носило однобокий характер. В понимании большинства мастеров фарфорового предприятия «русский стиль» сводился к воспроизведению типичных тем, сюжетов и орнаментов, заимствованных из древнерусского зодчества и ювелирного мастерства. Народное искусство трактовалось слишком формально. Как справедливо указывается в монографии «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904», «это был только так называемый „русский стиль“, но не национальное живое искусство, а тот стиль, который применялся наряду со всякими другими „стилями“: Людовика XV, Людовика XVI, китайским и пр.»⁸⁸. Более того, его нельзя было назвать доминирующим, и «существует подозрение, что за „русский“ стиль хватались только тогда, когда приходилось хоть чем-то выделиться (например, на выставках) среди других европейских заводов, которые тоже работали в „стилях“»⁸⁹. Шпис в духе времени создал несколько моделей фигур крестьян и крестьянок. Парные скульптуры «Малоросс» и «Малороссиянка» пользовались большой популярностью и с завидным постоянством фигурировали в описях вещей, поднесенных ко двору. Они были

⁸⁷ Там же С. 251.

⁸⁸ Там же С. 252.

⁸⁹ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 251.

выполнены на Императорском фарфоровом заводе в разных техниках и размерах. В коллекции Государственного Эрмитажа хранятся фигуры средней (40,5 см) и малой (5,0 см) величины как в бисквите, так и с полихромной росписью (Прил. 8, рис. 43).

Продолжая традиции Императорского фарфорового завода времен Екатерины Великой, в конце 1870-х гг. Шпис создал фигуры народностей России и других славянских государств. Изображения «Болгарина», «Болгарки», «Сербов» и других были опубликованы в издании «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904» (Прил. 8, рис. 44). Однако в пылу критики тематического и содержательного однообразия сюжетов Шписа многие авторы не замечают или игнорируют историческую актуальность обращения к теме южных славян и ту особую значимость для своего времени, которой должны были обладать эти произведения. В 1877 г. Шпис создал модели трех фигур, представляющих сербов и болгар, простонародный типаж в национальных костюмах. Появление этих фигур, несомненно, было связано с событиями русско-турецкой войны 1877–1878 гг. и ее общественным резонансом. Скорее всего, оно могло быть продиктовано и конкретным официальным заказом. Таким образом, эти фигуры, созданные в конце 1870-х гг., свидетельствуют о эволюции творческих поисков мастера в его стремлении запечатлеть в фарфоровой пластике не только изящные фигуры девушек-садовниц, но и обратиться к актуальным историческим событиям и собственноручно разработать те образы, которые по мнению автора являются наиболее выразительными для передачи важных общественных идей.

Все разнообразие и богатство творческого наследия Шписа, представленного как в проектировании предметов убранства интерьеров и сервизных форм, так и в декоративном решении пластики малых форм станут основой для дальнейшего развития скульптурного отделения фарфорового завода в следующий период. Проводя скрупулезный анализ созданной по моделям Шписа фарфоровой пластики, мы не только вводим в научный оборот большой

комплекс не известных ранее скульптур Августа Шписа, но и показываем, как фарфоровая скульптура уже в эпоху историзма могла благодаря таланту Шписа не только демонстрировать приверженность тому или иному историческому прототипу, но и отражать важные события в общественно-политической жизни государства. Скульпторы следующего поколения не придерживались творческих методов Шписа, однако их внимательно изучали и анализировали для более успешной реализации своих проектов на фарфоровом предприятии. В качестве примера приведем свидетельство из служебной записки скульптора К. К. Рауша фон Траубенберга, направленную дирекции завода относительно возможности его командирования в Европу «для изучения последних достижений немецкого фарфорового производства по примеру А. К. Шписа»⁹⁰.

Таким образом, диссертант приходит к выводу, что «секрет» столь успешной творческой деятельности Шписа состоит в том, что его искусство было не просто своевременным и отвечало на художественные запросы общества, оно было близко и понятно, как основной заказчице его фарфоровых моделей - императрице Марии Александровны, так и художественному сообществу, которое ориентировалось на деятельность придворного предприятия и, соответственно, на произведения А. К. Шписа. Здесь, безусловно, сказалась национальная общность, родной язык, близость модельмейстера к императрице Марии Александровне. Шпис сумел прекрасно «польститься» вкусу своей соотечественницы, умело применяя последние достижения «искусства фарфора», заимствованные из Европы. Тем не менее, прожив более пятидесяти лет в России, он оказался и под воздействием русской культуры. Поэтому его произведения — своеобразный сплав различных художественных направлений. Таким образом, благодаря разносторонней деятельности Шписа, нельзя не отметить удивительную приспособленность фарфора к любым изменениям в искусстве эпохи эклектики, где мода на один стиль стремительно сменялась другим.

⁹⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 48.

«Петербургские немцы», в числе которых был и Август Шпис, органично переработавшие достижения европейских стран, а также сохраняя собственные «земельные» особенности, активно и плодотворно помогали процессу художественной «трансплантации»⁹¹ — когда «не только отдельные произведения, но и целые культурные пласты пересаживались на русскую почву и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности»⁹². Таким образом, творческое наследие Августа Шписа представляется диссертанту не как частное явление, но как явление, закономерно связанное с более широкими общественными и культурными процессами, характерными для русского искусства середины — второй половине XIX в. Необходимо подчеркнуть, что конец творческой карьеры Шписа пришелся не только на смену художественных стилей. Прежде всего, своего рода «приговор» всей деятельности скульптора вынесла императрица Мария Федоровна с восшествием на престол Александра III в 1881 г. Вероятно, Шпис смог бы продолжить работу на фарфоровом производстве и проектировать модели в стиле модерн, однако найти подход к новой императрице скульптор не сумел⁹³. Урожденная датская принцесса Дагмар способствовала привлечению к казенному производству датских мастеров и делала акцент не на развитие фарфоровой пластики. Она сосредоточила свое внимание на работе живописного отделения и разработке нового декора в технике подглазурной живописи. Период правления императора Александра III характеризуется периодом относительной стагнации в развитии скульптурного отделения завода. В этой связи надо отметить, что спустя некоторое время после отхода Шписа от дел, его модели вновь стали воспроизводиться в фарфоре и бисквите, поскольку скульптурное отделение

⁹¹ Термин «литературная трансплантация» был введен академиком Д. С. Лихачевым.

⁹² Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. : эпохи и стили. Л.: Наука, 1973. С.22.

⁹³ После выхода на пенсию Шпис отошел от дел. Скульптор скончался в Санкт-Петербурге 12 апреля 1904 г. и был похоронен на кладбище Императорского фарфорового завода (могила не сохранилась)

завода в этот период не предлагало новых самостоятельных художественных решений.

Осмелимся так же утверждать, что в XIX столетии Шпис предпринял важные шаги в процессе сближения пластики малых форм с «большим искусством». Своим творчеством скульптор показал, что фарфоровая скульптура способна не только живо реагировать на все изменения в общей стилевой эволюции, а авторские произведения из фарфора могут рассматриваться не просто как предметы сервировки стола или убранства интерьеров. Однако в отличие от работы скульпторов следующего поколения, деятельность Шписа не выходит за рамки существования фарфорового производства, а сам скульптор не стремился создавать произведения, способные утвердить фарфоровую скульптуру в глазах современников в более высоком статусе.

Глава 2. На рубеже веков: отражение эволюции художественного сознания эпохи в фарфоровой пластике Императорского фарфорового завода

2.1. Структура скульптурного отделения в конце XIX — начале XX веков

В начале XX в. лозунг «Красота спасет мир» звучал в России довольно часто. В его воплощение не особенно верили, но заложенная в нем идея просветительства казалась привлекательной. Она способствовала восприятию мира в его непрерывном развитии, возрождались романтические традиции, интерес к фольклору и истории, к искусству русского классицизма. В творчестве многих скульпторов реализм переходил в сказку так естественно и просто, будто для него нет различия между реальностью и мечтой: «Перед „Боярыней Морозовой“ В. Сурикова, „Старой Москвой“ А. Васнецова или „Ильей Муромцем“ Рауша фон Траубенберга не знаешь, где кончается история и где начинается сказка», — писал С. К. Маковский⁹⁴. В начале XX в. Н. Н. Врангель писал: «Нежный, хрупкий фаянс, похожий на тело, и тело, похожее на фаянс, — вот тона его музыкальной гаммы. Все, что есть в жизни светлого и спокойного: ясная радость и нежная улыбка, шепот шелка и плач клавесина, все сливается в тихой музыке Вермеера Дельфтского. Недаром он из Дельфта, из Дельфта с его дивным голубым фаянсом, на котором так красиво дрожат солнечные лучи...»⁹⁵. Людские судьбы и характеры, пейзажи и песни, баллады и архитектура — все это соединилось в поистине синтетическом, синтезирующем искусстве — фарфоровой скульптуре.

На рубеже XIX–XX вв. среди существующих с XVIII столетия знаменитых фарфоровых заводов Европы Императорский завод в Петербурге находился «в особенно благоприятном положении. <...> Крупное предприятие с сотнями

⁹⁴ Маковский С. К. Страницы художественной критики. СПб., 1907. Т. 2. С. 42.

⁹⁵ Врангель Н. Н. Вермеер Дельфтский // Аполлон. 1911. № 1. С. 12.

рабочих, абсолютно не преследующее коммерческих целей, щедро субсидируемое Кабинетом Его Величества, как бы предназначено исключительно для художественных целей и художественного производства», — сообщал в 1913 г. критик А. Ростиславов⁹⁶. Интерес к фарфоровой скульптуре, появившийся благодаря таким выдающимся художникам, как, например, К. А. Сомов, незамедлительно сказался на всем фарфоровом производстве. Большие надежды руководство завода возлагало именно на «свободных» скульпторов, представителей разных художественных направлений, которые могли привнести свежие импульсы и идеи. Заинтересованность скульпторов попробовать себя и в фарфоровой пластике и выразить свои идеи в искусстве фарфора была начертана самой историей развития искусства. Поскольку их многие талантливые предшественники попросту не хотели работать в области декоративной пластики, отводя ей незначительную роль в иерархии видов искусства. «Русские художники гнушаются этой работы, — писал обозреватель журнала «Искусство и художественная промышленность», — они — носители священного огня и не могут снизойти до составления рисунков для материи или обоев; скульпторы не отстают от своих собратьев — живописцев — их резец может увековечить прелести тела, грацию и пластичность его чарующих линий и неподражаемое разнообразие пропорций, но какой же хороший скульптор станет лепить модель для чернильницы, сервиза, серебра, это печальный, и, к сожалению, сильно распространенный предрассудок...»⁹⁷. Именно преодоление этого предрассудка стало основополагающим для деятельности скульптурного отделения фарфорового завода на рубеже XIX–XX вв. В этот период понятие «скульптура малых форм в фарфоре» получило совершенно иное значение, которое

⁹⁶ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга // Аполлон. 1913. № 1. С. 5.

⁹⁷ М. Г. Художественность в промышленности // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 440.

подчеркивало способность произведений этого жанра выражать значительное в малом.

Развитие пластических форм на Императорском фарфоровом заводе в конце XIX — начале XX в. следовало общей эволюции станковой скульптуры и испытывало заметное влияние стиля модерн. В области прикладного искусства модерн достиг особенно ощутимых успехов, с наибольшей наглядностью проявились его основные закономерности. «Железные дороги, пароходные линии, телеграф и телефон опоясали земной шар. Мы — люди рубежа веков, чей мысленный взор охватывает океаны, чьи потребности удовлетворяются продуктами всех стран мира, мы желаем иметь иной уют, иную утварь, иные предметы искусства, нежели те, какими более ста лет окружали себя человечки в фижмах и кружевных жабо», — писал Г. Ленерт⁹⁸. В соответствии с этими установками прикладное искусство оказалось в фокусе реформаторских движений и привлекло к себе внимание архитекторов, живописцев, скульпторов, которые обогатили его специфическими чертами, подсказали множество перспективных новшеств. Тогда же произошел перелом и в европейской фарфоровой промышленности. В 1888 г. в Копенгагене на художественно-промышленной выставке Королевский копенгагенский фарфоровый завод выступил с совершенно новыми изделиями, расписанными подглазурными красками. Успех этого фарфора был так велик, что главные европейские мануфактуры перевели свои цеха на подглазурную живопись, включая и Императорский фарфоровый завод⁹⁹. Датский фарфор полностью соответствовал художественным принципам модерна с его плавными, закругленными формами и нежными цветовыми сочетаниями¹⁰⁰. Вскоре этот метод декорировки фарфора стал постепенно внедряться и на Императорском фарфоровом заводе.

⁹⁸ Lehnert G. Das Porzellan. Leipzig, 1902. S. 4.

⁹⁹ Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917 // Художественный фарфор. Л., 1938. С. 14.

¹⁰⁰ Там же С. 16.

В первые годы царствования Николая II особых изменений на фарфоровом производстве не произошло. Однако когда на Всемирной выставке 1900 г. в Париже завод занял последнее место, разразился настоящий скандал. В результате директор Гурьев ушел в отставку, а его кресло занял барон Н. В. фон Вольф. Ему поручили во что бы то ни стало изменить положение дел. И действительно, руководимое Вольфом производство сумело в короткие сроки вернуть утраченные позиции: на заводе был налажен выпуск продукции, отвечающей современным требованиям.

По новому положению, утвержденному еще в 1890 г., Императорский фарфоровый и Императорский стеклянный заводы были объединены под общим руководством. Заводские технологи и мастера, непосредственно связанные с технологическим и производственным процессами, отправлялись в командировки на лучшие фарфоровые заводы Пруссии, Саксонии, Богемии, Франции и Англии. Технологическое качество фарфора становилось безупречным. Завод оснастили станками, выписанными из Лиможа, горнами новейшей конструкции — такими же, как в Майсене, Берлине и Севре, были введены и другие усовершенствования, позволившие поднять уровень производства. Массы составлялись из высококачественных импортных материалов и выдерживались «до созревания» в погребах не менее 10 лет¹⁰¹. Обжиг производился в горнах, построенных по проектам химика-технолога Я. О. Быка и приглашенного на завод инженера-технолога Т. А. Поортена. С вводом в строй заводской электростанции на Императорском фарфоровом заводе стали применять электрические машины. В это же время запустили установку для литья крупных ваз — вторую в мире после аналогичной на Севрской мануфактуре.

Сложный, многосоставный производственный процесс разделялся на две части: техническую и художественную. К первой относились мастерские, в которых осуществлялись все технические стадии создания фарфора: глиномялка,

¹⁰¹ Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917. С. 17.

дробильня, мастерская выделки масс, капсельная, горновая, мастерская муфельей, белая палата для выделки сырых форм, формовская, наконец, лаборатория. А после объединения с Императорским стеклянным заводом при фарфоровом заводе были устроены «стеклянный шатер» и шлифовальная мастерская по обработке изделий из хрусталя и стекла.

Художественная часть включала в себя живописную, скульптурную и шлифовальную мастерские, рисовальные классы и заводской музей¹⁰². Все художественные преобразования в области фарфора осуществлялись силами техников, руководивших мастерскими и лабораториями, а также живописцев и скульпторов, разрабатывавших новые проекты. В мастерских разрабатывались художественные и технические нововведения, определялась стилистика русского фарфора.

Представление о том, как выглядел «изнутри» и как функционировал фарфоровый завод в тот период, дает рассказ художественного критика А. Ростиславова: «Наш фарфоровый завод — длинное двухэтажное здание, где происходит и приготовление масс, и формовка, и обжиг — в огромных печах — комнатах, а наверху — в целом ряде больших зал — мастерских, увешанных старинными картинами и портретами, десятки художников и художниц заняты росписью. Местами носится беловатая пыль, стоит характерный, острый, но не неприятный запах от разных жидкостей и составов. Почти не видно скучных и сложных машин, столь удручающих на фабриках и заводах, чувствуется прелесть ручного труда, не механической, а сознательной работы, требующей умелости, находчивости и даже талантливости. При очень несложных станках и шаблонах почти от руки умело и ловко выделываются предметы простых форм. Техника более сложного фарфорового производства очень трудна, и не удивительно, что с утратой секретов и внимательного отношения к работе она может огрубеть и

¹⁰² Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре: дис. ... канд. иск. Л., 1984. С. 65.

давать нежелательный процент брака. Чего стоит один обжиг, особенно более или менее тонких скульптурных форм в огромных печах, где должна все время (чуть ли не целые сутки) равномерно поддерживаться высочайшая температура, доходящая до 1600° С! У нас еще не введены самозаписывающие пирометры, и успех обжига зависит от внимательности, опытности и находчивости рабочих. Конечно, особенно трудны наложение глазури и раскраска. При толстом слое глазури может образоваться неприятная заплывчатость, уничтожающая тонкость скульптурных форм. Краски при обжиге соединяются с глазурью, и потому должен быть особенный расчет при их наложении. За границей уже производятся различные опыты, например, вторичного покрывания глазурью и раскрашивания, введения особой изолирующей среды между массой и глазурью. Краски при обжигании изменяют тона, но трудность заключается не только в удачном расчете их сочетаний, а и в самом наложении слоя краски, требующем особого вкуса. Краски отнюдь не должны быть наложены густым слоем, глушащим самый тон фарфора и огрубляющим тонкую скрупулезность форм. В позолоте необходимо избегать сусальной густоты и яркости. Должны быть те художественные неравномерность, нежность и прозрачность, не исключая яркости, которые так очаровательны, например, в старинном саксонском фарфоре. Иначе получается грубая густота масляной малярной раскраски, при которой не только пропадает нежность фарфоровой поверхности, а может даже не чувствоваться сам материал. Сплошная окраска, например, статуэток, не есть “живопись” под натуру и в своей условности требует особого вкуса, особой осторожности. Недавний живописный натурализм теперь менее всего желателен, и очень хорошо, что в последнее время для расписывания ваз и других предметов стали обращаться к старинным оригиналам, например, к старым нежным акварелям. В кажущейся условности расписывания XVIII-го в., в удивительной позолоте наших изделий XIX-го в. — большая художественная мудрость»¹⁰³.

¹⁰³ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга... С. 6–7.

В 1894 г. в модельмейстерской Императорского фарфорового завода вспыхнул пожар, в результате которого погибла бóльшая часть старых моделей¹⁰⁴. Так сложилось, однако, что это несчастье совпало по времени с новым этапом развития фарфоровой скульптуры. Оно как бы подвело черту под бесконечным повторением произведений давно минувших лет. И хотя казенная мануфактура, строго ограниченная в выборе сюжетов Императорским Двором, придерживалась официального направления в искусстве, в ее ассортименте все чаще стали встречаться примеры обращения к актуальным, востребованным темам¹⁰⁵.

Многие современники недоумевали, почему не складывается «творческого диалога» между фарфоровым заводом и ведущими отечественными скульпторами. «Странно подумать, — писал Н. К. Рерих, — что Императорский Фарфоровый завод уже долгое время остается без настоящих работников. Служат на заводе хорошие техники. Находятся терпеливые ремесленники. Появляются на заводе изделия «реалистических» скульпторов, совершенно нелепые в применении к фарфоровым массам. Но подлинных художников, поэтов прекрасного фарфорового производства, изучивших и понявших лучшие проявления дела, так близкого всей обыденности, при заводе нет. Художники-скульпторы интуитивно не хотели посвящать себя делу фарфора. Ремесленники не в силах были охватить всю значительность производства: не могли понять, как велика задача продолжить настоящий язык искусства во всех домашних предметах. <...> Жаль, что отлично оборудованное дело перестало выходить за пределы среднего шаблона. Но, конечно, кроме дороги конкурсов в искусстве существуют пути более верные, более близкие сущности искусства. <...> Если завод сумеет привлечь настоящих художников, если художники захотят сосредоточиться, облюбовать производство фарфора, тогда и не придется жить лишь старыми образцами, тогда найдется как

¹⁰⁴ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904. С. 409 (прим. 378).

¹⁰⁵ Рерих Н. К. Фарфоровый завод // Биржевые ведомости. 1910. № 11699. С. 4.

во всякой нормальной жизни, современное творчество, применимое, глубокое выражением, прекрасное по формам»¹⁰⁶.

Приход новых скульпторов на производство был предначертан самой историей развития этого вида прикладного искусства. Подобные процессы наблюдались в то время и на Западе: «Декоративное искусство, полное выразительности, общий стиль которого позволял бы полное проявление индивидуальных различий, — вот, конечно, цель, к которой стремятся лучшие из наших мастеров»¹⁰⁷, — писал художественный критик Шарль Морис. Модели, которые они предлагали, нередко грешили недостатками, связанными с непониманием специфики фарфоровой скульптуры. Но в то же время благодаря таким авторам заводская пластика малых форм обогатилась свежими идеями и запоминающимися образами. Однако завод не мог «без ущерба для прочих отраслей производства приобретать оригинальных моделей более одной или двух в год», что не покрывало потребности скульптурной мастерской¹⁰⁸. Главный же недостаток сотрудничества с приглашенными мастерами состоял в том, что они работали в привычных формах станковой скульптуры, не стремясь постичь свойства фарфора, принципы камерной декоративной пластики. В заметке о деятельности фарфорового завода Н. Рерих писал о «нелепости изделий реалистических скульпторов в применении к фарфоровым массам. Он видел причину неудач в том, что «скульпторы не хотят истинно посвятить себя делу фарфора, ремесленники же не в силах <...> охватить всю значительность производства»¹⁰⁹.

Для расширения и обновления ассортимента изделий использовались различные источники: ежегодные конкурсы, объявляемые заводом, отбор лучших

¹⁰⁶ Рерих Н. К. Фарфоровый завод. С. 4.

¹⁰⁷ Морис Ш. Новые течения французского искусства // Золотое руно. 1908. № 11-12 С. 6.

¹⁰⁸ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 146.

¹⁰⁹ Рерих Н. К. Фарфоровый завод. С. 4.

работ на выставках художественно-промышленных учебных заведений, заказы художникам, не связанным с производством. Заводские мастера, наряду с копированием эскизов, созданных рисовальщиками, получили возможность на практике реализовать собственные творческие замыслы. В зависимости от «разнообразия техники находилась и выбор рисунков и стиля на исполненных вещах, причем большая часть рисунков скомпонована состоящими при заводе художниками, рисовальщиками и скульпторами; исключение, главным образом, сделано для фигур и групп из бисквита и для прилепленных на вазах фигуральных композиций и исторических картин, оригиналы которых было поручено исполнить посторонним художникам. В 1901 г. для этой цели поступили работы профессора Христиансена в Дармштадте и русских художников Соломко, Бем, Лансере, Мещерского и были даны заказы ученикам училища Общества Поощрения Художеств»¹¹⁰. В обязанности Тимуса как заведующего мастерской входила аттестация конкурсных проектов и произведений, принимаемых к производству. Его заключения о новых моделях касались, как правило, технических вопросов и лишь изредка содержали комментарии относительно художественных достоинств предлагаемых моделей.

Основой развития фарфоровой пластики петербургской мануфактуры еще в период царствования императора Александра III было, по сути, «лишь “доброе мастерство” рабочих»¹¹¹. В 1882 г. личный состав Императорского фарфорового завода составлял 233 человек, из которых в скульптурной мастерской было «под надзором 1 модельмейстера, 11 скульпторов, всего 12 человек»¹¹². Если ранее модели изготавливали в основном из пластической глины, то теперь их стали делать из пластилина, имеющего «то преимущество, что он долго не высыхает и

¹¹⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 38.

¹¹¹ Крюкова И. А. Русская скульптура малых форм. М.: Наука, 1969. С. 53.

¹¹² Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 264.

допускает продолжение работ по изготовлению моделей даже после продолжительного перерыва»¹¹³.

Исследователи фарфора систематизировали выпуск скульптуры на рубеже XIX–XX вв. по трем основным направлениям: «1) повторяли старые модели, отчасти для практики учеников; 2) с 1903 г. копировали мраморные и бронзовые произведения русских скульпторов; 3) исполняли фигуры и группы по моделям современных русских художников, не служивших на заводе, и заводского скульптора Тимуса»¹¹⁴.

Усовершенствование технологии изготовления фарфора позволили изготавливать скульптуру крупных размеров. Тем самым, уже к 1890-м гг. технологическая база скульптурного отделения была готова не только копировать мраморные и бронзовые произведения, но и исполнять новые авторские предметы разных размеров. Безусловно, это усовершенствование не просто давало большую свободу выбора мастерам нового поколения в изготовлении скульптурных моделей. А реализация фарфоровой скульптуры в других величинах, несомненно также способствовала восприятию фарфоровой пластики не только в качестве изящной фарфоровой статуэтки.

Обычная высота фигур составляла до 40 см. С 1880-х гг. такие работы как «Мальчик-нищий» Н. С. Пименова или «Мальчик со свирелью» Н. А. Блистанова, имели высоту до 100 см. Отдельные произведения достигали рекордной величины, привлекая тем самым особое внимание к деятельности скульптурной мастерской¹¹⁵. Как свидетельствуют архивные документы за 1881–1894 гг., среди подобных изделий «к числу выдающихся относится терракотовая фигура Офелии (1 аршин 13,5 вершков), изготовленная в 1891 году по модели скульптора

¹¹³ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 284.

¹¹⁴ Салтыков А. Б. Избранные труды. М.: Сов. художник, 1962. С. 467.

¹¹⁵ Поортен Т. Техника производства фарфора // Русский художественный фарфор / под ред. Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского. Л., 1924. С. 28.

Каменского мастером завода А. Лапшиным и А. Тимофеевым»¹¹⁶. Эта фигура была осуществлена сначала в терракоте, а затем в бисквите. В заводских документах сообщается, что она стала «первой вещью таких колоссальных размеров, сделанной из одного куска»¹¹⁷. Скульптура вызывала искреннее восхищение современников и была представлена императору Александру III к Рождеству 1891 г.¹¹⁸

Важным шагом в развитии бисквитной пластики стало разрешение воспроизводить скульптуры из собраний Академии художеств и Музея императора Александра III, которое Императорский фарфоровый завод получил в 1903 г. Новые гипсовые копии были сделаны с произведений известных русских скульпторов: в 1904 г. — «Юноша, играющий в бабки» Н. С. Пименова; в 1905 г. — «Прометей» Ф. Г. Гордеева и «Милон Кротонский» Н. А. Блистанова; в 1906–1907 гг. — «Мальчик перед купанием» и «Мальчик после купания» И. Я. Гинзбурга, «Ян Усмарь» Б. И. Орловского и др.¹¹⁹ Достижением мастеров-фарфористов «было виртуозное преодоление технических сложностей воссоздания в бисквите станковых произведений, относящихся к пройденному этапу художественного развития и задуманных в иных материалах и масштабах, которые трудно осуществить в фарфоре»¹²⁰.

15 января 1907 г. последовало Высочайшее повеление о предоставлении русским провинциальным музеям бисквитных фигур, исполненных на Императорских заводах по оригиналам русских художников, находящимся в Императорской академии художеств и в Музее Императора Александра III¹²¹. Среди художественных музеев и обществ, коллекции которых должны были

¹¹⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 17 об.

¹¹⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 21. Л. 71.

¹¹⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 31. Л. 13–13 об.

¹¹⁹ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 229.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 82. Л. 8.

пополняться бисквитными скульптурами, значатся 23 адреса¹²². В переписке об их доставке и получении, помимо копий музейных произведений, названы также собственные работы лучших современных скульпторов: А. К. Тимуса, А. Г. Адамсона, А. В. Вернер, М. Л. Диллон, Н. Л. Аронсона, А. Л. Обера, В. В. Кузнецова и др.

Расцвет скульптуры петербургского производства в начале XX в. определяли такие крупные мастера, как К. А. Сомов, К. К. Рауш фон Траубенберг, С. Н. Судьбинин и другие. Они способствовали внедрению технических новинок и формированию оригинальных авторских подходов при создании пластики малых форм в период, когда скульптурным отделением фарфорового завода руководил Август Тимус.

2.2. Становление и развитие творческого метода скульпторов: М. Л. Диллон, А. Л. Обера, А. Г. Адамсона, С. Н. Судьбинина, А. К. Тимуса, К. К. Рауша фон Траубенберга, П. П. Каменского

В рамках избранного предмета исследования представляется достаточно важным изучить становление творческого метода тех скульпторов, чья деятельность в дальнейшем будет связана с работой скульптурного отделения Императорского фарфорового завода. В контексте общей проблематики работы видится оправданным метод выделения наиболее значимых фактов и обстоятельств их творческой деятельности, которые привели их к работе на фарфоровое предприятие и позволяют объяснить, чем руководствовалась заводская администрация при принятии решений передать им тот или иной заказ. Их человеческие и творческие судьбы имеют много точек соприкосновения, что, безусловно, поддерживает идею сравнительного анализа, и одновременно позволяет выявить те способы и средства художественной выразительности, которые находились в арсенале молодых, начинающих скульпторов. В конечном итоге, обращение к столь разным сюжетам и проблемам современного искусства,

¹²² Там же.

позволило им создать в фарфоровой пластике значимые произведения, различные не только по методам воплощения, но и по тем задачам, которые ставили перед собой скульпторы.

На рубеже XIX–XX вв. Россия, как и вся Европа, переживала художественный бум. Он проявился в небывало интенсивной творческой деятельности, отразившей «динамику параллельного обновления различных видов искусства», время необычайно ярких всплесков творческой энергии¹²³. Знаковыми феноменами русского духовно-культурного ренессанса стало мифотворчество символистов, синтетический театр мирискусников, языковые прозрения художников авангарда. Яркими представителями этой новой культуры стали и те скульпторы, которые, попробовав свои силы в разных материалах и жанрах и достигнув определенных успехов, связали свою творческую деятельность с Императорским фарфоровым заводом в Санкт-Петербурге.

Что объединяло этих молодых скульпторов новой формации? Очевидно, огромное желание стать неотъемлемой частью европейской художественной жизни, полноправными участниками создания искусства новой эпохи, поскольку в «воздухе перемен» уже витали смелые идеи, искавшие нового воплощения. Многоплановости их работ, разнообразию творческой палитры, способствовало прежде всего, художественное образование. Необходимо отметить, что эти начинающие мастера сами выбирали себе учебное заведение и педагогов, как правило, в Европе. Многие, даже получая базовое образование в Императорской академии художеств, оставались вольнослушателями, чтобы иметь большую свободу выбора. Те, кто имел возможность, старались продолжить свое обучение в Европе и получить опыт жизни и работы за рубежом. Более того, для расширения своего кругозора молодые скульпторы стремились не просто посещать крупнейшие художественные выставки в России и Европе, но и участвовать в них.

¹²³ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. С. 9.

Очевидно, чем полнее было сформировано представление скульптора об актуальной ситуации, сложившейся в художественном мире, тем более адекватными были и те творческие задачи, которые ставил перед собой каждый автор. Для успешной реализации своих идей они охотно привлекали весь арсенал новейших техник, все разнообразие композиционных решений, пластических возможностей различных материалов, методы декорировки изделий. Поразительна не просто «разноликость», но и стилистический диапазон созданных ими произведений, исполненных подчас под влиянием тех или иных мастеров и увиденных работ. Это объясняется многообразием тенденций, существовавших в мире искусства и повлиявших на некоторых мастеров гораздо сильнее, чем на состоявшихся мастеровитых скульпторов, формировавших свой собственный стиль в искусстве. По словам исследователя русской скульптуры О. В. Калугиной: «Имитационный характер интерпретации отдельных предметов переключает и заметно ослабляет эстетическое переживание композиции как произведения скульптуры. Автор стремится максимально конкретизировать своё представление об образе через целый ряд говорящих деталей»¹²⁴. Это утверждение обоснованно можно отнести к целому ряду скульптурных работ рассматриваемых нами скульпторов. Вместе с тем нам кажется, что в ряде случаев можно по-разному трактовать эти произведения, поскольку они очень индивидуально затрагивают важные эстетические критерии в нашем сознании. Отсюда исходят как восторженные отзывы, так и обвинения в копийности созданных скульптур. Тем не менее, для пытливого исследователя история творчества и сами судьбы этих скульпторов сохраняют безусловный интерес. Они необходимы для составления полной и объективной картины развития русского искусства рассматриваемого времени. Так, например, по словам А. Бенуа, барон Рауш фон Траубенберг «создал свое „маленькое искусство”, он принадлежит к

¹²⁴ Калугина О. В. Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX — начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ : дис. ... док. иск. М., 2012. С. 174.

числу тех художников, которые переживут в памяти потомства многих, более видных в свое время собратьев, творивших монументальные произведения, и переживут потому, что в их творениях есть самое главное — чувство жизни»¹²⁵. Эти слова в полной мере относятся к художественному наследию и других скульпторов, связанных с работой скульптурного отделения фарфорового завода. В их числе — малоизвестное широкой публике творчество М. Л. Диллон. Исследователь Е. В. Карпова таким образом объясняет факт полного забвения мастера: «Начало XX века — время новаторства и открытий — ознаменовалось творчеством П. П. Трубецкого, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, А. Т. Матвеева. Окруженные близкими по духу художниками, они практически вытеснили из истории мастеров «второго ряда», к числу которых принадлежала и Диллон»¹²⁶. Диллон была модным, востребованным скульптором, секрет ее творческого успеха заключался не только в умении четко улавливать вкусы и настроения своих потенциальных заказчиков, но и в большой одаренности, трудолюбии и несомненной честности в подходе к своему труду. Несмотря на наличие «слабых» мест, определенных погрешностей и недостатков, ее работам чужды небрежность и формализм¹²⁷. Не случайно присущее Диллон «серьезное отношение к искусству» особо подчеркивалось критиками и художественными обозревателями в высоких отзывах о ее творческой деятельности¹²⁸.

С 1879 г. она числилась «вольнослушателем» в Академии художеств в Петербурге и занималась у таких преподавателей как А. Р. фон Бок, Н. А. Лаврецкий, И. И. Подорезов. В 1888 г. за скульптурную композицию «Андромеда, прикованная к скале» Диллон получила малую золотую медаль и звание классного художника 2-й степени по скульптуре. В этот период она была

¹²⁵ Бенуа А. Н. Памяти бар. К. К. Рауш фон Траубенберга // Последние новости. 1935. № 50. С. 2.

¹²⁶ Карпова Е. В. Из творческого наследия М. Л. Диллон // Русская и западноевропейская скульптура XVIII- начала XX века: новые материалы, находки, атрибуции. СПб., 2009. С. 156.

¹²⁷ Offizieller Katalog der VIII. Internationalen Kunstausstellung im Kgl. Glaspalast zu München 1901. München, 1901

¹²⁸ Русаков В. М. Л. Диллон — русская женщина скульптор // Новый мир. 1905. № 11. С.118.

постоянной участницей ежегодных академических выставок, периодически ее работы экспонировались за границей. Как и другие скульпторы, свое дальнейшее образование она получила в Европе, занимаясь в скульптурных мастерских в Париже и Риме. Большим успехом пользовались заказные портреты Диллон, к их числу можно отнести бюст К. Ю. Давыдова, исполненный в 1887 г., и бюст математика Н. И. Лобачевского, созданный в 1896 г. в Казани. Из монументальных работ необходимо отметить памятник императору Александру II в Чернигове. К числу несомненных творческих удач Диллон принадлежит скульптурное оформление особняка Кельха в Санкт-Петербурге на Сергиевской улице (ныне ул. Чайковского).

Во многих произведениях Диллон нашли отражение стилистические приемы модерна, выраженные в пластике движений женских фигур, изяществе линий и эмоциональном настрое. В 1890-е гг. Диллон обращается к изображению детей, к пластическому мотиву обнажённого женского тела: «Невольница», «Нега», «Сомнамбула», «Офелия», «Капризница», «За чтением», «Девочка после купания», «Вакханка», «Головка цыганки», «Бабочки» и пр.

В эти же годы Диллон начинает активную работу в области мемориальной скульптуры. В русле реалистического направления были исполнены также некоторые другие станковые произведения Диллон. В ее работах нашло отражение все многообразие существовавших в искусстве рубежного времени художественных тенденций. Творчество скульптора то сближалось с салонным искусством позднего академизма, то следовало традициям реализма XIX в., или являлось образцами «чистого» модерна. Период активного использования стилистических приемов модерна у Диллон был довольно коротким, но совпал со временем ее творческого подъема. Требования нового стиля оказались ей по плечу и позволили наиболее полно раскрыться таланту скульптора, в том числе и на Императорском фарфоровом заводе. Началу сотрудничества с заводом предшествовало участие Диллон в художественных выставках, на которых

представленные скульптором произведения заметила императрица Александра Федоровна. Так, в 1900 г. на академической выставке большой общественный резонанс получила фигура «Лилия», приобретённая императорской семьей. (Прил. 8, рис. 45). Интересный отклик на эту работу появился на страницах журнала «Нива», где подчеркивалось, что «независимо от технического совершенства скульптура производит и очень поэтическое впечатление. Из букета лилий как бы вырастает девичье лицо, и, вглядываясь в это лицо, мы чувствуем, как оно по чистоте и невинности родственно тем лилиям, которые его окружают»¹²⁹. А в журнале «Новое время» рядом с иллюстрацией этого произведения оказались и на редкость созвучные строки одного из стихотворений К. Бальмонта из поэтического сборника «Книга раздумий»¹³⁰. Столь наглядная связь скульптурного образа с поэзией декаданса являлась отличительной чертой раннего периода модерна, и, в частности, целого ряда произведений Диллон. Не случайно, это произведение по желанию императрицы Александры Федоровны украсило Силеный кабинет Александровского дворца в Царском Селе, где по свидетельству Г. К. Лукомского «модерн оставил свой, пожалуй, самый яркий след»¹³¹.

Интерьеры Александровского дворца украшало и другое произведение Диллон — «Мак» (Прил. 8, рис. 46)¹³². Довольно долго это ранняя работа Диллон, которая датируется 1900 г., ошибочно именовалась «Танцовщица», и лишь благодаря всестороннему изучению периодических изданий за 1902 г. удалось установить ее правильное название¹³³. Изображение этой работы воспроизводится в газете «Новое время» и в публикации, посвященной обзору академической

¹²⁹ Нива. 1900, № 16, С. 320. Пг., 1918 г., С. 6.

¹³⁰ Карпова Е. В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII — нач. XX в.: новые материалы, находки, атрибуции. СПб.: Искусство-СПб, 2009. С. 159.

¹³¹ Краткий каталог Музея Александровского дворца [и его исторический очерк: парад. залы] / сост. Г. К. Лукомский. Пг., 1918. С. 6.

¹³² Цит. по: Funeral-spb.ru/necropols/smolenskoel/dillon/

¹³³ Борей. Наши современники. М. Л. Диллон // Новое время. 1906. 28 янв. С. 10.

выставки за 1902 г.¹³⁴ Эта работа, отливавшаяся на заводе Штанге, пользовалась большой популярностью, поскольку полностью соответствовала стилю модерн, с «пьянящими цветами грез украшающих откинутую в истоме фигуру девушки; ее тонкий стан, задрапированный текучими складками, — будто стебель цветка, широко раскрытого, как движение рук, держащего шарф. Плавным, волнообразным линиям фигуры вторит декор основания со змеевидными сплетениями стилизованных маков»¹³⁵. Можно предположить, что скульптуры Диллон, исполненные в этом стилистическом направлении, более всего импонировали императрице Александре Федоровне и, впоследствии, схожие произведения были утверждены для исполнения на Императорском фарфоровом заводе.

На рубеже XIX–XX вв. особое место в развитии пластики малых форм занимает анималистическая скульптура, одним из последовательных приверженцев которой был А. Л. Обер. В отличие от Диллон и ряда других мастеров, к моменту начала сотрудничества с Императорским фарфоровым заводом он был уже состоявшимся скульптором. Несмотря на выдающиеся достижения в этом жанре у своих предшественников и среди современников, Обер с самого начала своей творческой деятельности сумел заявить о себе как о самобытном мастере, который принес в русскую анималистическую пластику новые сюжеты и образы. Большинство скульпторов, за исключением Лансере, создавали своего рода портреты «позирующих» животных. Обер, напротив, стремился к передаче животных в жизненных ситуациях — в погоне, схватке, в упоении своей добычей. Его скульптуры полны динамики, настроения и, одновременно с этим, они не производят отталкивающего впечатления из-за предельного натурализма. Именно этот подход к передаче животных импонировал

¹³⁴ Новое время. 1902. 16 марта. С. 7.

¹³⁵ Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII — нач. XX в.: новые материалы, находки, атрибуции. С. 159.

императрице Александре Федоровне, которая желала «иметь в своих интерьерах динамичные, но не устрашающие композиции животных в реальном мире»¹³⁶.

А. Л. Обер посвятил всю свою жизнь внимательному изучению и созданию фигур животных, вкладывая в это кропотливый труд и редкий талант. Несколько лет он учился в Императорской академии художеств, а затем переехал в Париж. Выбор Обера не был случаен. В это время парижский зоологический сад был известен во всем мире. При зоопарке находилась рисовальная школа, руководителем которой был скульптор А. Бария, родоначальник анималистического жанра в скульптуре.

Бария оказал колоссальное влияние на становление творческой манеры начинающего скульптора А.Л. Обера. Встреча с этим мастером стала решающей в жизни молодого человека¹³⁷. Благодаря ежедневному кропотливому труду Обер составил уникальную коллекцию рисунков, этюдов, зарисовок животных, которыми он руководствовался и в дальнейшем. Его творчество достигает наивысшего расцвета в 1880-х гг. Обер активно участвовал в выставочной деятельности, экспонируя свои произведения как на академических выставках, так и на выставках, устраиваемых обществом «Мир искусства». Его работы были широко представлены на выставочных проектах в Лондоне, Париже и других европейских городах. В 1886 г. с успехом прошла совместная выставка А.Л. Обера и Е. Е. Лансере. Художественный критик В. В. Стасов оставил о ней следующее воспоминание: «Среди многочисленных выставок, бывающих у нас всякий год, выставка гг. Лансере и Обер, в Обществе поощрения художеств, выдающееся место. Это выставка двух истинно талантливых людей, но, кроме того, выставка

¹³⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 1226. Л. 25.

¹³⁷ Обер А. Л. Воспоминания (май 1917 г.). РГАЛИ. Ф.1956, е.х.13. Л. 37.

таких двух художников, которые прибавляют крупную ноту в хоре новых русских художников, взявших себе задачей реализм и правду»¹³⁸.

Среди современников Обер был непревзойденным мастером «стремительного движения» при передаче животных. Ему не было равных в композициях, которые сложно уловить человеческому глазу, однако скульптор мастерски справляется с этой сложной задачей. До Обера в русской анималистике не было скульптора с таким выбором тем, образов: экзотические хищники, домашние животные, обитатели лесов и морей — все было подвластно его дарованию (Прил. 8, рис. 47-49). В совокупности все эти стороны художественного дарования Обера были отмечены не только художественной общественностью, но и членами императорской семьи. Согласно обнаруженному диссертантом архивному документу, известно, что императрица желала видеть в ассортименте фарфоровых изделий завода не только фигуры и статуэтки животных, но и большие интерьерные ваз, украшенные скульптурными фигурами животных¹³⁹. Согласно ее мнению, лучше других анималистов с этой задачей должен был справиться Обер. Это объясняет решение администрации Императорского фарфорового завода обратиться к творчеству этого мастера, который успешно справился с поставленной им задачей и создал ряд характерных скульптурных композиций в фарфоровой пластике.

Скульптор А. Г. Адамсон был также связан с деятельностью Императорского фарфорового завода. Путь художника увенчался признанием. Однако Адамсон шел к вершинам мастерства многотрудно, но ни на секунду не сомневаясь в своем призвании. Юношеские фигуры, вырезанные из дерева еще во время учебы в Ревельской Вышгородской школе для детей из бедных семей, куда Адамсон был определен в семилетнем возрасте, были замечены учителем

¹³⁸ Русские художники XIX века: иллюстрированный каталог. Скульптурная выставка Е. А. Лансере, А. Л. Обера / сост. Н. П. Собко. Спб., 1886. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 708. Д. 21. Л. 6.

¹³⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 1226. Л. 26.

Бергманом. В четырнадцать лет он, убежав из школы, тайком пробрался на пароход, направлявшийся в Петербург, чтобы поступить в Академию художеств. Лишь в 1875 г. по рекомендации Палдиского судьи Л. Калька к президенту Академии и к почетному члену Академии Ф. Б. Лютке начинающий скульптор был зачислен в студенты. После окончания учебы, он продолжил совершенствовать свое мастерство в Париже с 1879 по 1891 гг. После возвращения в Петербург, Адамсон работал как свободный художник и педагог (преподавал скульптуру в училище А. Штиглица). Многие произведения Адамсона камерного характера только спустя несколько десятилетий были исполнены в бронзе и мраморе и получили общественное признание. Так, гипсовая модель скульптуры «В тревожном ожидании» была создана в 1897 г., а в 1925 г. — отлита в бронзе. Среди аллегорических произведений наиболее известна работа «Последний вздох корабля». Мастер вылепил ее в 1899 г., а в 1926 г. исполнил в мраморе. Как и многие другие его композиции, скульптуры «Рассвет и сумерки», «Последний вздох корабля» состоят из двух сложно скомпонованных между собой фигур, полных динамики, движения и экспрессии. Нестандартные композиционные приемы и пластические решения позволяют рассматривать его фигуры с совершенно неожиданных ракурсов и точек зрения¹⁴⁰.

С начала 1900-х гг. произведения Адамсона становятся неотъемлемой частью убранства интерьеров императорской семьи. Так, на одном из снимков фотоальбома семейной хроники Николая II, сделанных фрейлиной императрицы Александры Федоровны А. Вырубовой, отчетливо видна фигура Адамсона «Внимая шепоту волн». Фрагменты других произведений скульптора нам удалось обнаружить и на других фотоснимках Вырубовой, хранящихся в фототеке Гарвардского университета (Прил. 8, рис. 50).

В начале XX в. Адамсон увлекся монументальной пластикой и особенно преуспел именно в этой области. Наиболее значимой работой скульптора в этом

¹⁴⁰ Amandus Adamson. 1855—1929. Juubelinituse kataloog, Tallinn, 1955, Lk. 43.

жанре стала скульптура «Русалка» — памятник, установленный в Кадриорге на берегу Таллинского залива в честь погибших моряков российского броненосца «Русалка». (Прил. 8, рис. 51). В 1904 г., Адамсон создает в Севастополе свой второй прибрежный памятник — «Затопление кораблей», увековечивший память героев обороны города в Крымскую войну 1854 г. (Прил. 8, рис. 52). Работы А. Адамсона, посвященные истории российского флота, привлекли особое внимание к творчеству скульптора членов Императорской фамилии. Именно он получил заказ на исполнение памятника к 300-летию дома Романовых в Костроме, несмотря на то обстоятельство, что модели Адамсона была присуждена только вторая премия (Прил. 8, рис. 53–56). Адамсон придавал особое значение выразительности богатого фактурного решения каждой композиции, которые ориентированы на «развернутую повествовательность»¹⁴¹. В результате этой кропотливой работы даже самый непросвещенный зритель мог понять суть изображенного сюжета. Адамсон был не единственным мастером, использующим данный подход в работе, однако его можно назвать одним из наиболее успешных и последовательных скульпторов этого направления. Вместе с тем в его монументальной пластике заявляют о себе и признаки нового понимания творческих задач: одному из немногих ему удалось избежать как излишней пафосности, так и жанрово-бытовой детализации. А поскольку творческий метод Адамсона формировался в тот период, когда новации в области пластических искусств находились на стадии зарождения, вполне объяснимым является тот факт, что для скульптурных произведений Адамсона характерен определенный оттенок компромиссности — он сохраняет приверженность к академизму, однако выступает и одним из последователей модерна.

Этот творческий метод использовал в своей практике и скульптор С. Н. Судьбинин, особенно на раннем этапе твоей деятельности. Поэтическое «я» скульптора С. Н. Судьбинина (Головастикова) проявилось как на актерском

¹⁴¹ Nurk T., Amandus Adamson. 1855—1929, Tallinn, 1959, Lk. 18.

поприще, так и в области декоративно-прикладного искусства (Прил. 2). Им в полной мере были восприняты европейский модерн, критская архаика, классицизм Пуссена, скульптура Родена и, наконец, становление Ар Деко. Творческая переработка разнородных стилей составляет существенную черту в художественном методе скульптора. Он обладал редкой интуицией и высокой художественной культурой, которые помогали ему обращаться к произведениям большого мастерства. Интерпретация чужих творений служила опорой, и далее он стилизовал их, сообщал свое особое видение.

Из биографической справки о русских художниках, составленной Д. Бурлюком в 1928 г., известно, что «двенадцать лет до августа 1904 г. Судьбинин был актером и «профессия эта протекала для скульптора не так уж и безнадежно»¹⁴². Постепенно он начал «искать» себя в других профессиях и во время летних отпусков (два с половиной месяца) ездил в Париж, где занимался в скульптурной мастерской Л. С. Синаева-Бернштейна¹⁴³. Во время своих «парижских занятий» Судьбинин создал бюст К. С. Станиславского (Прил. 8, рис. 57) и бронзовую статуэтку «актера в роли доктора Штокмана, героя пьесы Г. Ибсена „Враг народа“ („Доктор Штокман“)»¹⁴⁴ (Прил. 8, рис. 58, 59). Обе работы пользовались большой популярностью и именно эти две работы скульптор впоследствии предложил для исполнения в бисквите на Императорском фарфоровом заводе¹⁴⁵. В одном только журнале «Театр и искусство» статуэтка К. Станиславского в роли доктора Штокмана была опубликована три раза в 1902 г. (№ 12. С. 251; № 13. С. 276; № 14. С. 293) и столько же раз в 1908 г. (№ 15. С. 274; № 16. С. 294; № 41. С. 714). Судьбинин стал работать по заказам частных лиц,

¹⁴² Бурлюк Д. Д. Русские художники в Америке: материалы по истории русского искусства. 1917–1928. Нью-Йорк: изд. М. Н. Бурлюк., 1928. С. 24.

¹⁴³ Lhôte Jean-Marie. Séraphim Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994. N 77, juillet/août. P. 27.

¹⁴⁴ Орлов С. Скульптор Надежда Крандиевская: возвращение мастера // Русское искусство. 2004. Янв. С. 61.

¹⁴⁵ Хроника // Новости дня. 1902. 24 (11) марта. С. 4.

исполняя как портреты, так и жанровые композиции. К подобным работам относятся скульптуры «Рыбак», «Гнев», «Вакх», «Сизиф» и др.

С самого начала своей художественной деятельности Судьбинин понимал, что точность воплощения задуманного требует виртуозного владения ремеслом, а следовательно, и профессионального образования. Доброе участие в этом проявил С. Морозов, предоставив ему на два года ежемесячную стипендию в размере 2000 рублей для учебы в Париже¹⁴⁶. Так, благодаря денежной помощи мецената он смог заниматься в студиях Л. С. Берштейна-Синаева и Ж. А. Энжальберта.

Пластическая лексика Серафима Судьбинина окончательно сформировалась после его переезда в Париж в 1904 г. Он понимал, что именно во французской школе аккумулирован весь мировой художественный опыт. «В Париже художнику-иноземцу дышится легко <...> радостное сознание участия в мощном культурном движении. Это сознание, покоящееся на глубоких, не только эстетических основах, как бы заменяет любовь к родине, являясь более тонкой ее формой», — писал художественный критик Юлиус Мейер-Грефе¹⁴⁷. В Париж стремились практически все русские скульпторы и художники¹⁴⁸. Тесное творческое общение художников неизбежно побуждало каждого в отдельности к поиску новых способов самовыражения. В 1906 г. Судьбинин начал заниматься в мастерской О. Родена, оказавшего колоссальное влияние на формирование пластического языка начинающего скульптора. В мастерской Родена трудились лучшие, хотя работать у мэтра или быть его учеником стремились многие. Сам Роден говорил: «Я не беру учеников, но я могу вас принять в качестве мастеров»¹⁴⁹. Художественные идеи Родена стали той питательной средой, благодаря которой возрождались национальные скульптурные школы многих стран. Размах и свобода его искусства, мастерство техники, глубочайшая

¹⁴⁶ Бурлюк Д. Д. Русские художники в Америке. С. 27.

¹⁴⁷ Мейер-Грефе Ю. Современное французское искусство // Мир искусства. 1903. № 9. С. 90–91.

¹⁴⁸ Симонович-Ефимова Н. Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Л., 1964. С. 115.

¹⁴⁹ Цит. по: Чудинов Д. А. Мадмуазель Камилла // Встреча через столетие. М., 2004. С. 33.

содержательность формы привлекали скульпторов, осваивавших новые методы построения пластической формы, которыми в совершенстве владел Роден. Для Судьбинина Роден был не просто примером и кумиром, он стал настоящей «эпохой» в его жизни и духовным ориентиром. Личность этого «мастера-небожителя определила творческий курс Судьбинина и осеняла весь его последующий путь в большом искусстве»¹⁵⁰. Произведения, созданные им в период тесного контакта с Роденом, отличаются особой экспрессией пластического языка и глубоким психологизмом. В некоторых случаях можно говорить о заимствованиях и подражаниях, о схожей манере исполнения. Однако без той огромной школы, которую Судьбинин прошел у Родена, он не смог бы за столь короткий промежуток времени стать востребованным, известным мастером, вписавшим свое имя в художественную летопись русского и европейского искусства.

Работая рядом с Роденом, Судьбинин усвоил главные навыки пластических приемов, которые сам мэтр называл «наукой лепки», а венцом этой «науки» считал цвет. Цветовые ощущения порождала игра света и тени на неровной бугристой поверхности скульптурных объемов — «подвижная, рельефная, беспокойная, она становилась выражением сложнейших психологических движений, зримым воплощением тайной жизни души»¹⁵¹. «Моделировать тень — значит стремиться выявить мысли», — утверждал Роден¹⁵². Следуя этим принципам, в 1910-е гг. Судьбинин создал целую галерею женских и мужских портретов¹⁵³. Часть из них экспонировалась в России, и привлекла внимание членов императорской семьи. В Государственном архиве литературы и искусства в Москве нам удалось обнаружить фотографии портретов великого князя Георгия

¹⁵⁰ В Третьяковской галерее // Московские вести. 1906. 26 (13) сент.

¹⁵¹ Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX в. Л.: Искусство, 1981. С. 56.

¹⁵² Роден О.: сб. ст. о творчестве / [общ. ред. И. М. Шмидта]. М.: Изд-во иностр. лит., 1960. С. 122.

¹⁵³ European Painting and Sculpture, ca. 1770–1937 in the Museum of Art, Rhode Island School of Design. Rhode Island, 1991. P. 175.

Михайловича и великого князя Михаила Александровича, работы Судьбинина¹⁵⁴ (Прил. 8, рис. 59).

В 1909 г. Судьбинин создал один из лучших портретов Родена, который в настоящее время находится в собрании музея университета Стенфорда в Калифорнии. В начале 1920-х гг. его копии поступили в собрания Бруклинского музея искусства в Нью-Йорке, Музея декоративного искусства, в Калифорнийский дворец Почетного легиона (Музей изящных искусств; Сан-Франциско), галерею Дженмаур в Сан-Франциско и др. (Прил. 8, рис. 60). Эти произведения мастера получили более высокую оценку художественных критиков и обозревателей. Так, в газете «La Liberte», комментирующей Осенний салон 1911 г., было указано, что «Судьбинин представил великолепный бюст Родена и еще 4 портрета (среди них актер Смирнов). Автор ищет новые формы, его портреты оригинальны, чувственны, порой одухотворенны, порой немного забавны и смешны, но все они чрезвычайно занимательны и полностью соответствуют духу нашего времени»¹⁵⁵. Не менее положительные отзывы были напечатаны в газетах «Le petit Temps» («Salon d'Automne. 30 Septembre»), «L'éclair» («Salon d'Automne. 30 Septembre») и др. русских художников¹⁵⁶.

«Укоренившись» на парижской почве, Судьбинин развивал дальнейшие творческие контакты и поддерживал тесные связи с Россией. В 1902 г. скульптор вступил в Московское общество любителей художеств, а спустя четыре года его приняли в Союз русских художников¹⁵⁷. В марте 1906 г. он впервые участвовал в выставке Союза в Москве, представив на суд публики мраморную композицию «Сизиф и херувимы»¹⁵⁸. С. В. Маковский в воспоминаниях передал свои ощущения от произведений Судьбинина после первого знакомства с его работами:

¹⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2741. Оп. 1. Ед. хр. 3. Лл. 12-13.

¹⁵⁵ La Liberte. Salon d'Automne. 1911. 10 Octobre. S. 14.

¹⁵⁶ Archives Rodin. Correspondance S. Soudbinine. P. 34.

¹⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 1012. Л. 2.

¹⁵⁸ Соколова Н. Мир искусства. М.; Л.: Изогиз, 1934. С. 86.

«...он чувствует слабость к слишком красивым позам и напряжениям мускулов. Но чутье подсказывает ему, где лежат пути современной скульптуры»¹⁵⁹. Судьбинин регулярно выставлял свои работы в Москве и Петербурге. В 1910 г. на VIII выставке картин Союза русских художников он демонстрировал три работы: «Бюст Родена», а также композиции «Юный гладиатор» и «Диана»¹⁶⁰. Эти произведения отличаются сочностью и красотой лепки, в них заметно влияние скульптуры XVIII в.

Русские художественные критики по-разному оценивали творчество Судьбинина. Обозреватель журнала «Аполлон» сообщал о работах скульптора, представленных на выставке Союза русских художников в Москве в 1910 г.: «Судьбинин — очень умелый, знающий, но не совсем „тонкий“ художник; Собинов почему-то изображен атлетом, из других работ лучшая „Юность“»¹⁶¹. Очевидно, что не все работы Судьбинина импонировали художественной критике и публике, хотя порой, мнения расходились и скульптуры Судьбинина даже после негативных отзывов оказывались в крупных частных и музейных собраниях¹⁶².

В начале XX в. в Европе неуклонно возрастал «удельный вес» и авторитет русских художников. Этому способствовала общность их интересов с интересами европейских, в частности французских, коллег-современников. Обширные русские разделы в Обществе Осенних салонов и Общества Независимых художников, имевшие заметный резонанс в художественной жизни Парижа, открывали новые интереснейшие перспективы творческих обменов и контактов. Однако им помешали исторические катаклизмы — мировая война и революция в России, переместившие проблему свободных художественных связей совсем в иную плоскость. В Париже, по мере возможностей, он принимал участие в художественной жизни французской столицы и выставлялся в Салонах. Он

¹⁵⁹ Маковский С. В. Современная скульптура. М.: Изд. т-ва «Мир», 1908-1911. Вып. 1–8. С. 4.

¹⁶⁰ Каталог VIII выставки картин Союза русских художников Москвы. 1910–1911. М., 1910. С. 19.

¹⁶¹ Художественная жизнь Москвы // Аполлон. 1910. № 5. С. 65.

¹⁶² Литвинов И. Судьбинин. Коненков. Рерих // Рампа и жизнь. 1910. 24 янв. № 4. С. 56.

демонстрировал «салонную линию ваяния», которая, согласно его мнению, соответствовала европейским эстетическим установкам начала XX столетия.

На основании проведенного анализа и реконструкции деятельности Судьбина в Париже можно с уверенностью говорить о том, что признание скульптора в России во многом зависело от возможности заявить о себе в Париже. С этой задачей скульптор справился весьма успешно. Круг его общения составляли представители русской художественной интеллигенции, они же были его основными заказчиками — как в Европе, так и в России. К тому моменту, когда он был приглашен для сотрудничества с Императорским фарфоровым заводом, у Судьбина уже сложился определенный круг почитателей его творчества и была оформлена собственная «художественная ниша». Поэтому когда администрация Императорского фарфорового завода приняла решение создать в фарфоре статуэтки прославленных русских балерин — А. Павловой и Т. Карсавиной, инженер завода Н. Качалов сразу же обратил внимание завода на кандидатуру С. Судьбина. Согласно его мнению, Судьбинин был не просто известным парижским скульптором русского происхождения, но и имел опыт работы в театре, что несомненно является большим преимуществом для успешного выполнения этого ответственного заказа¹⁶³.

Если сведения о раннем этапе творчества многих скульпторов так или иначе попадали в орбиту внимания русских и европейских художественных критиков и искусствоведов, то материалы, освещающие первые годы становления творческой карьеры будущего главного скульптора Императорского фарфорового завода А. К. Тимуса и его деятельность оставались за пределами внимания отечественных исследователей (Прил. 3). И. Кёлер, профессор Императорской академии художеств и последовательный сторонник дружбы между эстонским и русским народами, помог начинающему скульптору родом из города Раквере А. К. Тимусу продолжить обучение в Петербурге и неоднократно поддерживал его в

¹⁶³ Качалов Н. Стекло. С. 275.

дальнейшем. В 1862–1874 гг. Кёлер преподавал рисование великой княгине Марии Александровне, дочери императора Александра II. Поэтому художника хорошо знали в императорской семье. Он оказывал поддержку многим эстонцам в России. В их числе был и Тимус, который, не без помощи Кёлера и его рекомендаций, впоследствии получил работу на Императорском фарфоровом заводе.

В сентябре 1889 г. Тимус поступил вольнослушателем в гипсо-головной класс Императорской академии художеств. Скульптор получил возможность пройти серьезную профессиональную школу: штудировать анатомию в натурном классе, вдумчиво работать в фигурном классе. Тимус вспоминал, что «под дружелюбным руководством своего соотечественника Адамсона я добился определенных успехов, получил призы. Учитель, правда, вскоре уехал за рубеж, но к этому времени я уже освоился настолько, что мог вырезать все, что самому хотелось»¹⁶⁴. В 1896 г. Тимус окончил Академию. Творческие импульсы начинающего скульптора были еще неопределенны, изобразительный язык не вполне самостоятелен. Его художественное видение отличалось сочетанием разнообразных тенденций, порой противоречащих друг другу. Об этом можно судить по редким, выявленным нами, работам и их описаниям (Прил. 8, рис. 61). Известно, что с середины 1890-х гг. Тимус принимал участие в художественных выставках. Так, на Всероссийской выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде он представил модель скульптуры императора Александра III, а под номерами 58 и 59 в каталоге числились его модель фриза Парфенона (восточная сторона) и фигура Юпитера¹⁶⁵. В издании Ю. Генса «Материалы об эстонском искусстве» указано, что в 1900–1901 гг. Тимус дважды участвовал в петербургских выставках, где, в

¹⁶⁴ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 5.

¹⁶⁵ Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки, 1896 г., в Нижнем Новгороде. Отдел 10: Художественно-промышленный. М., 1896. С. 43.

частности, экспонировал бюст артиста С. и композицию «Борцы»¹⁶⁶. Был он и среди участников исторической выставки в музее барона Штиглица¹⁶⁷.

Художественные обозреватели единодушно сходились во мнении, что «к наиболее выдающимся работам скульптора надо отнести бюсты императора Александра I, Кутузова, Баркляя-де-Толли, а также командующих войсками нынешней войны»¹⁶⁸. Известно, что модели бюстов императора Александра I, Кутузова и Баркляя-де-Толли (высота 1 аршин 2 вершка) отливались в бронзе и чугуне в мастерской Э. К. Ферстер и предлагались в открытой продаже. Известно, что в 1907 г. Тимус исполнил и бронзовый бюст Вольтера (Прил. 8, рис. 62).

Важной главой в творчестве Тимуса стало его сотрудничество с фирмой К. Фаберже. В издании «Россия в ее прошлом и настоящем» можно встретить посвященные этому строки: «Стремление скульптора Августа Карловича Тимуса к прикладному искусству вылилось у него в его работах для наиболее известных по художественно-промышленным работам таких фирм, как Фаберже, Овчинников, Верфель и др.»¹⁶⁹. На Фаберже художник работал с 1897 г.¹⁷⁰ Стоит отметить, что Тимус и М. Петц (Пест) единственные эстонцы, трудившиеся для этой прославленной фирмы¹⁷¹. В 1903 г. краткие биографические сведения и одна из самых ранних сохранившихся фотографий Тимуса были помещены в альбоме фирмы Фаберже, исполненном к 200-летию Санкт-Петербурга. С 1917 г. скульптор состоял в Русском художественно-промышленном обществе, а также был членом жюри конкурса имени К. Фаберже¹⁷². Работы Тимуса экспонировались на

¹⁶⁶ Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Genss. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. Lk. 318.

¹⁶⁷ Россия в ее прошлом и настоящем: [в память трехсотлетия царствования державного Дома Романовых]. М.: тип. В. М. Саблина, 1914. С. 23.

¹⁶⁸ Россия в ее прошлом и настоящем. С. 23.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. Фаберже и петербургские ювелиры. С. 39.

¹⁷¹ Там же, С. 573.

¹⁷² Там же, С. 269.

выставках с участием художников фирмы¹⁷³. В настоящее время не представляется возможным точно определить принадлежность конкретных моделей Тимусу, поскольку, согласно правилам, художник, работавший в фирме за зарплату, лишался авторского права, так как в изготовлении предмета принимали участие несколько специалистов и от первоначальной идеи до готового изделия могли происходить значительные изменения. Однако, по мнению историка и исследователя фирмы Фаберже Г. фон Габсбурга, определенное стилистическое сходство с карикатурными зверюшками Тимуса, исполненными в фарфоре, прослеживается в целом ряде изделий фирмы, включая серебряные кнопки электрических звонков, выполненные в виде свинок и медведей. Известно, что в 1889–1897 гг. Тимус проектировал предметы, изготавливавшиеся в мастерских фирмы Фаберже по императорским заказам.

Признание Тимуса, несомненно, имело большое значение и во многом определило решение дирекции Императорского фарфорового завода пригласить именно его на должность руководителя скульптурного отделения. Уже на раннем этапе творческой деятельности успешное сотрудничество скульптора с разными фирмами и художественными организациями позволило полноценно заявить о себе в контексте развития отечественной и европейской художественной культуры. Рассмотрение его кандидатуры со стороны Кабинета двора свидетельствовали не только о высоком уровне его художественной подготовки, но и о полном соответствии его художественных взглядов официальному направлению развития российского искусства, что, несомненно, стало решающим фактором при его назначении на должность главного скульптора фарфорового завода.

Рассмотрим также наиболее важные факты творческой биографии скульптора К. К. Рауша фон Траубенберга, который в 1910-е гг. создал ряд знаковых произведений фарфоровой пластики, в том числе серию фигур «История

¹⁷³ Там же, С. 474.

русской гвардии» (Прил. 4). Его разносторонняя творческая деятельность успешно началась в первые годы XX столетия. С юных лет К. К. Рауш фон Траубенберг проявлял интерес к искусству, однако получать систематическое художественное образование он стал сравнительно поздно. По свидетельству критика А. Ростиславова, «...с раннего возраста им овладела любовь к старине, к русской истории, интерес к характерным военным образам, так ярко выраженным и запечатленным в живых исторических фигурах. <...> Рано или поздно эти исконные склонности и интересы художника должны были вылиться в той или иной форме»¹⁷⁴. Не будет преуменьшением сказать, что творчество барона Рауша не было особым явлением в искусстве своего времени — на всех этапах его творческая биография складывалась в русле общих тенденций. Однако уместно признать, что именно его неординарные личностные качества позволяли ему успешно продвигать свои художественные проекты. С самого начала Рауш предпочел скульптуру другим видам искусства и начал свое систематическое образование в Мюнхене, посещая, в том числе, и частную школу А. Ашбе. В немецкой пластике, как и в живописи и графике, отсутствовало стилистическое единство. Наряду с постепенно угасавшими традициями позднего классицизма в ней получили параллельно друг другу развитие необарокко, неоклассицизм и реалистическое направление¹⁷⁵. Скульптор впитывал основные идеи всех этих стилистических течений, которые позже воплотил в своих работах.

После непродолжительного пребывания в Европе, а затем в России, взвесив свои возможности и проанализировав план на будущее, Рауш фон Траубенберг все же решил вернуться обратно в Европу. Для многих мастеров рубежа XIX–XX вв. главным ориентиром в творческих исканиях служили работы О. Родена и А. Хильдебранда. Несмотря на принципиальные различия искусства этих двух гигантов, оба они определили дальнейшую эволюцию европейской пластики.

¹⁷⁴ Ростиславов А. А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон Траубенберга. С. 8.

¹⁷⁵ Любин Д. В. Искусство и художественная жизнь Германии в конце XIX — начале XX в.: живопись и графика. Скульптура. СПб.: Астерион, 2009. С. 219.

Хильдебранд «возвратил законы статики и способствовал тому, что материал обрел свои права», а Роден «схватил гениальной рукой жизнь и совершенствовал чувства», — писал в 1912 г. Георг Кольбе, один из крупнейших представителей нового поколения. Оба этих направления сыграли важную роль в становлении творческого метода Рауша фон Траубенберга.

Искусство известного скульптора неоклассицизма профессора Мюнхенской академии художеств Адольфа фон Хильдебранда было гораздо ближе Раушу фон Траубенбергу, чем творчество Родена, поэтому он решил продолжить образование в Мюнхене. Знакомство с Хильдебрандом имело решающее значение для формирования молодого скульптора. Под руководством мэтра Рауш начал работать «в чисто классическом духе»¹⁷⁶. Он глубоко воспринял взгляды своего преподавателя на задачи и методы искусства. Благодаря влиянию Хильдебранда, произведения барона Рауша выделяются особым характером пластики. Их поверхность обработана довольно ровно, мастер избегает глубины рельефа, создающей игру света и тени, которую в это время проповедовал О. Роден. Изучая работы Рауша фон Траубенберга, становится понятным происхождение особой статики, сдержанности и лаконичности его конных фигур, а также некоторая отстраненность, отчужденность образов в скульптурных портретах. По рекомендации Хильдебранда Рауш фон Траубенберг совершил путешествие по Италии, где впервые он познакомился с творчеством П. Трубецкого¹⁷⁷.

Константин Константинович гордился знакомством с великим Паоло Трубецким, любил проводить параллели между собой и своим наставником, в особенности отмечал их дворянское происхождение и тот факт, что в середине 1910-х гг. они оба заслужили славу модных скульпторов-портретистов. Барон Рауш никогда не скрывал своего восторга перед личностью Трубецкого и свое стремление походить на него как в жизни, так и в творчестве. Обладая навыками и

¹⁷⁶ Н. Т. Скульптор бар. К. К. Рауш-фон-Траубенберг. С. 20.

¹⁷⁷ Щербатов С. Художник в ушедшей России. М., 2000. С. 70.

природным дарованием, Рауш в своем художественном развитии имел пробелы, и нет ничего удивительного в том, что многие его скульптуры были созданы «с оглядкой» на Трубецкого. Вслед за ним, Рауш стал предпочитать всем другим материалам бронзу и создавать композиции небольшого размера¹⁷⁸. Рауш выработал собственную схему скульптурного портрета, в основу которой легли известные произведения Трубецкого. Скульптор также страстно увлекался анималистикой. И даже среди огромного разнообразия литейных мастерских, работавших в то время, он предпочитал ту же, что и Трубецкой — «A. Valsuani». Литейная мастерская братьев К. и А. Валсуани с 1905 г. находилась в Париже, на ул. Планте, 74; она одна из первых стала работать в технике «cire perdue». В первые десятилетия XX в. их услугами пользовались П. Трубецкой, П. Пикассо, П. Гоген, А. Матисс и другие известные мастера. Большинство бронзовых фигур Траубенберга сохранили ромбовидное клеймо Валсуани и имеют номер, как правило «1».

Многое почерпнув в искусстве П. Трубецкого, Рауш фон Траубенберг старался сохранить свою творческую индивидуальность. При внимательном анализе большинства работ Трубецкого и Траубенберга очевидны различия как в художественной постановке работ в целом, так и в позах, пропорциях, передаче характерных особенностей каждой модели. В произведениях Рауша не было той легкости и артистического изящества, которые присущи многим скульптурам Трубецкого. Скульптуры Рауша проще, они более реалистичны. Он хорошо владел рисунком, лепил форму, и этого было вполне достаточно для создания небольших композиций. Ему, очевидно, импонировало амплуа «салонного» скульптора и именно таким он стремился вписать свое имя в историю искусства XX в. старательно выстраивая для этого особые отношения как с заказчиками, так и с художественными критиками.

¹⁷⁸ Grioni J. S. A Mistaken Identity. Konsthistorisk tidskrift. 1990. № 59. P. 203.

Импрессионистическая техника лепки, заимствованная у П. Трубецкого, виртуозно преображавшая в пластически выразительные объекты, снискала барону Раушу славу. В дальнейшем его работам становятся присущи повторяемость приемов и образных решений. Тем не менее, выявленные нами заказные портретные работы Рауша фон Траубенберга 1910-х гг. служат свидетельством не только многообразия творческих исканий скульптора, но и известности его искусства в начале XX в. В частности, особенно выразительна его полная лирического настроения статуэтка «Всадница. Ф. М. Риперти» из коллекции Государственной Третьяковской галереи (Прил. 8, рис. 63). Очевидна стилистическая близость этого произведения многим работам П. Трубецкого: конной фигуре «Амазонка», исполненной в начале 1910-х гг. (Прил. 8, рис. 64), композиции «Ольга Николаевна Якунчикова на лошади» (1913 г.) (Прил. 8, рис. 65) и др. Налицо явное композиционное заимствование, при котором Рауш лишь немного изменяет положение ног бегущей лошади. В дальнейшем к этому иконографическому типу мастер обратится не раз. Изображение животных было, несомненно, сильной стороной его творчества. Это осознавала и администрация Императорского фарфорового завода, которая внимательно познакомившись с его деятельностью, предложила скульптору начать именно с исполнения фигур животных.

Постепенно к скульптору стала приходить известность, Рауш фон Траубенберг стал получать заказы и от других фирм и компаний. В начале XX в. он пробовал свои силы в различных областях искусства, работая с фирмой Фаберже, создавая проекты кукол для театра марионеток, исполняя декоративное убранство архитектурных построек.

По заказу Камерального отделения Кабинета Его императорского величества в начале 1910-х гг. скульптор исполнил несколько гипсовых моделей, часть из которых была воплощена в серебре, вероятно, на фирме Фаберже. В документах Кабинета в разделе «Разные драгоценные вещи» числятся:

исполненные по моделям Рауша серебряная фигура „Стрелец“, гипсовая группа „Садко“, гипсовая группа „Гении над автомобилем“, гипсовая фигурка конная»¹⁷⁹. Фигура «Стрелец» изготовлялась в серебре в 1912–1914 гг. Торговому дому И. Морозова был сделан заказ на установку фигуры на мраморный пьедестал. За эту модель скульптор получил 1200 руб.¹⁸⁰. Гонорары, полученные мастером от Кабинета Его Императорского Величества за гипсовые группы, исполненные в 1911–1912 гг. составили: «Садко» — 650 руб., «Гении над автомобилем» — 475 руб., конная фигурка — 370 руб.¹⁸¹ Основываясь на архивных документах, необходимо отметить, что скульптуры Рауша фон Траубенберга записаны только в графе «прихода». Следовательно, по состоянию на август 1917 г., на момент закрытия Камерального отделения Кабинета, фигуры исполненные Раушем остались «неизрасходованными» и их дальнейшая судьба неизвестна.

Более всего мастер прославился своими скульптурными портретами. «Камер-юнкер Высочайшего двора барон К. К. Рауш фон Траубенберг известен в обществе нашей столицы, как очень талантливый скульптор, — писал в 1915 г. обозреватель газеты «Голос Руси», особенно удаются барону небольшие статуэтки-портреты, которые он делает из пластилина»¹⁸². Корреспондент журнала «Столица и усадьба» назвал барона Рауша создателем принципиально нового подхода к разработке «портретов в скульптуре»: «вместо прежнего обычая заказывать художникам свои портреты, входит в моду обыкновение делать с себя статуэтки небольшого размера из пластилина, фарфора или бронзы. Находят, что пластическое искусство с гораздо большей выразительностью и отчетливостью, нежели живопись на полотне, передает склад и черты лица, линии фигуры, грацию, позы и т. д. Одним из инициаторов этого жанра в Петербурге является

¹⁷⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 1003, Л. 168,363; Ф. 468. Оп. 43. Д. 1002. Л. 79, 105, 117.

¹⁸⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 1003. Л. 168.

¹⁸¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 1002, Л. 79, 105, 117.

¹⁸² Голос Руси. 1915. № 526. С. 5.

молодой скульптор бар. Рауш-фон-Траубенберг»¹⁸³. Его суждения были близки многим современникам, недаром его работы пользовались несомненным вниманием в «свете». Рауш изо всех сил стремился к популярности в обществе, как и всякий мастеровитый и при этом не тяготеющий к решению сверхзадач художник. Исследователь русского искусства Г. Ю. Стернин писал, что художественная культура рубежа XIX–XX вв. испытывала «сильнейшее воздействие зрительских вкусов и наклонностей»¹⁸⁴. В полной мере это высказывание справедливо по отношению к скульптурным портретам барона Рауша.

Сложно отрицать, что на первый взгляд скульптурные группы, исполненные Раушем в повторяющихся позах и выполненные в одинаковой манере, могут вызвать ощущение монотонности. Однако подобные заказные портреты Рауша фон Траубенберга «пели в унисон с жизнью и бытом» частной жизни их заказчиков, а не были предметом коллекционирования и № 1 в музейных собраниях и частных галереях. К тому же портреты частных лиц практически не тиражировались и не экспонировались на выставках. Незамедлительно переданные заказчику, они превращались в семейную реликвию, известную сравнительно узкому кругу людей. Прежде всего именно этим можно объяснить затруднение с определением истории их бытования и современного местонахождения.

Таким образом, реконструкция творческой биографии Рауша фон Траубенберга и его деятельности в начале XX в. позволяет утверждать, что его карьера развивалась в тех же условиях и в контексте тех же задач, что и у других скульпторов, связанных в этот период с деятельностью скульптурной мастерской Императорского фарфорового завода. Начало его творческого пути имеет ряд характерных особенностей. Имея возможность получить художественное

¹⁸³ Портреты в скульптуре // Столица и усадьба. 1914. № 9. С. 22.

¹⁸⁴ Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М.: Искусство, 1970. С. 28.

образование в ведущих учебных центрах Европы, Рауш фон Трауберберг предпочел занятиям в академиях непосредственные консультации и частные уроки у ведущих мастеров ваяния в Германии, Италии, частично во Франции. Этот пример показывает, что скульптор стремился усвоить самые разнообразные методики работы и самую современную технику для последующего творческого самоопределения. К середине 1900-х гг. можно говорить о сложении индивидуального творческого метода Рауша фон Трауберберга даже несмотря на то обстоятельство, что его творчество подвергалось сильному влиянию как со стороны Хильдебрандта, так и со стороны Трубецкого. Выявленные нами скульптуры Рауша фон Траубенберга и изучение проблемы их восприятия современниками позволяет утверждать, что наиболее успешно работал скульптор в области портретной пластики, создавая заказные портреты. При этом, как показывает тщательное изучение фактологического материала, барон Рауш усвоив новации европейского и отечественного искусств, с успехом демонстрировал на российской почве мастерство не только скульптора-портретиста. Опыт, полученный благодаря разносторонней деятельности, высокое качество подготовки, предшествующее выполнению каждого отдельного заказа, несомненно имели важное значение при определении кандидатуры Рауша фон Траубенберга на выполнение заказов Императорского фарфорового завода.

Также обратимся к личности скульптора П. П. Каменского, деятельность которого до сих пор не была предметом исследования в отечественном искусствознании (Прил. 5). Однако благодаря его творческим идеям на Императорском фарфоровом заводе была исполнена исключительная по масштабу и способу исполнения серия фигур «Народности России». Из личного дела скульптора, хранящегося в Российском государственном историческом архиве, стало известно, что потомственный дворянин и внук вице-президента Императорской академии художеств Ф. Толстого в 1885 г. закончил академическое образование и получил звание классного художника II степени за скульптуру

«Офелия», изготовленную тогда же на Императорском фарфоровом заводе¹⁸⁵ (Прил. 8, рис. 66). Эта фигура стала одной из самых крупных моделей, исполненных в фарфоре на казенном предприятии. Как свидетельствуют обнаруженные нами отчетные документы, среди работ Императорского фарфорового завода к числу выдающихся относится «под первым номером терракотовая фигура Офелии (1 арш<ин> 13,5 верш<ков> 131,1275 см), изготовленная в 1891 году по модели скульптора Каменского мастерами завода Андреем Лапшиным и Александром Тимофеевым»¹⁸⁶.

В это время на академических выставках в Петербурге экспонировались и другие скульптуры Каменского, выполненные в бронзе, мраморе и др. материалах: «Без няньки», «Плакса», «Амур», бюст Асмоловой и др. (Прил. 8, рис. 67). Вскоре после окончания Императорской академии художеств он поступил на службу в бутафорскую мастерскую Императорских театров. Искусство театрального костюма требует большого мастерства и глубоких познаний: художнику необходимо хорошо разбираться не только в истории собственно костюма, но и в общей истории искусства. И Каменский прекрасно справлялся со своими обязанностями. Он также работал в области станковой и мемориальной пластики. Так, в 1898 г. Каменский изготовил две скульптурные фигуры грифонов и статуи композиторов М. И. Глинки и А. Н. Серова, предназначенные для фасада Мариинского театра (несохранились).

Таким образом, к моменту начала сотрудничества Каменского с Императорским фарфоровым заводом, он был уже сложившимся мастером, профессионалом своего дела в области театральных декораций, бутафории и создания костюмных комплексов. В этой области он проявил себя как настоящий профессионал, творчество которого характеризует верность натуре, детальная обдуманность ее индивидуальных особенностей, предельная конкретность. В то

¹⁸⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 1.

¹⁸⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 2. Л. 120.

же время примеры обращения Каменского непосредственно к ваянию свидетельствуют о его вполне заурядном мастерстве, в этих работах не стоит искать широты масштабных обобщений, да и техника его пластики далеко не совершенна: не всегда удачное композиционное построение, дробность построения формы, порой чрезмерное увлечение литературно-бытописательской стороной. Поэтому, весь накопленный опыт в период работы на должности главного декоратора Императорских театров скульптор решил вложить в развитие интересных проектов на фарфоровом заводе. Администрация фарфорового предприятия сделала правильный выбор, пригласив его к сотрудничеству, справедливо полагая, что все недостатки, связанные с пластическим построением фигур смогут исправить скульпторы-формовщики. Каменский, прекрасно осознавая свои слабые стороны и недостатки, живо откликнулся на предложение фарфорового завода и на протяжении десяти лет работал в тесном сотрудничестве как со скульпторами-формовщиками, так и художниками. Так, благодаря их взаимодействию и тесному сотрудничеству была исполнена фигура серии «Народности России».

В результате предпринятого нами изучения процесса становления творческой карьеры тех скульпторов, чья деятельность была связана и со скульптурным отделением Императорского фарфорового завода, очевидно, что впитывая все лучшее, предоставленное им за время учебы и стажировок, как в России, так и в Европе, они работали в общем художественном русле и целенаправленно работали, чтобы занять определенную нишу в искусстве. Их произведения обнаруживают сходство с произведениями видных мастеров эпохи. Тут важно отметить одну особенность психологии творчества скульпторов начала XX в.: сюжетные заимствования чем-то предосудительным не считались, наоборот, по ним можно было догадаться о «включенности» мастера в ту или иную художественную школу. Заимствования были признаком взаимодействия с ней. И ни в коем случае не признаком творческой несвободы мастера. К

опробованным сюжетам скульпторы скорее стремились, чем бежали от них: сделать то же самое, что другой, но лучше, эффектней — вот торжество. Это в полной мере относится ко всем скульпторам, чье творчество рассмотрено в данной главе. Их активное участие в разных сферах художественной деятельности, выставочная работа, сотрудничество с разными фирмами и художественными объединениями, несомненно, привлекло внимание к их произведениям, в том числе и членов императорской семьи, которые видели в их работах «портретное сходство с эпохой».

Необходимо отметить, что при сравнительно небольшом количестве реализованных этими скульпторами проектов, их произведения охватывали большой спектр жанров и направлений: от монументальных памятников, жарновой, портретной скульптуры, анималистической пластики, работе над проектами памятных знаков и медалей и многое другое. Во многом, смена направлений художественной деятельности диктовалась быстрой по сравнению с предыдущими периодами сменой художественных задач. На примере наиболее характерных произведений этих мастеров мы проследили, в каком направлении происходили их поиски образно-пластического решения и каким образом они подходили к выбору той или иной темы и сюжета. В этой связи необходимо подчеркнуть, что каждый раз, вступая на путь экспериментирования с новыми материалами и техниками, скульпторы сталкивались с рядом существенных проблем. Не только технологическая сложность, но и высокие финансовые затраты на реализацию скульптур в таких материалах, как камень, бронза, дерево и пр., каждый раз требовали от скульпторов дополнительных усилий, высокой концентрации и затем тщательного накопления навыков и бережного сохранения достижений. Очевидно, молодые мастера имели больше моральных и физических сил к изменениям подобного рода. Более того, они самым тщательным образом подходили ко всем этапам работы над своими скульптурными произведениями — от эскиза к модели, от модели до композиции в натуральную величину и т. д. Этот

же принцип работы многие из них сохраняют и во время работы на Императорском фарфоровом заводе, стремясь постичь все этапы производственного процесса для достижения наивысшего результата. С присущим многим из них еще юношеским максимализмом они отстаивают свои творческие замыслы и почти никогда не идут на компромиссы, не поступаются своей творческой позицией, выступая против любого вмешательства третьих лиц в реализацию своих проектов. Очевидно, такая позиция импонировала главному скульптору завода А. Тимусу, к которому в полной мере относится все вышесказанное. А поскольку его кандидатура была утверждена администрацией завода, то, видимо, именно такой путь дальнейшего развития в целях достижения наивысших результатов на скульптурном отделении фарфорового завода видел и император. В совокупности все эти обстоятельства сыграли свою роль в решении администрации Императорского фарфорового завода пользоваться услугами именно этих скульпторов для выполнения заказов императорской семьи.

2.3. Европейские стажировки и участие скульпторов в российских и международных выставках

Участие скульптурного отделения Императорского фарфорового завода на российских и международных выставках было важным направлением деятельности всего фарфорового предприятия. На экспозициях большое внимание уделялось, в том числе, вопросам эволюции скульптурной пластики, внедрению новых форм и способов декорировки фарфоровой скульптуры. Подобные мероприятия стали привлекать пристальное внимание художественной общественности, ежегодно увеличивалось не только количество подобных выставок, но их посетителей. Очевидно, что не только участие, но и возможность посещения каждой такой выставки, внимательный и вдумчивый анализ представленных произведений, имели колоссальное значение для дальнейшего развития и формирования творческой манеры каждого в отдельности мастера, в том числе и скульпторов Императорского фарфорового завода. Полученные таким

путем бесценные знания становились толчком, импульсом к созданию новых произведений, которые соответствовали последним художественным достижениям европейской фарфоровой пластики. В определенных случаях речь идет о простых заимствованиях, но чаще всего о стремлении, усвоив увиденное, создать нечто принципиально новое, конкурентноспособное на международном уровне. Такому способу «творческого познания» администрация фарфорового завода содействовала, стараясь направить на выставки служащих из разных художественных подразделений. В свою очередь глава скульптурного отделения А. К. Тимус не только сам выезжал в командировки для участия в выставочных проектах, но и поддерживал инициативы и желания, в том числе, и сторонних скульпторов принять участие в подобных мероприятиях для улучшения качества работы вверенного ему скульптурного отделения.

В этот период и в России активно экспонировалось зарубежное искусство. Одна за другой проходили выставки, которые знакомили русскую публику с искусством разных стран. Эти выставки имели большое значение особенно для молодых, начинающих мастеров, чей творческий метод находился на ранней стадии развития. Так, в 1896 г. на французской художественной выставке жители российской столицы смогли познакомиться с парижскими новинками. Через год состоялись две выставки скандинавского искусства, в 1898 г. последовали выставки английского и бельгийского искусства, на которых особое внимание было уделено искусству керамики и фарфора и пр. «Устройство подобных оригинальных коллективных выставок *quasi ad oculos* является поистине большим и редким праздником», — писал обозреватель журнала «Искусство и художественная промышленность»¹⁸⁷. В 1899–1900 гг. в Петербурге состоялись выставки немецкого, австрийского, чешского и польского прикладного искусства в стиле модерн. Более 250 изделий венгерской керамики были представлены в

¹⁸⁷ Письма из Мюнхена // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 18. С. 432.

Петербурге «Венгерским обществом прикладного искусства» в 1899 г., а спустя три года изделия фабрики «Желнау» выставлялись вновь¹⁸⁸.

Несложно проследить, как те или иные художественные мотивы появлялись в творчестве скульпторов, после проведения очередной выставки. В качестве примера, назовем скульптурную композицию А. Тимуса «Хоровод русалок» (модель 1901 г.). Она появилась после увиденной Тимусом вазы с танцующими наядами на выставке произведений фабрики «Желнау». О схожести композиционного и стилистического решений свидетельствует не только сравнительный анализ обеих работ, но и обнаруженный диссертантом архивный документ с фрагментом письма Тимуса: «...ваза с чарующими женщинами, застывшими в танце и созданной на фабрике Желнау, выставку изделий которых я недавно посетил, натолкнули на мысль о создании своего собственного произведения на эту тему»¹⁸⁹.

После блестящего дебюта Копенгагенского завода на Всемирной выставке 1889 г. в Париже художественная деятельность всех ведущих производств Европы приняла новое направление. В отчете Императорского фарфорового завода за 1900 г. были проанализированы причины необычайного успеха датчан, и в частности, отмечалось: «Впечатление, произведенное появлением изделий датского завода в 1889 году, усиливалось еще тем, что применяемые до сих пор способы украшения и стили казались устаревшими, вся художественная промышленность жаждала появления чего-нибудь нового, не вполне исчерпанного. <...> Вследствие сего изделия сего завода имели громадное влияние на керамическое производство последних десяти лет»¹⁹⁰. В последующее время деятельность Императорского фарфорового завода была сосредоточена на внедрении и усовершенствовании того метода декорировки фарфора, который был

¹⁸⁸ Hungarian ceramics from Zsoslay manufactory, 1853–2001 / Ed. by E. Csenkey and A. Steinert. London, 2002. P. 62.

¹⁸⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 62. Л. 27.

¹⁹⁰ Там же Л. 13.

впервые увиден администрацией завода на этой выставке. Новое направление затронуло, прежде всего, деятельность живописного отделения, однако и скульптурные композиции часто создавались с учетом их последующей росписи подглазурными красками.

На международной выставке керамических изделий, устроенной в 1900 г. в Петербурге, Императорский фарфоровый завод выступил с большим успехом. К этому событию был даже издан специальный каталог «Императорский фарфоровый и стеклянный заводы»¹⁹¹. Современники называли экспозицию «одной из интереснейших художественно-промышленных выставок, когда-либо бывших в России»¹⁹². Приведем письмо ведущего художника завода, потомственного почетного гражданина Санкт-Петербурга Г. Д. Зимины, в котором он делится своими размышлениями о современном состоянии декоративно-прикладного искусства: «Произведения керамической выставки служат ярким доказательством широкого применения стиля *Moderne* не только во Франции и других государствах Европы, но даже в Америке и России. Новые веяния в искусстве не прошли бесследно и для керамики. Керамисты, так же как и художники чистого искусства, стремятся выйти из мертвой классической формы, и, желая приблизиться как можно более к природе, ищут для ее передачи новых форм и новых сочетаний красок. Во всех отраслях керамики — в глине, фарфоре и проч. — заметно желание освободиться от старых форм и стилей, во всем виден порыв свободной фантазии, свободного чувства и настроения. В этом стремлении к свободе и оригинальности — существенная черта и достоинства современного орнамента и керамики. Но есть и слабая черта, сравнительно с искусством древних времен. В древности искусство орнамента у каждого народа в отдельности, даже при общем сходстве у известной группы народов, носило свой особый отпечаток. Жизнь народа, его характер, вкусы, развитие и упадок не

¹⁹¹ Каталог изделий императорских Фарфорового и Стеклянного заводов. СПб., 1900.

¹⁹² О. М. Г. Международная выставка керамических изделий // Торговля. 1901. № 2. С. 82.

происходили бесследно для орнамента, — все это бросало и на него отпечаток и создавало орнаменту каждого народа свой национальный характер. Отсюда разнообразие стилей, форм и орнамента в древности. Теперь в стиле модерн стремление к свободе и оригинальности у всех национальностей, экспонирующих на выставке, выразилось в более или менее однообразных формах»¹⁹³.

Знакомство с иностранным искусством оказало большое влияние и на характер подготовки России к участию во Всемирной выставке 1900 г. в Париже, где был открыт Русский павильон и представлены изделия отечественного фарфора. 23 июня 1900 г. Тимус был командирован на Всемирную выставку в Париж сроком на три недели¹⁹⁴. В документах завода указывалось: «В отчетном году отправились в командировку в Париж на всемирную выставку Управляющий Императорскими заводами Действительный Статский Советник Гурьев, техник-скульптор А. Тимус и рисовальщики С. Романов и П. Красовский»¹⁹⁵.

На экспозиции прикладного искусства был представлен широкий ассортимент фарфоровых изделий с разными видами и техниками декора¹⁹⁶. Позднее Г. Вог утверждал, что «вазы с кобальтовым крытьем и полупрозрачными женскими фигурами, исполненными в технике пат-сюр-пат, ваза, окутанная зеленовато-серыми волнами с белоснежной фигурой наяды, блюда с гризайльным портретом Екатерины II — красивые работы, но они недостаточны, чтобы дать точное представление о силе художественного и технического мастерства Императорского фарфорового завода»¹⁹⁷. Тем не менее ваза «Наяда», исполненная по модели Тимуса, была особо отмечена русскими обозревателями (Прил. 8, рис. 68). У самого художника, несмотря на неудачу Императорского фарфорового

¹⁹³ Цит. по: Императорский Стекланный завод в эпоху модерна / авт.-сост. Т. А. Малинина // Императорский Стекланный завод. К 225-летию со дня основания. СПб.: Славия, 2004.

¹⁹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 1226. Л. 26.

¹⁹⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 62. Л. 7.

¹⁹⁶ Anglo-Saxon guide to the Paris Exhibition, 1900 / Ed. by B. Bernard. Paris, 1900. P. 63.

¹⁹⁷ Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international, gr. XII, cl. 72, Paris., P. 21.

завода¹⁹⁸, от посещения экспозиции остались яркие впечатления. Он смог ближе познакомиться с последними достижениями в области декорировки фарфора, посетить знаменитый «Pavillion d'Art Nouveau» (арх. С. Бинг)¹⁹⁹. Сильное впечатление произвело на Тимуса и его коллег искусство северских фарфористов, чье влияние на русских мастеров вновь заметно усилилось в начале 1900-х гг.

В немецком павильоне внимание скульпторов привлекли произведения Берлинской королевской мануфактуры. На выставке было представлено около 500 фарфоровых изделий этого предприятия, в том числе и анималистические фигуры²⁰⁰. Эксперименты с анималистическими сюжетами в творческой практике А. Дитриха (фигура «Броненосец, модель начала 1900-х гг.), В. Кучумова (фигура «Налим», модель 1903 г.) и других мастеров Императорского фарфорового завода свидетельствуют о тесном знакомстве русских скульпторов с изделиями берлинских мастеров.

В 1901 г. в Петербурге состоялась Международная керамическая выставка. Освещая это событие, критик журнала «Искусство и художественная промышленность» отмечал: «Новое направление в керамике, получившее особенно сильное движение лишь в последнее десятилетие, началось собственно еще со времени Парижской всемирной выставки 1878 г., на которой, как известно, восточное декоративное искусство имело громадный успех, став каким-то откровением для французов. С того времени и началось стилизирование животного и растительного царств, опыты в области глазури, и художественная промышленность, обратившаяся за новыми мотивами к формам, непосредственно

¹⁹⁸ Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapport général administrative et technique, par M. Alfred Picard... commissaire general. Paris (France). Exposition universelle, 1900, T. Cinquième. P. 3.

¹⁹⁹ Paris 1900: la collezione del Petit Palais di Parigi / a cura di Gilles Chazal. Milano, 2008. P. 17.

²⁰⁰ Glass industry and ceramics. International exposition. Paris 1900: Official catalogue exhibition of the German Empire. Berlin, 1900. P. 335.

даваемым природою, несомненно, обязана Дальнему Востоку»²⁰¹. Проникновение мотивов восточного искусства в русскую керамическую традицию представлялось в то время не только оправданным, но и целесообразным. Так, Д. Д. Иванов в журнале «Русское декоративное искусство» писал: «По-видимому, в области стекла и керамики России придется в будущем обращаться за вдохновением чаще всего к Востоку, если даже в области техники и пришлось бы чем-нибудь заимствоваться опять с Запада»²⁰². Изделия, представленные на этой выставке, дали толчок к дальнейшему освоению искусства Дальнего Востока с целью расширения форм и способов декорировки фарфора в том числе и на скульптурном отделении Императорского фарфорового завода. Помимо общеизвестной практики использования цветных глазурей, именно под влиянием дальневосточной керамики в творчестве А. К. Тимуса появились новые «скульптурные» формы ваз, дальневосточные мотивы прослеживаются в художественном решении фигур А. Дитриха, А. Тимашева и других скульпторов.

За выставкой 1901 г. последовали и другие проекты, которые пользовались неизменным вниманием со стороны скульпторов, которые искренне увлекались искусством *fin de siècle*, высоко оценивая смелость формальных экспериментов европейских коллег по творческому цеху²⁰³. Вскоре известный обозреватель Д. А. Пахомов отметил рост количества ежегодных вернисажей как новую тенденцию²⁰⁴.

Несмотря на то обстоятельство, что администрация фарфорового завода всячески содействовала участию и посещению скульпторами подобных выставочных проектов, далеко не всегда такая форма обучения могла

²⁰¹ Корнилов С. М. По поводу Международной керамической выставки в Петербурге // Искусство и художеств. пром-сть. 1899. № 4. С. 33.

²⁰² Цит. по: Иванов Д. Искусство керамики. М., 1925. С. 34.

²⁰³ Christensen С. 1900 — The year of art nouveau: the Danish Museum of Art and Design and the Paris World Exhibition. Paris, 2008. P. 80–81.

²⁰⁴ Пахомов А. А. Кое-что о художественных выставках // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 19. С. 390.

компенсировать недостаток знаний в области технологии производства фарфора. С самого начала сотрудничества скульпторов с Императорским фарфоровым заводом выяснилось, что мастера недостаточно хорошо знакомы с техникой фарфорового дела, из-за чего приходилось по несколько раз переделывать работу. Многие модели, разработанные специально для реализации в фарфоре, были абсолютно непригодны с технологической точки зрения. В качестве примера назовем фигуры балетных исполнителей русских сезонов С. Дягилева работы С. Н. Судьбина. Скульптор не был знаком со всеми тонкостями производственного процесса, поэтому исполненные им модели со сложными ракурсами и лишь одной точкой опоры, по единодушному мнению технологов и формовщиков завода, было невозможно исполнить в фарфоре. С аналогичной проблемой сталкивались и другие приглашенные скульпторы. Тем самым, завод лишался многих интересных моделей.

По справедливому замечанию главы скульптурного отделения А. Тимуса, эту проблему можно было бы избежать и увеличить количество ежегодно исполняемых новых скульптур, если предоставить наиболее заинтересованным скульпторам возможность прохождения практики как на самом фарфоровом заводе, так и на фарфоровых производствах в Европе.

Традиция стажировки русских художников в Европе была заложена еще Петром Великим, прежде всего для выпускников Императорской академии художеств. В XIX в. подобная практика лишь изредка применялась и на Императорском фарфоровом заводе. Ситуация стала меняться в период правления Александра III. Император считал одной из своих основных задач осуществить подъем русской промышленности, в том числе и художественной, ориентированной на дальнейшее продвижение и популяризацию русского искусства. Его познания в области декоративно-прикладного искусства способствовали процессу преобразования фарфоровой промышленности. Александр III поставил перед казенным заводом задачу стать ведущим

предприятием в Европе. С этой целью в 1884 г. директор, технологи, а также скульпторы Императорского фарфорового завода были командированы на Севрскую, Майсенскую и Берлинскую мануфактуры для ознакомления с их последними достижениями. Несмотря на то, что художники и скульпторы завода были постоянно заняты на производстве, администрация понимала, что в творческом вакууме появление новых идей вряд ли возможно, поэтому время от времени организовывала для них командировки в центры производства фарфора в Европе.

Действительно, на фарфоровом заводе необходимо было больше уделять внимания техническим и художественным опытам, вводить новейшие усовершенствования, как это происходило на известных западных заводах, а также чаще посылать сотрудников завода в научные командировки²⁰⁵.

Средства на такие поездки тратились немалые, и государство, естественно, было заинтересовано в том, чтобы они расходовались по назначению. Часто координировали работу русских мастеров в Европе специально выделенные для этой цели чиновники, многие же, особенно начинающие художники, находились под неусыпным надзором российских послов. Поэтому и все документы, особенно финансовые, утверждались только в Министерстве Императорского двора. Так, например, Министр Императорского двора 22 мая 1910 г., «по докладу И. Д. Управляющего кабинетом Его Императорского Величества изволил: изготовляющего для Императорских заводов модели конных фигур, животных и т. п., скульптора барона Рауша командировать на 2 месяца в Берлин и Дрезден, для ознакомления с произведениями Королевских Берлинского и Майсенского фарфоровых заводов, и на поездку эту выдать барону Раушу по 300 руб. в месяц, а всего 600 руб., с отнесением расхода на счет № 2 ст. 6 (рабочая плата) сметы заводов 1910 г.»²⁰⁶. Спустя два дня скульптору был выдан талон № 529 на

²⁰⁵ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 5–6.

²⁰⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 226. Л. 1.

получение обозначенной суммы²⁰⁷. Он также ходатайствовал о получении сопроводительных писем на немецком языке для директоров фарфоровых мануфактур Берлина и Майсена, которые вскоре были ему переданы администрацией завода²⁰⁸.

Рассмотрим на примере скульптора К. К. Рауша фон Трауберберга как проходили стажировки скульпторов, прикрепленных к скульптурному отделению Императорского фарфорового завода в начале 1900-х гг. Идея его стажировки на Берлинской королевской фарфоровой мануфактуре была инициирована лично скульптором. Его проект поддержал управляющий заводом Н. Вольф, который, в свою очередь, лично знал художественного руководителя берлинского предприятия Т. Шмуца-БAUDИССА. Их профессиональные отношения завязались еще в 1908 г., когда Шмуц-БAUDИСС приехал в российскую столицу представлять берлинский фарфор на промышленной выставке²⁰⁹. В архиве КРМ сохранились подробные отчеты о его работе в Санкт-Петербурге, а также личные записи с впечатлениями о визите на Императорский фарфоровый завод и встрече с бароном Вольфом²¹⁰.

Талантливый немецкий художник Шмуц-БAUDИСС высоко поднял художественный и технический уровень изделий КРМ²¹¹. А период с 1908 по 1914 г. считается временем наивысшего расцвета Берлинской мануфактуры в истории нового времени²¹². Берлинский завод стал центром сосредоточения лучших немецких скульпторов и живописцев-декораторов. С ним сотрудничали Г.

²⁰⁷ Там же, Л. 3.

²⁰⁸ Там же, Л. 5.

²⁰⁹ Siemen W. Die KMP auf der internationalen kunstgewerblichen Ausstellung St. Petersburg 1908 // Theodor Hermann Schmuz-Baudiss. Zum 130 Geburtstag: Ausstellungen — Katalog. Museum der deutschen Porzellanindustrie Hohenberg an der Eger. 1990. S. 81.

²¹⁰ КРМ-N (Nachlass von Schmuz-Baudiss. Archive der KPM, Berlin).

²¹¹ Becker I. Koeniglich Feiern –Das Jubilaem der KPM Berlin 1913 zum 150-Jaerigen bestehen. // Keramos. 2002. April. № 175\176. S. 96.

²¹² Kunst der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre. Sammlung Karl H. Broehan. Berlin, 2001. Bd 2, Teil 2. S. 63.

Хубеч, П. Шлей, В. Штанке, Ф. Тюрке и др.²¹³. Для обмена опытом на эту фабрику приезжали художники и скульпторы со всей Европы. Барон Вольф справедливо полагал, что стажировка на берлинском заводе под руководством Шмуц-Баудисса будет иметь важное значение для дальнейшего творческого роста Рауша фон Траубенберга. И действительно, при его помощи и поддержке Рауш смог детально изучить все нюансы изготовления фарфоровых скульптур и технологию производства фарфора в целом.

У Шмуц-Баудисса Рауш заимствовал и сам метод работы, когда автор произведения не только предоставляет гипсовую модель, но и отслеживает все этапы ее создания. Шмуц-Баудисс лично наблюдал даже за тем, куда именно в печи ставить каждую конкретную вещь для обжига и после обжига лично осматривал все предметы, устраняя бракованные и параллельно делая исследования: какие модели и как нужно переработать и в какие внести изменения, учитывая специфику фарфорового производства²¹⁴. На Императорском фарфоровом заводе Рауш фон Траубенберг не мог присутствовать на всех этапах подготовки модели, но опыт, полученный в Берлине, помог ему изначально разрабатывать фигуры с учетом этих знаний и тем самым минимизировать количество бракованных или вообще не пригодных для исполнения в фарфоре скульптур. Он также предлагал внедрить этот способ работы на скульптурном отделении фарфорового завода, что и было частично осуществлено.

Среди архивных документов Берлинской королевской фарфоровой мануфактуры начала XX в., которые приводит в своем исследовании искусствовед М. Ярчов, особое внимание уделяется многочисленным постановлениям, касающимся деятельности предприятия не только как производителя фарфоровых изделий, но и выступающего в роли научно-исследовательской лаборатории, целью которой является усовершенствование работы фабрики и воспитание

²¹³ Ibid S. 88.

²¹⁴ Horn E. Theodor Schmuz-Baudiß (1859–1942): vom Maler in München zum künstlerischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin // Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart. 2009. S. 237.

новых кадров²¹⁵. В это время само фарфоровое производство в Берлине было тесно связано с Химико-техническим исследовательским институтом, который являлся частью Берлинского технического университета²¹⁶. В исследовательском институте работали ученики и последователи знаменитого ученого химика Г. Зерега. Для взращивания новых кадров КРМ их знания технологии производства фарфора и разрабатываемые ими современные методики были просто необходимы. В самом начале XX в. художники, скульпторы и технологи обучались непосредственно на фабрике под патронатом Химико-технического исследовательского института, однако это образование частично осуществлялось и в учебном заведении Королевского музея прикладных искусств²¹⁷.

Рауш фон Траубенберг внимательно изучил довольно сложный механизм взаимодействия разных научно-исследовательских центров. Очевидно, что из этого опыта можно было заимствовать много полезного и усовершенствовать собственную систему на Императорском фарфоровом заводе, хотя это и не составляло главную цель его стажировки. Тем не менее, он составил подробный отчет о методике обучения и подготовке мастеров-фарфористов, который он передал администрации завода в Санкт-Петербурге. Как скульптору ему надлежало подробно ознакомиться со всеми этапами производства фарфоровой пластики, а также узнать о новых технологиях, применяемых в фарфоровом деле. Рауш пользовался советами директора КРМ А. Хайнеке, известного ученого, который с 1888 г. возглавил химическую научно-исследовательскую лабораторию, а в 1898 г. изобрел знаменитую кристаллическую глазурь²¹⁸. Его лабораторные исследования стали достоянием не только берлинского завода, открытия Хайнеке широко использовались и на других фарфоровых производствах. Именно он

²¹⁵ Jarchow M. Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert. Berlin, 1988. S. 50.

²¹⁶ Ibid S. 52.

²¹⁷ Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus 1889–1939. Broehan-museum. Berlin. 1987. S. 11.

²¹⁸ Treskow von I. Die Jugendstil-Porzellane der KPM. Bestandskatalog der Koeniglichen Porzellan-Manufaktur Berlin 1896–1914. München, 1971. S. 25.

сообщил наиболее интересные и ценные сведения барону Раушу, который позже изложил их в своем отчете о пребывании в Германии. Другим помощником и консультантом русского скульптора был назначен химик А. Маркуарт, изобретатель специальной керамической массы «Marquardt-Masse». Оба ученых не только помогли Раушу проникнуть во все тонкости фарфорового ремесла, но и предоставили некоторые рецепты глазурей, которые применяются на КРМ и поныне, несмотря на все технологические усовершенствования производства.

Помимо ознакомления с технической частью производства фарфора в Берлине и Майсене, Рауш также должен был изучить и последние художественные достижения заводов. Впервые он познакомился с немецкой фарфоровой пластикой на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. Более подробно и осознанно подошел к изучению творчества немецких фарфористов на Промышленной выставке в Петербурге в 1908 г. После фигурок эпохи рококо с ее бесконечными вариантами «галантных сцен», пастушек и цветочниц, фарфоровая пластика КРМ смогла вновь заявить о себе только в начале XX столетия. Некоторые модели КРМ были созданы под явным влиянием неоклассицизма и школы О. Вагнера, что было созвучно интересам и предпочтениям Рауша фон Траубенберга. С особым пристрастием он изучал скульптуры всадников, поскольку в это время занимался разработкой моделей для серии фигур «История русской гвардии». Не менее важным для реализации дальнейших творческих планов скульптора было внимательное изучение анималистической пластики. Рауш фон Траубенберг на протяжении нескольких недель усердно изучал эволюцию анималистической пластики в Майсене. Скульптор делал фигуры животных и до посещения немецких заводов. Художественная практика в Берлине и Майсене помогла ему не только заново проанализировать собственные работы и учесть все недостатки и погрешности своих ранних произведений, но и создать непревзойденные по художественному мастерству фигуры зверей. Находясь в Германии он усвоил новый подход к изображению животных с «характером», что

заметно выделило его работы среди других анималистических фигур, исполненных на фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге²¹⁹.

7 января 1911 г. Рауш фон Траубенберг направил отчет о своей командировке управляющему заводами барону Вольфу. В докладной записке скульптора «о посещении и осмотре Королевских фарфоровых заводов в Берлине и Майсене указывалось на некоторые технические приемы, которые представляли большой интерес и для Санкт-Петербургского предприятия. Позволим себе полностью процитировать этот документ, некоторые положения которого оказали бесценную помощь в процессе усовершенствования работы фарфорового завода: «Опыты профессора Гейнике на берлинском заводе с межглазурной окраской, заключаются в том, что вещи сначала раскрашивают по глазури и обжигаются, затем снова покрываются глазурью и раскрашиваются иногда вторично. При этом расплывчатые тона, напоминающие Копенгаген, и чередующиеся с поразительно яркими и свежими красками поверх глазури дают очень красивую и своеобразную гармонию. В Майсене химик Гейнце указал мне на способ накладывания глазури очень тонким слоем, состоящий в том, что между массой и глазурью вводится изолирующая среда, мешающая массе впитывать слишком большое количество глазури, причем состав изолирующего слоя таков, что он бесследно сгорает при обжиге. Для предотвращения перегревов в горнах при обжиге вещей и для контроля температуры горнов на Королевских заводах в Берлине и Майсене применяются с большой пользой самозаписывающие пирометры»²²⁰.

Заведующий технической частью Майсенского фарфорового завода передал Раушу фон Траубенбергу следующие данные с рецептурой составления глазури нового образца и способах ее нанесения: «*Lacca in tabulis geloest in Alcohol absolutas, diese loesung wird mit Glasurpulver angerieben, be idem Auftrag kann man*

²¹⁹ Treskow von I. Berliner Jugendstilporzellan. Die Koenigliche Porzellan-Manufaktur von 1896–1914. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwuerde der Philosophischen Fakultaet der Rheinischen Fiedrich-Wilhelms-Universitaet zu Bonn. Bonn, 1969. S. 235.

²²⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 226. Л. 8.

mit Spiritus die noetige Verduennung erzielen. Nachdem wird dieser glasurlack mit dem pinsel ein bis 2 mal auf die eingerusste Figur aufgestrichen. Nach dem Gutbrande ist der Lack verbrannt und die Feinheiten der Modellierung sind erhalten. Oberbergrat Dr. Heintze»²²¹.

Заведующий технической частью Берлинского фарфорового завода доктор Маркуардт вручил Раушу формулу глазури, правда с оговоркой, что глазурь, составленная по этой формуле, вероятнее всего, не подойдет к фарфору петербургского завода, поэтому ее необходимо модернизировать для достижения лучшего результата: «Glasur für Hartporzellan. 9 Al 2 0 3. IK 2 0. 2Mg 0. 6 CaO. 90 S10 2 52,8 kgr. Reiner Sand. 18,0” “ Oschatzer Kaolin. Geschlemmt. 7,0 “verglüht. 10,2 “ Porzellanmasse. Verglüht. 10,2 “ gutgebrannt. 9,0 “ Marmor. 2,5 “ Magnesit. 109,7 “. В свою очередь, директор Берлинского завода доктор Гейнеке рекомендует при использовании глазури по этому рецепту удалять излишек глазури иглой на глубоких местах на плоских же с помощью мягкой сухой кисти. Для уменьшения впитывания фарфоровой массой глазури им же рекомендовано предварительно смачивать модель водой»²²².

После прохождения практики на немецких фарфоровых заводах Рауш фон Траубенберг в достаточной мере овладел знаниями в области фарфорового мастерства и в дальнейшем при разработке моделей мог учитывать специфику сложного производства. Пребывание за границей и знакомство с новейшими тенденциями европейского фарфора придало творчеству художника новые импульсы. В этот же период новинки европейского фарфорового производства осваивали и другие скульпторы, приглашенные для выполнения разных творческих проектов на скульптурное отделение Императорского фарфорового завода.

²²¹ Там же.

²²² РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 41.

Реконструкция истории подобных путешествий, предпринятых скульпторами на рубеже XIX–XX вв. предоставляет уникальную возможность проследить сосуществование художественных и производственных практик и творческих обменов, возникших в процессе работы на фарфоровом заводе, а также лишний раз демонстрирует их глубокую заинтересованность в дальнейшем развитии фарфоровой скульптуры, проявившуюся благодаря их творческим проектам в самом широком спектре культурных явлений.

Таким образом, благодаря активному участию Императорского фарфорового завода в российских и международных выставках, стажировках скульпторов, а главное их личной заинтересованности в развитии фарфорового дела, которая всячески поощрялась главой скульптурного отделения А. Тимусом, скульпторы смогли получить доступ к обзору наиболее ярких и самобытных произведений, созданных на других фарфоровых мануфактурах, ближе познакомиться с технологической составляющей производственного процесса. Тем самым они расширяли границы своих знаний и постоянно совершенствовали свой творческий метод с целью улучшения качества своих работ, в том числе и на Императорском фарфоровом заводе. Полученные сведения, несомненно, помогали скульпторам не только в процессе создания авторских изделий, но и способствовали нахождению правильного решения в процессе коллективного сотрудничества для достижения наивысших результатов.

Глава 3. Процесс производства и художественный метод. Эволюция творческих поисков в русле общих тенденций развития скульптурного отделения Императорского фарфорового завода

Тема данной главы сформировалась в процессе изучения ряда проблем эволюции фарфоровой пластики на Императорском фарфоровом заводе в конце XIX — начале XX в. Это исследование закономерно повлекло за собой детальный анализ не только всех художественных и производственных процессов, которые происходили на скульптурном отделении завода, но и анализ творческой деятельности главного скульптора фарфорового предприятия этого времени А. К. Тимуса и тех мастеров, которые в этот период сотрудничали со скульптурным отделением фарфорового завода.

Произведения скульпторов, приглашенных к сотрудничеству на скульптурном отделении Императорского фарфорового завода, имеют ряд характерных особенностей и представляют несомненный интерес. Круг созданных ими скульптур довольно велик: жанровые статуэтки, конные фигуры, анималистическая пластика и многое другое. В рамках данной главы рассмотрены наиболее значимые произведения каждого скульптора, другие работы включены в приложения к диссертационному исследованию, поскольку они фактически являются вторичными по отношению к первым. Необходимо отметить, что все скульпторы работали практически в одно и то же время, однако принадлежали к разным по времени возникновения и положению в отечественной и европейской художественной культуре школам. Дальнейшее изложение материала наглядно проиллюстрирует очевидные различия творческих подходов и методов воплощения замысла, но именно в этом нам видится основная особенность развития фарфоровой пластики рубежной эпохи.

В 1890–1900-х гг. отечественное искусство и вместе с ним скульптурное отделение Императорского фарфорового завода претерпевают решительные изменения. Этот этап истории русского искусства выразил себя в формировании альтернативного направления развития скульптурного отделения, главным образом это выразилось в начале сотрудничества предприятия с приглашенными скульпторами. В отечественном искусстве по-новому раскрылись границы национального художественного самосознания и освоены удивительные по глубине и широте охвата пласты традиций. Творческая деятельность многих скульпторов продемонстрировала приобретенный в длительных поисках и сложной созидательной работе мощный потенциал развития русской художественной культуры не только в таких общепризнанных сферах ее первенства, как литература и музыка, но и в пластике малых форм. Все разнообразие и богатство опыта, представленного в развитии искусства конца XIX- начала XX вв. свидетельствовало о динамичности развития отечественной художественной культуры. Структура художественного процесса постоянно усложнялась, творческая жизнь становилась богаче и драматичнее, это во многом объясняет стремление скульпторов пробовать себя в разных материалах и жанрах, включая фарфор. В тоже время на Императорском фарфоровом заводе для реализации и осмысления нового этапа исторической эволюции национальной культуры отечественное искусство должно было не просто располагать высококвалифицированными, хорошо подготовленными кадрами, но и постоянно пополнять их состав, чтобы соответствовать новым высоким стандартам. Эту тенденцию прекрасно понимал управляющий фарфоровым предприятием Н. фон Вольф, который со своей стороны также способствовал привлечению сторонних скульпторов, которые не просто блестяще ориентировались в той сложной обстановке меняющегося художественного мира, но и полностью соответствовали ей, будучи разносторонне образованными людьми, с опытом учебы и работы в Европе в разных материалах и жанрах. Именно в этом кроются принципиальные

отличия деятельности скульптурного отделения фарфорового завода при сравнении ее работы на рубеже XIX–XX веков с непосредственно предшествующим историческим периодом. Практика приглашений сторонних мастеров, как правило из Европы, существовала на заводе с момента его основания, но только в этот период приобрела качественно иное значение. Важной его составляющей было движение фарфоровой скульптуры по пути преодоления своеобразного «академического монополизма» к более сложному и творчески плодотворному соотношению сил, блестяще отраженных в фарфоровой пластике. В этой связи нам видится совершенно правильным решение руководства фарфорового завода назначить на должность главного скульптора предприятия человека, который проявил себя как талантливый скульптор не только в области фарфоровой пластики, но и в других материалах и жанрах. Одновременно, А. К. Тимус был талантливым администратором, способным аккумулировать вокруг себя творческую деятельность сторонних скульпторов, помогая им преодолевать определенные трудности, связанные с непониманием специфики фарфорового производства. Тимус, обладая такой же колоссальной трудоспособностью, как и Шпис, в отличие от своего предшественника, внедрял на производство не только модели, созданные по своим собственным проектам, но с такой же увлеченностью способствовал расширению ассортимента завода по моделям приглашенных мастеров. Авторитет, высокий профессионализм и простые человеческие качества позволяли ему демонстрировать своим заказчикам — императорской семье готовность к сотрудничеству с передовыми творческими силами страны, в том числе с теми, которые зарекомендовали себя как последовательные оппозиционеры академического направления, представителями новых художественных групп и течений, к которым можно отнести и художников круга «Мир искусства». А поскольку до недавнего времени было известно о существовании менее десятка бесспорных авторских фарфоровых изделий Тимуса, то считалось, что свою основную деятельность он направлял на

усовершенствование работы скульптурного отделения завода. Выявленные диссертантом неизвестные ранее произведения скульптора свидетельствуют об истинной картине его жизнедеятельности, поэтому анализу введенных нами в научный оборот изделий Тимуса в этой главе отводится особое значение. Эти сведения тем более ценны, поскольку демонстрируют насколько разительно отличалась скульптура Тимуса от работ приглашенных мастеров, которые для реализации своих творческих планов не были вынуждены «подстраиваться» под главного скульптора и вставать на путь воспроизводства его личной творческой концепции. Одновременно далеко не все скульпторы, принимавшие участие в художественном процессе, оказывались действительно талантливыми для реализации своих идей в фарфоре, тем не менее, Тимус методично дорабатывал их модели и совместными стараниями техников и формовщиков завода из обжига выходили те скульптуры, которые в настоящее время относятся к «золотому фонду» русского фарфора (фигура Т. Карсавиной работы С. Судьбинина и др.). Реконструкция этих сложных производственных процессов была практически не исследована до настоящего времени, несмотря на то обстоятельство, что именно история создания скульптуры от первоначального замысла по финальной реализации является стержневой для истинного познания произведения искусства. Эти материалы последовательно освещаются в нескольких главах данной работы. Для нас также представляется особенно актуальным с максимальной полнотой исследовать творческую работу А. К. Тимуса, провести анализ созданных мастером произведений, поскольку они, являясь своеобразным синтетическим отображением его натуры, оказали безусловное влияние на судьбу всего скульптурного отделения Императорского фарфорового завода. Среди проблем, ориентированных на определение авторских работ Тимуса, особое положение занимает круг вопросов, связанных с освоением мастером на скульптурном отделении фарфорового завода стиля модерн наравне с древнерусской и неоклассицистической традицией, ретроспективизмом. В русской художественной

культуре шел процесс параллельного формирования нескольких взаимно дополнявших друг друга направлений, которые мастерски применял в своем творчестве Август Тимус.

3.1. А. К. Тимус — руководитель и художник: новые принципы организации работы и особенности индивидуального творческого метода

Существенное значение для изменения облика фарфора на рубеже XIX–XX вв. имели два фактора: смена художественных интересов, с одной стороны, и технические усовершенствования, послужившие основой для выработки новых приемов и видов декора, с другой. Показательно, что многие приемы, технически освоенные ранее, только к началу XX в. получили законченное художественное воплощение. В 1900-е гг. произошли положительные сдвиги в усовершенствовании технической и производственной базы скульптурной мастерской завода. Немаловажную роль в этом процессе сыграл и А. Тимус, который заведовал мастерской в течение семнадцати с половиной лет (Прил. 8, рис. 69–71). Он был определен скульптором на Императорский фарфоровый завод 6 июля 1896 г. В конце следующего года его назначили заведующим скульптурной мастерской вместо А. Боровского (работал на заводе в 1895–1897 гг.), который к тому времени заменял ушедшего в отставку А. Шписа. В 1904 г. Тимус был переведен в техники VI класса с жалованием в размере 3412 руб. 50 коп. в год, а 3 сентября 1905 г. — в старшие техники с сохранением прежнего оклада²²³.

Тимус точно понимал задачи производственных процессов. Он не только содействовал, но и всячески способствовал продвижению и реализации тех проектов, которые предлагали приглашенные скульпторы. В каждом отдельном случае приходилось выстраивать особые отношения, одни скульпторы стремились слишком глубоко вникать во все нюансы фарфорового производства (К. К. Рауш фон Траубенберг), другие (С. Н. Судьбинин) наоборот, не желали даже приезжать

²²³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 1226. Л. 13.

на завод лично, чтобы помочь скульпторам-формовщикам выполнить модели в фарфоре. С каждым из них Тимус вел терпеливый и вдумчивый диалог, предлагал разные способы и варианты творческого сотрудничества для достижения наилучшего результата. Реконструкция истории этого сотрудничества внимательно исследована автором и представлена в данной главе диссертационного исследования.

В период, когда Тимус заведовал технической частью завода, были усовершенствованы массы, которые с тех пор стали очищаться и перерабатываться механическим способом и составляться не эмпирически, как прежде, а с учетом предварительного химического анализа. Благодаря использованию горнов с обратной тягой и газовых печей, стабилизировался обжиг вещей, а пирометры позволили более четко контролировать температуру²²⁴.

Согласно «Отчетам» завода, расширению производства «цельных вещей крупного размера» способствовали улучшение техники обжига и состава бисквитной массы, а также постройка в 1893-м и в 1901 гг. двух ультрасовременных горнов²²⁵. В 1904 г. Тимусу удалось внедрить в производство новую бисквитную массу и новый способ формовки большемерных скульптурных изделий. «Санкт-Петербургская газета» сообщала об этом его открытии: «Новинка для ваятелей скульптуры. А. Тимусом изобретена особая масса, предназначенная для отливки скульптурных моделей. Отлитые этим способом статуи ничем не отличаются от изваянных из песчаника»²²⁶. Другие периодические издания тоже обратили внимание на изобретение Тимуса. О нем, в частности, писал «Петербургский листок»²²⁷. Отныне скульптура фарфорового завода отличалась не только своеобразием образных и пластических решений, но и большими

²²⁴ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 135.

²²⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 16–17 об.

²²⁶ Санкт-Петербургская газета. 1904. 7 июня. № 162.

²²⁷ См.: Петербургский листок. 1904. № 13.

размерами. Своими масштабами такие произведения не только выходили за рамки понятия «декоративная пластика малых форм в фарфоре», но и демонстрировали «возросшие технические возможности производства и профессиональные навыки исполнителей»²²⁸. При создании больших скульптур из бисквита для сглаживания швов в местах соединения частей после обжига использовался метод механического стачивания. «Средство найдено в применении гибкого вала с наконечниками разнообразной формы, которые сначала делались из фарфора, потом из карборунда; одновременно применяются для той же цели и карборундовые напильники»²²⁹.

Особенно ратовал Тимус за реконструкцию и модернизацию скульптурной мастерской завода, которая располагалась в проходных комнатах. В 1903 г. ее устройство было усовершенствовано, а сами помещения отгорожены от прочего производства специальным коридором²³⁰. Тимус добился и многих других положительных изменений, в том числе улучшения условий труда заводских техников, скульпторов и мастеров (Прил. 8, рис. 72, 73).

В отличие от своих «приглашенных» коллег, Тимус как скульптор, непосредственно связанный с производством, с большим вниманием относился к нуждам и особенностям фарфорового предприятия. В ежегодные отчеты завода он скрупулезно вносил информацию обо всех скульптурных моделях, созданных во вверенной ему мастерской. Его заметки и комментарии с зарисовками моделей в большинстве случаев выглядели следующим образом: «Фигура “Лежащая” модель Вернерь. Имеется один экземпляр из сырой массы» (запись сделана напротив рисунка модели в отчете 1904 г.) или «Ваза Водопад по рисунку Красновского лепил Самарин» (указано в отчете 1901 г.)²³¹ (Прил. 8, рис. 74, 75). Описания и

²²⁸ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод при Александре III // Русское искусство в Эрмитаже. К 60-летию Отдела истории русской культуры. С. 268.

²²⁹ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 306.

²³⁰ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 297.

²³¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (507/2244). Д. 24. Л. 41.

зарисовки моделей, сделанные Тимусом, это бесценный материал, который позволяет охарактеризовать поиски мастеров в области новых форм и уточнить сведения о фарфоровых изделиях завода в начале XX в. (Прил. 8, рис. 76). Порой Тимус вносил изменения в модели, предложенные другими скульпторами. Большинство проектов не требовало корректировки, но в ряде случаев без его помощи изделие могло не пройти стадию утверждения в администрации по техническим параметрам.

Авторские произведения Тимуса явились достойными образцами фарфоровой продукции своего времени, с успехом представлявшие лучшие достижения Императорского фарфорового завода на рубеже XIX–XX вв. Атрибутировать большую часть упомянутых в данной главе изделий мы смогли благодаря рисункам скульптора, сохранившимся в заводских архивах (Прил. 8, рис. 77–80). До настоящего времени большинство этих произведений числились как безымянные работы фарфоровой мануфактуры. Не все произведения Тимуса были исполнены в фарфоре (к числу не осуществленных работ принадлежит, например, ваза «Капуста»). Однако сохранившиеся в отчетных документах завода авторские зарисовки сами по себе являются значимой частью творческого наследия скульптора²³². Важным дополнением к этим рисункам служат находящиеся в Российском государственном историческом архиве наброски его незавершенных скульптурных моделей. Представленные на этих листах проекты изделий при всей своей условности всегда остаются узнаваемыми. Возможно, благодаря имеющимся изображениям со временем удастся найти и выявить новые, ныне неизвестные работы Тимуса (Прил. 6).

В период службы Тимуса на Императорском фарфоровом заводе, приобретенный здесь практический опыт и профессиональное общение с выдающимися мастерами дали скульптору очень многое: позволили отточить технические навыки, привили высокие этические ценности, присущие большим

²³² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 75.

художникам. Тимус сумел реализовать в своих произведениях многие новаторские идеи, которые нашли воплощение как в форме изделий, так и в их декоративном оформлении.

В первые годы XX в. Тимус работал особенно активно. Об этом свидетельствуют десятки фарфоровых изделий, ежегодно создававшихся по моделям скульптора. Только в отчете за 1901 г. указано около двадцати моделей, спроектированных при его участии: «...из белого бисквита<:> корзина “Хоровод”, модель А. Тимуса, исполнил П. Шмаков, высота 6 $\frac{1}{4}$ верш<ков>, цена 500 руб.; ваза “Русалки”, рис<унок> Степанова, модель А. Тимуса, исполнил П. Шмаков, высота 9 вершков, цена 250 руб.; фигуры “Слона”, “Кабана” и “Бегемота” (sic!), модель Тимуса, исполнил Шмаков, высота 2 вершка, цена 60 руб.; бюст императора Николая I, исполнил П. Шмаков, высота 15 вершк<ов>, цена 150 руб.; из разноцветного бисквита: кувшин зеленый и белый “Сатир и нимфа”, рис<унок> Г. Крауса, исполнил П. Шмаков, высота 11 $\frac{1}{2}$ вершк<ов>, цена 250 руб.; белый и лиловый “Сон”, модель Тимуса, исполнил П. Шмаков, высота 7 вершк<ов>, цена 125 руб.; ваза “Лягушки”, модель Тимуса, исполнил П. Шмаков, высота 8 $\frac{13}{4}$ вершк<ов>, цена 100 руб.; из цветной никелевой глазури<:> фигуры “Слон”, “Кабан”, “Бегемот”, исполнил П. Шмаков, высота 2 вершк<a>, цена 30 руб.; цветная глазурь синяя: корзина “Розы и незабудки”, рисунок Тимуса, модель И. Петрова, исполнил П. Шмаков, высота 4 $\frac{1}{2}$ вершк<a>, цена 150 руб.; корзина “Ирис”, рисунок Тимуса, модель И. Петрова, исполнил И. Зотов, высота 2 $\frac{1}{2}$ вершк<a>, длина 4 вершка, цена 125 руб.; подглазурная живопись красками горнового огня: кувшин “Сатир и нимфа”, рисунок Г. Крауса, модель Тимуса, исполнил Э. А. Сулиман-Грудзинский, высота 11 вершк., цена 1400 руб.; ваза “Виноградная лоза”, рисунок Тимуса, модель Ф. Самарина, исполнил Э. А. Сулиман-Грудзинский, высота 8 $\frac{1}{2}$ вершк<ов>, цена 300 руб.; ваза “Виноградная лоза”, рисунок Тимуса, модель Ф. Самарина, исполнил А. Лапшин, высота 8 $\frac{1}{2}$ вершк<ов>, цена 350 руб.; корзина “Хоровод”, модель Тимуса, исполнил Э. А.

Сулиман-Грудзинский, высота 6 ¼ вершк<ов>, цена 600 руб.; ковш с гербом рода Романовых, рисунок Тимуса, модель Ф. Самарина, исполнил Г. Зимин, длина 11 вершк<ов>, цена 350 руб.»²³³ (Прил. 8, рис. 81). В этом же отчете перечислены модели Тимуса, выполненные из резного многослойного хрустала, а также работы по исполнению фарфорового инокостаса для Свято-Духовской церкви²³⁴ (Прил. 8, рис. 82).

По словам исследователя Т. В. Кудрявцевой, «отвергая эклектический метод поверхностного орнаментирования», скульптор создал совершенно новую «объемно-пластическую структуру предметов, добился органичной связи материала, конструкции и декора»²³⁵ (Прил. 8, рис. 83). Особым разнообразием отличались опыты Тимуса в области художественного украшения произведений: их рельефная поверхность уподоблялась живописным мазкам, фигуры изображались в сложных ракурсах, нередко только силуэтом, предпочтение отдавалось ассиметричным формам. Выявляя декоративные и пластические возможности материала, мастер «оживлял холодную монотонность фарфора и бисквита комбинациями цветных масс, экспериментируя с рельефным декором, росписью, кристаллическими глазурями, активно внедряя все новейшие способы декорирования фарфора в разработанные им модели изделий»²³⁶.

В своем новаторстве Тимус не ограничивался исключительно фарфоровой пластикой. Ему принадлежит новый способ использования разнообразного цветного стекла, применявшегося в конце XIX — начале XX в. для многослойных ваз с резным и протравленным узором по образцу прославленных изделий Э. Галле, братьев Дом и Л. Тиффани. К первым опытам этого рода относится группа миниатюрных вазочек в виде животных, созданная по моделям Тимуса в

²³³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 112, 112 об., 113, 114.

²³⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 107.

²³⁵ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 134.

²³⁶ Там же С. 133.

1905–1906 гг. Стоит отметить, что во многом именно благодаря его работам анималистическая скульптура получила новый импульс к развитию и дополнила тематический диапазон произведений модерна.

Тимусу были близки и понятны современные течения в декоративно-прикладном искусстве, но в своей художественной практике он использовал их возможности очень осторожно, с неизменной оглядкой на вкусы Двора. В этом смысле скульптор оставался типичным служащим казенного фарфорового завода, работавшего исключительно по заказам императорской фамилии. В его творчестве получили развитие традиции реализма XIX в., который в начале нового столетия испытал заметное воздействие новейших течений в искусстве. Нащупывая пластический эквивалент для воплощения задуманных оригинальных художественных образов, Тимус внимательно всматривался в опыт современных мастеров, принадлежавших к самым разным направлениям. Склонность к экспрессионистическим деформациям, гротеску помогла ему, в конечном счете, переработать чужой опыт и создать свой индивидуальный стиль, точнее — «манеру», как совокупность индивидуальных стилистических и технических приемов.

Безусловно, в первую очередь скульптор ориентировался на лучшие произведения датских, немецких и французских фарфористов. Плавные очертания его сосудов с глазурями восходят к работам севрских мастеров Ж. Далу, Г. Гюма, Ж. Шере и др.²³⁷ Изучая рельефные флоральные мотивы на вазах и кашпо датских художников Е. Хегермана-Линденкрона и Ф. Гарде, керамистов фабрики «Бинг и Грёндаль», Тимус создавал собственные модели²³⁸ (Прил. 8, рис. 84, 85). Образы русалок на блюдах и вазах этой первой в Дании частной фарфоровой фабрики предвосхищают появление и в его пластике скульптурных изображений

²³⁷ Bröhan-Museum Berlin. Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, 1889–1939 / Konzept I. Becker. Berlin, 2002. S. 62.

²³⁸ Preaud T., Gauthier S. Ceramics of the 20th Century. New York, 1982. P. 32.

нимф, сатиров и пр.²³⁹ Модели животных разрабатывал Тимус в ходе «общения» с анималистической пластикой скульпторов Датской королевской мануфактуры²⁴⁰ (Прил. 8, рис. 86). На начальном этапе работы значительное влияние на скульптора оказали произведения Королевской Берлинской мануфактуры. Принадлежащие А. Кляйну, Р. Флерике и М. Фритцше идеи декорировки ваз, блюд, сосудов разнообразных форм в стиле модерн неожиданно перевоплотились в работах Тимуса²⁴¹. Он создавал модели «в русском стиле», «в итальянском вкусе», «в стиле Людовика XVI». Порой, как указывалось в отчетных документах завода, образец просто «заимствован из заграничного журнала» или же скопирован с французского веера, как, например, пепельница «Водяная лилия»²⁴² (Прил. 8, рис. 87, 88).

Несомненно, работы Тимуса выделяются своей оригинальностью и новизной. В то время, когда взаимовлияние, воспроизведение одних и тех же форм, сюжетов, техник декора можно было обнаружить в ассортименте практически всех керамических мануфактур, Тимус стремился к самобытным, оригинальным произведениям, которые поставили изделия Императорского фарфорового завода в один ряд с лидерами фарфоровой промышленности Европы.

В основу художественного метода мастера легли культ природы, феноменальная способность к пластическому анализу зримой формы. Тимус разработал собственный метод воплощения оригинальных идей в новаторских по замыслу моделях, который основывался на внимательном изучении и затем — копировании поистине безгранично разнообразных природных форм. Он оставил своего рода руководство к созданию новых изделий под названием «Способ

²³⁹ Bröhan K. H., Högermann D., Niggel R. Porzellan. Kunst und Design 1889 bis 1939 vom Jugendstil zum Funktionalismus. Berlin, 1993. S. 283.

²⁴⁰ Reineking von Bock G. Kopenhagener Porzellan und Steinzeug: Unikate des Jugendstil und Art Déco. Köln, 1991. S. 39.

²⁴¹ Jugendstil-Blüten. Florale Dekorationen im Kunsthandwerk des Jugendstils / Ausstellungskonzeption K. H. Bröhan. Berlin, 1985. S. 54–57.

²⁴² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2125). Д. 62. Л. 85–85 об.

рисования новых форм для художественной утвари, а в особенности керамических изделий». Позволим себе процитировать часть этого документа: «С древних времен все народы старались разукрасить свое жилище, одежду и домашнюю утварь и для этой цели пользовались существующими формами и красками, встречающимися в окружающей их природе как-то: растениями, раковинами, камнями и пр. Вообще-то то, что поражало их воображение и ласкало глаз. Это служит основанием преподавания и моего способа рисования, доступного каждому, кто хоть немного владеет карандашом — особенно легко получить контур керамического изделия. Для рисования мебели, архитектурных украшений и вообще сложных предметов требуется уже навыки при составлении рисунков из готовых линий. Ни один лист в природе не бывает точно похож на другой и жилки на них в особенности разнохарактерны. На этом основании можно всегда и до бесконечности находить новые линии в жилках листьев силами внимательного всматривания в них. Тоже самое наблюдается с линиями кожи ладони, что дало повод употреблять в некоторых странах отпечаток большого пальца руки вместо печати или подписи. Для примера возьмем какой-нибудь лист, перевернем его нижней стороной кверху и тогда рельефно выступят жилки и наметим одну из них по желанию с красивыми изгибами, прочем обозначим ее (жилку) СТ, проведем мягким карандашом по верху ребра, положим прозрачную кальку и сверх просвечивающей жилки потрем ее ножом или палочкой, и тогда получится верный отпечаток жилки на кальке, который будет одним боковым контуром желаемой вазы, если тут же наметить черточкой ширину вазы и сложить кальку таким образом, чтобы эта черточка совпала бы полученной линией и провести карандашом по просвечивающей линии другую, раскрыть кальку и соединить конечные точки линий между собою, то и получится желаемый рисунок вазы.

Если этот способ неудобен из-за определения расстояния между обоими линиями, то в таком случае можно жилку АВ два раза скопировать на отдельных листиках кальки, которые можно произвольно передвигать и по желанию уклон и

расстояние между ними, а после того соединить точки В и С и А с D прямыми линиями. Полученные таким способом рисунки в маленьком виде можно увеличить фотографическим способом или разметить параллельными линиями. Если требуются ручки, то нужно отыскать подходящий угол жилки и тем же способом копировать ее, а для круглых или овальных взять стебли и усики вьющихся растений. Например, линию *рг* приставить к линии *СТ*, соединить точки *г* и *Т* между собой и получится наружный контур ручки, а толщину вырисовать по желанию»²⁴³. Наглядным подтверждением этого творческого метода работы служат и другие документы из архивов фарфорового завода. В них Тимус, наклеивая на бумагу лист дерева, зарисовал формы новых произведений, в основе которых был неизменно абрис листа (Прил. 8, рис. 89, 90).

Тимус неукоснительно следовал своему принципу. В одном из своих отчетов он написал: «Для того, чтобы внести художество в промышленность, надо его брать из природы, этой неисчерпаемой сокровищницы разнообразия и богатства»²⁴⁴. Недаром скульпторы и художники европейских мануфактур тщательно изучили не только обычаи и нравы своих народов, но также флору и фауну. Проводя параллели с их творчеством, Тимус справедливо полагал, что «красоты природы России не менее чарующи, чем красоты Юга, и если мы любуемся голубым Средиземным морем или лазурью итальянского неба, то отсюда не следует, что русский иней с его серебристой пылью не только не чарует нас, северян, но не приведет в трепетный восторг и всякого южанина»²⁴⁵. Скульптор, молодость которого прошла в Эстонии, стране, для чьей культуры столь важное значение имел поэтический образ Балтийского моря, где фольклору и природным мотивам уделялось самое пристальное внимание, сохранил верность этому завету и во время службы на Императорском фарфоровом заводе.

²⁴³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 77.

²⁴⁴ Там же Л. 77–78.

²⁴⁵ М. Г. Художественность в промышленности // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 20. С. 44.

Особую роль во многих произведениях Тимуса играет динамика скульптурных форм — где-то более спокойных, а где-то образующих настоящие сгустки энергии. В этом отношении он не просто следовал пожеланиям администрации завода «развивать скульптурные формы, оставляя в стороне производившиеся до сих пор украшения ваз и разных предметов обихода с помощью искусственно приклеенных или привинченных скульптурных орнаментов»²⁴⁶, а даже предугадывал их. Внимательное изучение природы и отточенное мастерство рисовальщика всегда помогали скульптору воплотить нужное художественное решение. Несмотря на отдельные неудачи, неизбежные в период поисков и преобразований, его опыты по созданию новых форм дали интересные результаты, расширили номенклатуру изделий завода, которые долгое время были ограничены немногими, повторяющимися из года в год типами сосудов.

3.1.1 Эволюция фарфоровой пластики А. К. Тимуса

Определенный диссонанс в художественной жизни эпохи способствовал обращению скульпторов, в том числе и на фарфоровом заводе, к своего рода заимствованию образов из богатого арсенала средств выразительности живописи и литературы. В фарфоровой пластике в этом направлении необходимо особенно выделить творчество Августа Тимуса. В его произведениях наиболее последовательно была отражена так называемая «литературно-ассоциированная программность», развитию которой в пластике способствовал объединяющий литературу, живопись и скульптуру символично - мифологический строй. К лучшим изделиям этого ряда можно отнести вазы «Хоровод русалок», «Наяда», «Сатир и нимфа», «Волна» и др. (Прил. 6). Именно в этих произведениях, в которых сочетание академической манеры лепки с подчеркнута декоративной, стилизованной в духе модерна трактовкой деталей, чувствуется стремление Тимуса объединить в фарфоре изобразительное искусство и литературу. Это

²⁴⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 37.

стремление отражено как в поэтическом характере образов, так и в названиях самих работ. Творческие эксперименты скульптора в этом направлении открыли путь к дальнейшему обновлению образного строя фарфоровой скульптуры и обогащению ее пластического языка.

Тимуса вдохновляли сирены и nereиды на полотнах Э. Бутибонна, Х. Дрейпера, А. Кабанеля (Прил. 8, рис. 91), В. Бугеро (Прил. 8, рис. 92) и многих других художников. Несомненно, скульптор был знаком с широко известными в Европе произведениями А. Беклина. В русском искусстве схожие образы можно видеть на известной картине И. Н. Крамского «Русалки» с ремаркой «на сюжет из повести Н. В. Гоголя “Майская ночь”» и одноименной работе К. Е. Маковского, а также в произведениях мастеров рубежа столетий. Вслед за ними и Тимус обратился к этой теме, воплотив сказочные образы в фарфоровой пластике. Он стремился придать романтический антураж, соответствующий литературному образу. Поскольку, по меткому замечанию художественного критика В. В. Стасова, в это время «не было ни одного хоть немного интеллигентного молодого человека, которого бы сильно не двигала, не развивала и не взвешивала эта литературная сила»²⁴⁷. Произведения Тимуса передают тонкие пограничные эмоции, интригуют своим символическим подтекстом. И в этом тоже можно видеть воплощение тенденций, характерных для живописи, литературы, философии начала XX в. Трактовка этой темы во многом была определена художественными впечатлениями от зарубежных поездок скульптора. В качестве характерного примера можно привести композицию скульптора П. Массоля «Ундина», исполненную на севрской мануфактуре²⁴⁸ (Прил. 8, рис. 93). Не менее характерны точеные женские силуэты, опоясывающие декоративные сосуды Берлинской королевской мануфактуры²⁴⁹. Танцующие «ню» украшают целый ряд изделий,

²⁴⁷ Стасов В. В. Собр. соч.: в 4 т. СПб., 1894. Т. 1. Ч. 1. С. 476.

²⁴⁸ Pelka O. Keramik der Neuzeit. Leipzig, 1924. S. 100.

²⁴⁹ Bröhan K. H. Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus. 1899–1939. Berlin, 1989. S. 70.

исполненных по моделям А. Опеля на фабрике Розенталь²⁵⁰. Вероятно, Тимус внимательно изучал не только образцы всемирно известных фабрик. В его работах прослеживается определенное сходство с произведениями богемского предприятия «Турн-Теплиц» (Прил. 8, рис. 94). Сходные мотивы можно встретить и в изделиях фабрики «Желнай»²⁵¹ (Прил. 8, рис. 95, 96).

Приведем несколько характерных примеров. В 1897 г. Тимус исполнил одну из первых своих ваз — «Наяду» (Прил. 8, рис. 97). Богатство пластических ритмов в движении, грациозная утонченность форм, целостность общего силуэта позволяют отнести эту работу к лучшим произведениям мастера. Ранее на петербургском предприятии ничего подобного не создавалось. Поэтому «Наяда» сразу же была включена в список изделий, представлявших продукцию Императорского фарфорового завода на Всемирной выставке в Париже в 1900 г.²⁵². Из архивных документов известно, что впоследствии «вазу “Наяда” пожелала иметь у себя во дворце великая княгиня Мария Павловна»²⁵³.

Декоративный сосуд «Наяды и тритон» представляет собой настоящую театральную декорацию (Прил. 8, рис. 97, 98). Впервые эта «миниатюра в фарфоре» была исполнена на заводе в 1898 г. и затем повторялась в более позднее время. Она неоднократно упоминалась среди лучших произведений завода обозревателями искусства, в том числе и известным художественным критиком Н. П. Собко в статье «Императорский фарфоровый завод в Петербурге — Искусство и художественная промышленность»²⁵⁴.

Тем временем Тимус продолжал «разрушать», деформировать привычную архитектуру сосудов, строгую определенность орнаментов и декора. Навершие

²⁵⁰ Rosenthal S. A. Dining Services, Figurines, Ornaments and Art Objects. Atglen, 1997. P. 40–41.

²⁵¹ Hungarian ceramics from Zsolnay manufactory, 1853–2001. P. 126, 135–137, 140; Zsolnay ceramics / Compiled by E. Hars. Budapest, 1983. P. 21.

²⁵² Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international, gr. XII, cl. 72, Paris, Imprimerie Nationale, 1902–1906. P. 41.

²⁵³ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 862. Л. 14.

²⁵⁴ Собко Н. П. Императорский фарфоровый завод в Петербурге // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 4. С. 315.

вазы «Хоровод русалок» он оформил в виде плавно поднимающихся из морских волн женских фигур (Прил. 8, рис. 99 — 101). Согласно архивным документам, первая бисквитная модель этой вазы была исполнена в 1901 г. П. Шмаковым²⁵⁵. В отчете об изделиях, вылепленных в скульптурной мастерской за истекший год, Тимус приводит эскиз, но под другим названием — «Танцующие женщины»²⁵⁶.

Не менее важно упомянуть и произведения Тимуса, которые были созданы скульптором по моделям других мастеров. Так, ваза-кувшин была исполнена по рисунку, представленному художником Г.-Г. Краусом в 1889 г. на конкурс Императорских фарфорового и стеклянного заводов²⁵⁷. В сведениях об конкурсе сообщается, что автором премированного рисунка был «Гергард Гугович Краус, русский подданный, ученик Центрального училища технического рисования барона Штиглица»²⁵⁸. Его произведение с доработками Тимуса было включено в списки работ Императорского фарфорового завода за 1901 г. Экземпляр, датированный 1901 г., с подглазурной полихромной росписью, исполненной живописцем Э. А. Сулиман-Грудзинским, хранится в собрании Государственного Эрмитажа. В архивах завода за этот год упомянут и другой вариант вазы из белой и зеленой бисквитной массы, сформованный скульптором П. Шмаковым, также находящийся в эрмитажной коллекции²⁵⁹.

В 1900 г. по проекту С. Р. Романова Тимус смоделировал вазу с дельфинами (Прил. 8, рис. 102). По замыслу Романова она должна была представлять собой цельную конструкцию. Однако декоративные вазы, как правило, были сборными: тулово и ножка формовались и обжигались отдельно, а затем соединялись между собой металлическим штырем с винтами на концах. Гузка (верхняя часть ножки) имела коническую форму и являлась органичным продолжением тулова, плавно

²⁵⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 75.

²⁵⁶ Там же Л. 75.

²⁵⁷ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 228.

²⁵⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 157. Л. 1.

²⁵⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 75, 76, 112 об., 114 об.; Оп. 1 (478/2014). Д. 157. Л. 1.

переходящим в основание. В данном случае гужка своим чашеобразным очертанием, которое подчеркнуто рельефным орнаментом, диссонирует с яйцевидным силуэтом тулова, создавая впечатление углубленности нижней части тулова в гужке. Такой прием был обусловлен конструктивными особенностями вазы, которые описаны в производственных документах завода. В них Тимус сообщал: «Ваза с дельфинами вместо ручек, сделанная по рисунку Романова. Рисунок этот был одобрен Ея Императорским Величеством Александрой Федоровной и по ее желанию сделали эту вазу, хотя форма ее очень неудобна для обжигания, и пришлось кое-что изменить в ней, а именно переход от средней части к поддону настолько узок, что при обжигании легко могло случиться, что верхняя часть своей тяжестью надавит на поддон и покривит узкий переход. Вот почему пришлось отступить от рисунка и сделать переход значительно толще»²⁶⁰. Из архивных источников известно, что было исполнено лишь два экземпляра, оставленных «в белье», без дальнейшего декоративного оформления. Причиной тому послужил досадный казус — первоначально ваза задумывалась как аквариум, в связи с чем предполагалось изготовить ее из хрусталя. Скульптор писал, что «с этой вазой вышло недоразумение. Ея Императорское Величество Александра Федоровна предпочитала, что ваза будет изображать аквариум и будет поэтому стеклянной, а этого не поняли и сделали всю ее из фарфора, и таким образом ваза вышла самая обыденная»²⁶¹.

В декоративном решении вазы «Отдыхающие» с рельефными изображениями шести обнаженных фигур девушек и юношей нашло развитие все то, что постепенно выкристаллизовывалось в более ранних работах художника (Прил. 8, рис. 103). Тимус создал этот проект в 1904 г., однако ваза была выполнена лишь в 1910 г., поскольку «тогда <т. е. в 1904 г. — Е. Х.> не вышло ни

²⁶⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 62. Л. 32.

²⁶¹ Цит. по тексту атрибуции И. П. Поповой.

одного хорошего экземпляра»²⁶². Ясная «архитектурная» организация композиции свидетельствует о том, что в своих поздних произведениях скульптор становится настоящим «чародеем линии», обладающим редкостным даром линейной импровизации. В этой работе с особой очевидностью проявились равновесие формы и декора, самостоятельность пластического языка. Именно в «скульптурных» вазах и сосудах Тимуса наиболее ярко воплотилось творческое кредо мастера. Произведения этого ряда нравились как широкой публике, так и представителям «передового лагеря», хотя их нередко критиковали, находя определенные изъяны и недостатки. Однако ни те, ни другие не могли сбить скульптора с избранного пути. Он ревностно и методично продолжал свою работу, стараясь уйти от тривиального академизма, но в то же время не пытаясь во что бы то ни стало «догнать моду».

Наряду с разнообразными вазами, сервизами и прочими изделиями творчество Тимуса этого периода представлено и станковой скульптурой. В 1900-е гг. он создал фигуры «Грезы любви», «Вызов», «Скромность», «У стены», группу «Петр I и водяной» и др. Однако, если в рельефном декоре ваз Тимусу блестяще удавались изображения фигур в различных ракурсах, то «обратившись к круглой скульптуре, он проявил погрешности профессионального характера, некоторые работы отличает сухость и вялость в трактовке форм, порою переходящих в манерность и экзальтацию»²⁶³. По-видимому, это осознавалось руководством завода, так как его скульптурные группы, судя по ежегодным отчетам, не тиражировались и не распространялись по музеям²⁶⁴. Между тем фарфоровая пластика Тимуса представляет большой интерес.

Стилистические приемы, с помощью которых скульптор разрабатывал рельефный декор своих работ, весьма разнообразны. В них нашли отражение как

²⁶² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (507/2244). Ед. хр. 24. Л. 40 об.

²⁶³ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 127.

²⁶⁴ Там же С. 129.

черты передвижнического реализма, так и декоративные приемы модерна. Нередко Тимус придерживался способов декорировки изделий, предложенных датскими мастерами. П. П. Марсеру писал о них следующее: «...очертания ваз очень просты, блюда и тарелки не имеют бортов, фестонов, излишних рельефов, словом — нет ничего затейливого и вычурного. Но художники зато пользуются предоставленным в их распоряжение местом с большим чувством меры. Сознавая, что их задача заключается в украшении предмета, а не в окончательном подчинении его живописи, они не загромождают его сложными композициями. <...> Передавая исключительно мотивы, взятые из окружающей природы, преследуя декоративную цель, а не реальное воспроизведение природы, живописцы по возможности упрощают рисунок, располагают его со вкусом и легкостью»²⁶⁵. Следуя этим идеям, Тимус создал целый ряд фарфоровых изделий, среди наиболее удачных примеров назовем вазу «Хмель», «Орех», «Вороны» и пр.

Начиная с 1901 г. на Императорском фарфоровом заводе стали выпускать большие гладкие вазы, кашпо и жардиньерки, прибегая к особому способу литья. Эти работы отличались от изделий, исполненных на станке, более гладкой поверхностью без винтообразных следов вытачивания, которые мешают росписи²⁶⁶. Формы таких ваз также разрабатывал Тимус. Ваза в «неорусском» стиле из частного собрания, украшенная четырьмя повторяющимися фестонами со стилизованными павлинами и цветами, отлита в форме и, следовательно, исполнена после 1901 г. (Прил. 8, рис. 104). На дне имеется выпуклое кольцо характерного силуэта, сделанное для укрепления основания при обжиге. Роспись выполнена в технике надглазурной полихромной живописи. В 1890-е и в начале 1900-х гг. она применялась довольно редко в связи с популярностью таких актуальных в период модерна приемов, как роспись эмалями, шликерами и подглазурными красками. Однако с середины 1900-х гг. надглазурную муфельную

²⁶⁵ Марсеру П. П. Датский фарфор и Королевская копенгагенская фарфоровая фабрика // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 9–10. С. 764.

²⁶⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 58; Ф. 468. Оп. 26. Д. 256. Л. 87.

роспись вновь начинают широко использовать при декорировке изделий. Так, в 1906 г., как указано в отчетах завода, художники попытались компоновать живописные мотивы в национальном духе «по примеру Поленова, Головина, Билибина. В отличие от предыдущих лет замечен в тонах более развитый вкус, избежание резких красочных определенных тонов и стремление получить нежные тона, соответствующие настроению»²⁶⁷.

В отдельную группу можно выделить вазы по проектам Тимуса, специально предназначенные для декорировки цветными глазурями, к которым на рубеже XIX–XX вв. возник особый интерес. В украшении фарфоровых изделий наряду с природными формами скульптор нередко использовал и ориентальные мотивы. По словам критика Р. Кехлина, Тимус словно чувствовал «полное слияние с искусством Крайнего Востока, которое лишней раз открывает нам глаза и возрождает в нас понимание природы, которое лежит в основе всякого декоративного искусства»²⁶⁸.

На Императорском фарфоровом заводе из изобразительного наследия стран Дальнего Востока прежде всего был почерпнут опыт применения декоративных глазурей. Благодаря сочетанию естественных красочных потеков и различных фактур, цветные глазури придавали одним и тем же формам неповторимые художественные эффекты. «Живописное решение возникало под воздействием пламени, и не случайно этот вид декора называют “искусством огня” (art du feu)»²⁶⁹. Первоначально формы ваз, декорируемых глазурями, в большинстве своем повторяли восточные прототипы. Однако в самом начале 1900-х гг. Тимус предложил оригинальные формы, в которых органично соединились каноны дальневосточной керамики и пластические приемы модерна. На поверхности рельефных форм, разработанных скульптором, неисчерпаемое цветное

²⁶⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 58; Ф. 468. Оп. 26. Д. 256. Л. 59 об.

²⁶⁸ Кехлин Р. Французская керамика // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 21. С. 536.

²⁶⁹ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод // Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. Т. I. С. 257.

разнообразии глазури выявляется во всей своей полноте. Его модели как бы оплывают, иногда расширяются книзу, изгибы стенок сосудов утрачивают свою «упругость» и сменяются живописной пластикой рельефов. Предметы получают «импрессионистическую подвижность», обретая в каждом ракурсе новый облик. Подобные изделия встречаются также в ассортименте некоторых европейских фарфоровых производств, в том числе Севрской мануфактуры. По своему стилистическому решению наиболее близки к работам Тимуса произведения А. Сандье и Г. Гюма²⁷⁰ (Прил. 8, рис. 105).

В искусстве модерна Тимуса привлекало тяготение к живописно-пластической системе, основанной на принципиальном упрощении формы, с одной стороны, и форсировании цвета, динамичности построения композиции — с другой. В то же время пристальное внимание к природным формам предопределило появление в творчестве мастера их стилизованных воспроизведений. В этом отношении характерным примером является ваза «Листья», тулово которой образовано узкими, проработанными рельефом листьями и покрыто серебристо-зеленой глазурью, мерцающей тончайшими градациями коричневых, желтых, серо-зеленых оттенков²⁷¹ (Прил. 8, рис. 106). Треугольная, суженная книзу, на плоской разложистой ножке ваза «Аисты» с бриллиантовыми узорами созвездий серо-зеленой глазури украшена рельефными стилизованными изображениями этих птиц²⁷². Ее тулово опоясывает рельеф, имитирующий птичье оперение (Прил. 8, рис. 107, 108).

В 1910-е гг. поиски нового эстетического идеала объединили многих отечественных художников вокруг направления, получившего название неоклассицизм²⁷³. По словам А. Бенуа «Потребность в цельности, в высоких идеалах особенно остро ощущается в те годы, когда мир представляется многим

²⁷⁰ Brunet M., Préaud T. Sèvres. Des origines à nos jours. Fribourg, 1978. P. 313.

²⁷¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 41.

²⁷² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 42 об.

²⁷³ Галева Г. А. Творческий путь Б. Д. Григорьева (1886–1939). С. 87.

как всеобщий хаос, когда «распадаются колоссальные громады, рушатся тысячелетние иллюзии, падают недавно еще важнейшие надежды»²⁷⁴. Проблема нового восприятия классического наследия активно обсуждалась в этот период, в том числе и на страницах журнала «Аполлон». Один из участников развернувшейся полемики А. Бенуа предостерегал современников от «поверхностного восприятия классицизма как очередной антикварной моды, которое порождает лишь рабские эклектические стилизации, и предлагал свое понимание классики»²⁷⁵. Критик представлял ее как своего рода общечеловеческий художественный язык, «имеющий неотъемлемое свойство быть понимаемым всеми, быть уместным всюду, вдобавок настолько гибкий и мудрый, что он допускает самые решительные изменения в зависимости от самых разнообразных условий»²⁷⁶. Однако эти общие определения звучали слишком расплывчато по сравнению с конкретными результатами творческой практики. Как справедливо заметила исследователь русского фарфора Т. В. Кудрявцева, «сколь многообразны были индивидуальности, дарования, творческие вкусы мастеров, обратившихся к освоению классики, столь же различны по характеру, успешности и органичности ее претворения были созданные ими произведения»²⁷⁷.

С середины 1900-х гг. на Императорском фарфоровом заводе начинают исполнять стилизации фарфора рубежа XVIII–XIX вв. Обращение к «классике» было инициировано основным заказчиком — императорской фамилией. В архивных материалах, относящихся к этому периоду, неоднократно встречаются сведения о пожеланиях императрицы Александры Федоровны «копировать лучшие образцы старинного фарфора, в том числе в классицистических

²⁷⁴ Бенуа А. Н. В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 56.

²⁷⁵ Бенуа А. Н. О новом стиле. (Ответ на письмо Е. Плинатуса «Возрождение классики») // Речь. 1917. 17 февр. С. 5.

²⁷⁶ Там же С. 6

²⁷⁷ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 33.

формах»²⁷⁸. Вместе с Тимусом мастера завода исправно создавали копии чашек и ваз в стиле «empire», «не уклоняясь значительно от хороших оригиналов»²⁷⁹. При этом они не просто механически заимствовали формальные приемы классицизма, а подвергали их определенной переработке, модернизации. В творчестве Тимуса 1910-х гг. неоклассика присутствовала, скорее, как тенденция, имеющая свои характерные «обертоны». Так, в 1910–1911 гг. в скульптурной мастерской завода под его руководством было изготовлено 10 ваз в стиле «empire» по образцам заводского музея и рисункам из альбомов Ф. И. Гаттенбергера²⁸⁰ (Прил. 8, рис. 109, 110). Художник, рисовальщик, профессор Женевского университета Ф. И. Гаттенбергер был директором Императорского фарфорового завода в 1804–1806 гг. В свое время мастер создавал проекты произведений прикладного искусства в стиле «empire», а в 1816 г. подготовил специальный альбом с эскизами ваз, многие из которых в начале XX в. были исполнены из фарфора при участии Тимуса. Скульптор указывал в отчетных документах: «Ваза “empire” скопирована мной по оригиналу из заводского музея. Вышли два экземпляра хороших, из которых один раскрашен муфельными красками, другой еще нет, а два экземпляра первого обжига находятся в белой палате. Другая ваза “empire” тоже по музейному оригиналу сделана в стольких же оригиналах, как и предыдущая <...> Пять ваз с рисунков Готенбурга <т. е. Ф. И. Гаттенбергера. — Е. Х.> нарисованы мной, из них три вылеплены, но еще без ручек, а другие в работе»²⁸¹.

В конце 1900-х гг. заметно возросло количество ежегодно исполняемых сервизов-дежене. По желанию императрицы, Тимус и другие мастера завода должны были не только повторять, но и самостоятельно разрабатывать небольшие сервизные ансамбли в стиле «empire». Таким образом, под воздействием

²⁷⁸ Цит. по: Носович Т. Н., Попова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. СПб.; М.: Санкт-Петербург Оркестр, 2005. С. 34.

²⁷⁹ Попова И. П. Фарфор Императорского завода в неоклассическом стиле начала XX века из коллекции Государственного Русского музея // В тени больших стилей. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2002. С. 217.

²⁸⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 250. Л. 64.

²⁸¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 250. Л. 64. об.

пожеланий заказчиков эволюция художественных поисков Тимуса продолжилась в новом направлении. Фарфоровые изделия стали украшаться прямолинейными, угловатыми ручками, в лепной и живописной декорировке все чаще встречались античные мотивы: камни, маски с драпировками, розетки из акантовых листьев, бусы и меандры.

Из отчетных документов известно, что «в 1908–1909 гг. было разработано несколько сервизов в формах классицизма»²⁸². В архивах завода сохранилось относящееся к 1910 г. письменное указание императрицы Александры Федоровны «вновь произвести работы по росписи тарелок в стиле “empire” и дежене в том же стиле»²⁸³. В 1909 г. Тимус и Петров исполнили восемь сервизов, повторяющих формы изделий Майсенского и Венского заводов. Зарисовки и описание моделей сделаны скульптором в отчете о работе его мастерской за 1909 г.²⁸⁴ В архивных документах упоминаются также сервизы-дежене «Петергоф» и «Старый Петербург» (исполнитель И. Хопилов, 1911), дежене «Русский быт 1812 г.» и «Греческие танцы» по рисункам Р. Вильде (исполнитель И. Хопилов, 1913), дежене «Амбир» по рисункам П. Войткевича (исполнитель А. Скворцов, 1914) и др.²⁸⁵

Не все идеи и формы Тимуса в фарфоровой пластике Императорского завода оказались состоятельными. Творчество скульптора не всегда однозначно оценивалось современниками. Так, Е. Данько писала, что «Тимус дал ряд изделий: ваз, кувшинов, жардиньерок, украшенных голыми, длинноволосыми русалками с тонкими талиями и пухлыми бедрами. Безграмотность исполнения в сочетании с эротическим смакованием подробностей женского тела сближали это „искусство“ с порнографией»²⁸⁶. Бесспорные черты салонного искусства обнаруживаются в

²⁸² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 1. Л. 39.

²⁸³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 38. Л. 74.

²⁸⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 38. Л. 73.

²⁸⁵ Там же Л. 29.

²⁸⁶ Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917. С. 15.

целом ряде его произведений. Иногда скульптор действительно тиражировал одни и те же приемы, персонажи, композиционные решения, «подыгрывая» вкусу и приоритетам императорской семьи. Однако «неровность» художественного качества некоторых его работ и даже его колебания между «высоким и салонным» не может служить основанием для исключения Тимуса из круга значимых фигур в истории Императорского фарфорового завода в конце XIX — начале XX в.

Положительных отзывов о творчестве мастера сохранилось гораздо больше, его имя неоднократно встречается на страницах художественных журналов и газет. Так, корреспондент «Петербургского листка», делая подробный обзор всех актуальных направлений в области декорировки фарфоровых произведений, практически в каждом из разделов отмечает работы Тимуса: «Мы осмотрели кладовые фарфорового завода, где хранятся совершенно готовые вещи. Громадные комнаты сплошь заставлены различными вазами, блюдами, тарелками и т. п. вещами, из которых каждая оценивается сотнями и тысячами рублей. Здесь прежде всего останавливают на себе внимание скульптурные произведения (из фарфора-бисквита) А. К. Тимуса. В переднем ряду расставлены шесть фигур гиппопотама, свиньи и слона (три из белого бисквита и три из темного). Здесь же помещаются и другие скульптурные произведения того же г. Тимуса. Далее следует датский отдел или вещи, так называемого большого огня (au grand feu). Работа этих вещей принадлежит исключительно двум лицам; скульптурная часть — А.К. Тимусу и живописная часть — художнику Э. А. Сулиман-Грудзинскому. <...> Из отдела «муфельных красок» обращают на себя внимание вазы со сценами из русской жизни, расписанные Красновским, Тимофеевым. И громадный ковш (скульптура Тимуса, живопись Зимина), исполненный в древне-русском стиле <...> из остальных работ обращает на себя внимание гипсовый бюст Императора Александра III (работа Тимуса)»²⁸⁷.

²⁸⁷ Фарфоровые и стеклянные работы // Петербургский листок. 1901. № 310.

Мастер, чрезвычайно восприимчивый к открытиям, настроениям, художественным тенденциям эпохи, в конечном итоге, сумел «переплавить» разнородные влияния и тенденции в собственный индивидуальный стиль. Однако художественные поиски и эволюция его творческого метода искали дальнейшего развития, которое Тимус сумел воплотить уже после революции, в Эстонии, начав работать в новом направлении – Ар Деко.

Уже в эмиграции Тимус так вспоминал о годах жизни, проведенных на Императорском фарфоровом заводе: «На фарфоровом заводе мне представилось замечательное и приятное поле деятельности, но поскольку завод находился под опекой императрицы Александры Федоровны, то зачастую приходилось исполнять «императорские прихоти», которые подчас были весьма обременительными. В любом случае я пользовался большим уважением — Министерство Двора отправляло меня на российские и заграничные выставки как специалиста и для исследования фарфоровых работ, среди прочего в 1900 году в Париж и в 1906 году — в Милан. А. Мне как истинному художнику нравилось путешествовать и удалось проехать по всей Европе»²⁸⁸.

Из всего выше сказанного следует, что Тимус, чья творческая деятельность до настоящего времени не получила достойного освещения, однако была крайне разносторонней и плодотворной. Тонкое чувство материала, любовь к его пластическим особенностям, умение уловить и верно передать на фарфоровой поверхности разные методы декорировки изделий: лепка, глазури, рельефы и др. вот те отличительные особенности творчества Тимуса, которые послужили базой для дальнейшего развития фарфоровой пластики.

Процесс поиска новых средств художественной выразительности, новых композиционных приемов, путей и способов раскрытия обогатившегося содержания пластики эпохи модерна с успехом осваивал Тимус на скульптурном отделении Императорского фарфорового завода. Его творческие разработки,

²⁸⁸ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 3.

безусловно, принесли свои положительные результаты. Именно осознание всей сложности и многоплановости задачи, которая встала перед Тимусом и имела своей конечной целью всеми возможными способами обновить тематический репертуар и средства выразительности на вверенном ему скульптурном отделении, стало итогом его плодотворной деятельности, в том числе и как автора множества интересных, заслуживающих особого внимания произведений.

Проведенный анализ фарфоровых изделий Тимуса подтверждает наше мнение об уникальности творческого метода скульптора, который сочетает в себе традиционный язык пластики и способность в полном смысле слова «шагнуть за горизонт», формируя новый образно-пластический строй фарфоровых композиций. Безусловно, созданию особого авторского стиля Тимуса способствовали европейские стажировки и участие во всемирных и российских выставках и обширные творческие контакты с коллегами. Его пластическая система построена на собственных разработках и открытиях, она приобретает черты качественно нового явления.

Скульптурное отделение фарфорового завода возглавлял человек, безусловно, талантливый, прошедший блестящую академическую выучку, высокий профессионал не только в практике создания скульптурных произведений из фарфора, но и из других материалов. Одновременно мы наблюдаем в позиции Тимуса стремление утвердить во вверенном ему скульптурном отделении самые высокие достижения его *alma mater* и исключительную преданность своему делу. За свои работы Тимус не раз удостоивался наград и поощрений. Однако мы считаем, что одна из его наиболее важных заслуг относится к участию в реформировании работы на вверенном ему скульптурном отделении. Он проявил себя как отличный организатор творческого процесса и заботливый наставник для тех скульпторов, которые не были так хорошо знакомы с производственным процессом на фарфоровом заводе. При всем различии их художественных позиций, Тимус обладал высокими человеческими и

профессиональными качествами, которые способствовали совместной работе приглашенных скульпторов со штатными мастерами. В результате их совместной деятельности, обсуждений и переговоров на свет появлялись истинные шедевры фарфоровой скульптуры.

3. 2. Стилистические поиски эпохи модерна в произведениях А. В. Вернер, А. Г. Адамсона, М. Л. Диллон

Романтическая окраска модерна, несколько салонная эстетика нового стиля способствовали быстрому росту его популярности, в том числе и среди основных заказчиков фарфоровых изделий на фарфоровом заводе — членов Императорской семьи. А. В. Вернер, А. Г. Адамсон, М. Л. Диллон и другие скульпторы стали наиболее яркими представителями стиля модерн в фарфоровой пластике. Они создали новые, запоминающиеся модели, отмеченные в печати и представлявшие фарфоровый завод на российских и международных выставках. Так, в ведомостях за 1901–1907 гг. упоминаются семь скульптур Адамсона, осуществленных в бисквите: «Последний вздох корабля», «Спящий юноша», «Рождение Венеры», «Внимая шепоту моря», «Поцелуй волны», «Демон», «Вопль души». Среди работ Вернер, сделанных в бисквите и терракоте в 1903–1909 гг., в тех же ведомостях числятся: «Христианская мученица», «Невольница», «Усталость», «Отдых», «Благоденствие», «Флирт». В 1907 г. по моделям скульптора Диллон были выполнены в бисквите фигуры «Юность» и «В раздумье». Приведенный перечень скульптур красноречиво свидетельствует об отмеченном М. Валлисом стремлении художников модерна «к объединению изобразительного искусства и поэзии», выраженное в поэтическом характере названий этих фарфоровых скульптур и самих образов²⁸⁹.

Одна из наиболее известных работ Адамсона, воплощенных в фарфоре — «Последний вздох корабля» поражает убедительностью мотива, в котором при полном отсутствии пафоса, особого внимания заслуживает идеальная красота,

²⁸⁹ Wallis M. Jugendstil. Warschau, 1974. S. 159.

рожденная негой и гармонией движения, блестяще выраженными скульптором (Прил. 8, рис. 111–115). Именно в фарфоровой пластике со всей проявилось лирическое дарование Адамсона: «Внимая шепоту волн», «Поцелуй волны», «Спящий юноша» и др. С удивительной последовательностью и смелостью скульптор утверждает свое право не только на выбор темы для скульптурного отделения, но и способы ее истолкования. Новаторство Адамсона в пластике малых форм заключается, прежде всего в том, что он смог по-новому увидеть и передать все тончайшие нюансы сложной гаммы чувств и переживаний, присущих его эпохе. Через неведомые, сложно осязаемые приемы, он передает интимные моменты взаимодействия мастера и материала, в результате которых рождаются удивительно лиричные фарфоровые образы его героинь. В его фарфоровых скульптурах ярко выражены художественные приемы модерна с его текучими линиями, соединениями искусственных и природных форм и элементов, гармоничным переходом от одухотворенной материи к первозданному материалу. К сожалению, его творческий диалог с фарфором был крайне непродолжительным из-за более крупных заказов, над которыми трудился мастер. Тем не менее, именно женские образы Адамсона ознаменовали существенный прорыв в восприятии фарфоровой пластики.

Бисквитные скульптуры Вернер, исполненные на Императорском фарфоровом заводе в начале XX в., выходят за рамки понятия декоративной камерной пластики. Образное и пластическое решение, большие размеры повторяемых в бисквите произведений, отличаются от традиционных форм и камерных масштабов фарфоровой скульптуры. Среди работ скульптора, разделившей общее увлечение творчеством О. Родена, влияние которого ощущается в мягкой, обобщенной моделировке ее скульптур, встречаются цельные гармоничные образы.

Изящные, соединяющие очарование простоты и грации фигуры Вернер составили одну из прекрасных граней творческого наследия скульптора. В 1904 г.

она предложила Императорскому фарфоровому заводу модель лежащей молодой девушки. В отчете скульптурной мастерской фарфорового завода за этот год сохранился рисунок фигуры, сделанный А. Тимусом, и описание: «Фигура “Лежащая” модель Вернер. Имеется один экземпляр из сырой массы»²⁹⁰. В список работ производства за следующий год были включены три экземпляра этой скульптуры, получившей название «Отдых» (Прил. 8, рис. 116). Согласно архивным документам, составленным Тимусом, эти фигуры при участии автора формовали П. Шмаков и А. Лукин, а сам Тимус лично следил за процессом работы, внося необходимые коррективы²⁹¹.

В скульптуре «Отдых» чувствуется внутренний импульс, который заставляет звучать произведения Вернер свойственной ей спокойной гармоничной мелодией. В отличие от характерных «программных» работ этого времени, передающих декадентские настроения, фигуры Вернер не демонстрируют томные страдания, они не наполнены пафосом отрицания, противоречивостью чувств. Мастеру чужды энергичные и сильные движения. Ее работы несут в себе иной эмоциональный тонус, свойственный многим художникам-символистам.

С 1903 по 1906 г. по заказам Императорского фарфорового завода А. В. Вернер выполнила модели, осуществленные в бисквите: «Христианская мученица», «Невольница», «Юность», «Усталость», «Отдых», «Благоденствие», «Флирт», «В раздумье»²⁹². (Прил. 8, рис.117–119). А. К. Тимус в отчете о деятельности Императорских заводов за 1903 и 1905 гг. сообщает о количестве каждой из фигур, выполненных по моделям Вернер в бисквите и терракоте: «...бюст „мученица“, вышло четыре экземпляра бисквит [...] фигура „юность“, вышли три экземпляра бисквит и один терракота [...] фигура „рабыня“ вышли два экземпляра бисквит и один терракота [...] фигура „благоденствие“ вышли

²⁹⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (507/2244). Д. 24. Л. 41.

²⁹¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 59 об.

²⁹² Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 249.

несколько экземпляров бисквит [...] фигура „флирт“ вышел один экземпляр бисквит и один первого обжига»²⁹³. В скульптурах, исполненных для Императорского фарфорового завода, автор передает те приемы выразительности, которые способны вместить мировосприятие и мирочувствование своего времени и настраивают на обобщенно-монументальное переживание произведения. Одновременно с этим, красота и точность найденных поз, верно подмеченные детали позволяют наполнить каждую фарфоровую скульптуру особой теплотой.

В духе времени, ее сформировавшем, исполнены и произведения М. Диллон — «В раздумье» и «Юность» (Прил. 8, рис. 120). Скульптор предлагает интуитивный и неоднозначный подход к переживанию широкой гаммы чувств, мастерски переданных Диллон в каждой из своих работ, исполненных на фарфоровом производстве. По ее моделям было создано лишь несколько скульптур на Императорском фарфоровом заводе. Однако лаконизм силуэтов, лапидарность форм ее женских образов столь удивительно сочетаются с проникновенным внутренним строем, что каждое из произведений именно этого мастера заслуживает особого внимания. Несмотря на то, что Диллон самым тщательным образом стремится избежать любого рода детализации, сам внутренний строй ее фарфоровых скульптур прочно связывает их с эпохой модерна — временем мечтательных размышлений, предчувствий, и не сбывшихся надежд. При более благоприятных обстоятельствах Диллон могла бы исполнить гораздо больше произведений в фарфоре, которые, вероятно, стали бы «визитной карточкой» фарфоровой скульптуры этой эпохи, однако судьба распорядилась иначе.

Безусловно, скульптурные композиции каждого из этих мастеров имели свои собственные характерные черты и особенности, однако в целом они созвучны основным тенденциям развития скульптурной пластики, ориентированной не просто на обновление средств художественной

²⁹³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1(497/2185). Д. 53. Л. 75.; РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 16.

выразительности, но и на лиризм, своего рода «интимизацию» образов, в том числе и в фарфоре. Произведения этого ряда не всегда однозначно воспринимались в обществе, многие проявляли определенную настороженность в своих оценках. Для одних томные женские образы ассоциировались исключительно с декадансом, салонным искусством пустым и бессмысленным, для других — это было гармоничное, наполненное лирикой искусство своей эпохи. Заметим, что то понимание новаторских задач, которые вкладывали в свои модели эти мастера, требовало не только определенного времени, но и своеобразного привыкания, опыта иного уровня общения со скульптурным произведением в фарфоре. Для скульпторов этой формации композиционное построение строилось не на основе логики сюжета, а на основе иного понимания художественного строя произведения, отталкивающегося от иррационального, чувственного начала, идеализированные женские фигуры были ничем иным как телом-метафорой, телом-символом, наделенным особой эмоциональной составляющей, которое в сознании многих воспринималась лишь как «поза» и «неумелое, пошловатое ремесло». Количество исполненных фарфоровых скульптур Вернер, Диллон, Адамсона и др., которые мы находим в ежегодных отчетах Императорского фарфорового завода, убедительно подтверждают востребованность этих работ, которые, несомненно, были созвучны эстетическим установкам времени.

3. 3. Развитие анималистического жанра

На рубеже XIX–XX вв. анималистическая скульптура переживала период обновления и расцвета как в России, так и в Европе. В журнале «Die Kunst» были особо отмечены порцелиновые фигуры животных, которые «отличаются особой жизненностью, правдивостью и изображены в естественной среде обитания, без намека на стилизацию или абстракцию, ведь самое ценное — видеть животных в

раскованном движении и полете»²⁹⁴. В начале XX в. фигуры птиц и зверей оказались вновь востребованными среди разных слоев населения²⁹⁵. В этом жанре не было равных мастерам копенгагенской мануфактуры и скульпторам частных немецких заводов. В Германии особой популярностью пользовались увеселительные сады и зоопарки, куда привозили «невиданных» зверей и птиц: тигров, слонов, жирафов, розовых фламинго и пр. А знаменитый Берлинский зоопарк стал одним из настоящих мест паломничества²⁹⁶. Вслед за Копенгагеном первый завод, отреагировавший на появление «нового» типа фарфоровой пластики, стал Майсенский. Для развития этого направления управляющий художественным отделением Майсенской мануфактуры Э. Хесел сначала привлек к сотрудничеству известного венского мастера О. Ярла²⁹⁷. Первые образцы выглядели немного угловатыми, но впоследствии эти недостатки были устранены майсенскими скульпторами. Именно на эти примеры анималистической пластики датских и немецких мастеров опирались скульпторы Императорского фарфорового завода при разработке своих фигур²⁹⁸. Под их влиянием анималистика приобрела совершенно новое звучание на скульптурном отделении Императорского фарфорового завода. На примере трех наиболее ярко проявивших себя скульпторов — А. Тимуса, А. Обера и К. Рауша фон Траубенберга рассмотрим развитие анималистической пластики в их творчестве. Необходимо отметить, что эти скульпторы не просто следовали общей стилистической эволюции, а разработали совершенно новые подходы к изображению животных. Прежде всего это относится к жанру «комической» анималистики А. Тимуса и «исторической» анималистики К. Рауша фон Траубенберга и может быть

²⁹⁴ Horn E. Theodor Schmuz-Baudiß (1859–1942): vom Maler in München zum künstlerischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin//Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart. 2009. S. 237.

²⁹⁵ Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus 1889–1939. Broehan-museum. Berlin. 1987. S. 13.

²⁹⁶ Ibid S. 22.

²⁹⁷ Horn E. Theodor Schmuz-Baudiß (1859–1942): vom Maler in München zum künstlerischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin // Kunsthistorisches Institut der Universität Stuttgart. 2009. S. 234.

²⁹⁸ Jarchow M. Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert. Berlin, 1988. S. 54.

соотнесено с ретроспективным направлением в контексте эволюции фарфоровой пластики эпохи модерна.

Тимус был единственным скульптором на заводе, в начале XX в. обратившимся к жанру «комической анималистики», что позволяет выделить его среди мастеров, изображавших животных (Прил. 6). Как отмечал обозреватель журнала «Охота» В. Каверзнев, «Тимус придавал своим зверям специфический комический уклон в модернизированных формах, поэтому он, как анималист, стоит обособленно»²⁹⁹. Его серия миниатюрных зверьков не имеет прямых аналогов в анималистической скульптуре европейских мануфактур. Она по праву может считаться наиболее интересной и самобытной работой в этом жанре, исполненной для Императорского фарфорового завода. К созданию серии Тимуса, без сомнения, подтолкнули работы датских мастеров³⁰⁰ (Прил. 8, рис. 121, 122). Однако он старался придать своим анималистическим фигуркам «совершенно уникальную индивидуальность».

Шаржированные, очеловеченные персонажи серии: «Лев», «Поросенок», «Носорог», «Медведь» и «Баран» (Прил. 8, рис. 123), подобны героям басен Эзопа, Ж. Лафонтена и И. А. Крылова. Случаи обращения художников Императорского фарфорового завода к образам такого рода были крайне редким явлением. Один из немногих примеров — чайная пара с росписью по мотивам басни Крылова «Слон и моська» из собрания музея Хиллвуд, вероятно, изначально входившая в состав десертного сервиза (Прил. 8, рис. 124). Идея создания анималистической «компании» могла появиться у Тимуса и после ознакомления с «басенными» рисунками В. А. Серова или иллюстрациями В. Каульбаха к гётевскому «Лису Патрикеичу». Еще один предполагаемый источник — карикатура, которая в тот момент как раз переживала период своего расцвета. По свидетельству обозревателя журнала «Столица и усадьба», «русская

²⁹⁹ Каверзнев В. Охота в русском искусстве // Охотник. 1927. № 8. С. 31.

³⁰⁰ Bröhan K. H. Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus. 1899–1939. S. 170, 176.

карикатура, вначале сплошь заимствованная и лишь подделавшаяся к родным обычаям (напр., «Шемякин суд», «Мыши кота погребают» и др.), сделалась самостоятельной только в первой четверти XIX века, благодаря А. Венецианову и И. Терещеневу, зарисовавшим комические сцены походной жизни в России Наполеона I»³⁰¹.

Впоследствии карикатура «завоевала видное положение, перейдя к политическим сценам борьбы»³⁰². Возможно, Тимус вдохновлялся работами П. Робера, Л. Ваксея, которые изображали известных общественно-политических деятелей, утрируя изъяны их внешности, подчеркивая недостатки и порой уподобляя животным или птицам³⁰³. Скульптор не мог позволить себе столь же откровенно запечатлеть в фарфоре комические образы непопулярных чиновников, а потому высказался в завуалированной форме. В его остроумной интерпретации эти персонажи получили ультрасовременное звучание (Прил. 8, рис. 125). «Когда вы на них смотрите, — писал художественный критик журнала «Мир искусства», — вы забываете, что изображены животные. Так как это не животные, а кипучая жизнь общества людей со всеми их недостатками, осмеянными, сперва народами, потом гениальным поэтом и художником, и сохранившимися до наших дней»³⁰⁴.

В поисках новых композиционных и стилевых решений Тимус трудился на протяжении нескольких лет. Стараясь освободить их от излишней «литературности», мастер добивался простоты, пластической цельности фигур. Статуэтки выполнены в фарфоре с подглазурной и надглазурной росписью, а также из цветной бисквитной массы и стекла. Создание первых моделей относится к 1901 г. В список новых моделей скульптурной мастерской 1901–1905

³⁰¹ Уманов-Каплуновский В. Карикатуры Льва Ваксея // Столица и усадьба. 1916. Сентябрь. № 64–65. С. 8.

³⁰² Там же. С. 9.

³⁰³ Швыров А. В., Трубачев С. С. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб.: Тип. П. Ф. Пантелеева, 1903. С. 370.

³⁰⁴ Лис Патрикеич / пер. В. С. Лихачева // Мир искусства. 1900. № 11–12. С. 4.

гг. включены уже девятнадцать фигур с указанием автора. Повторения этих статуэток выпускались вплоть до 1917 г. В отчете Императорского фарфорового завода за 1905–1906 гг. сохранился рисунок и запись Тимуса: «Карикатурные звери, исполненные из фарфора: Козел, Баран, Осел и др.»³⁰⁵. Фигура «Поросенок» присутствует в списке новых работ скульптурной мастерской завода за 1901 г. с зарисовкой и кратким описанием модели³⁰⁶. «Слон», «Кабан» и «Бегемот», исполненные П. Шмаковым в глазурованном фарфоре, оценены в перечне произведений завода за этот же год в 60 руб. за экземпляр; эти же фигурки «цветной глазури, никелевой» в 30 руб.; в подглазурной росписи — 105 руб.³⁰⁷ Фигуры «Лев» и «Носорог» упоминаются в списке новых работ скульптурной мастерской завода за 1902 г. также с зарисовками и кратким описанием³⁰⁸. Статуэтка «Медведь» создана в 1904 г., а «Баран» — в 1905 г.³⁰⁹.

В 1905–1906 гг. группу миниатюрных вазочек в виде зверей по моделям Тимуса исполнил из стекла мастер А. Зотов (Прил. 8, рис. 126). В отчетном документе завода за 1905 г. есть упоминание о том, что «модели трех зверей, исполненных из разноцветного стекла, исполнены по мысли Герцога Гессенского»³¹⁰. Можно предположить, что идею ее композиционного построения заимствована Тимусом у майсенских зверей И. Кирхнера, в особенности на «Дракона». Фигуры скульптора повторяют силуэт вазы в виде фантастического животного с запрокинутой головой и широко открытой пастью, созданного в 1730-х гг. для Японского дворца Августа Сильного (Прил. 8, рис. 127–129). В документах за 1905 год значится, что на Императорском стеклянном заводе в единственном экземпляре были изготовлены фигурки «Заяц», «Кролик»,

³⁰⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 25 об.

³⁰⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 75 об.

³⁰⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 112–112 об.

³⁰⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 41.

³⁰⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (507/2224). Д. 24. Л. 40 об.; Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 22.

³¹⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 56 об.

«Бегемот», «Летучая мышь». Они оценивались в сумму от 25 руб. до 100 руб.³¹¹ В 1906 г. Зотов исполнил фигурки «Свинья» и «Лягушка». Каждая была оценена в 150 руб.³¹². Вероятно, первоначально они находились в Александровском дворце в Царском Селе, а в 1956 г., после возвращения из эвакуации, поступили в собрание ГМЗ «Павловск»³¹³.

Скульптор А. Л. Обер также исполнил несколько показательных для эволюции фарфоровой пластики моделей по заказу скульптурного отделения Императорского фарфорового завода. Важно отметить, что художественное наследие А. Обера отнюдь не исчерпывается его скульптурными работами в бронзе. Важной составляющей его творческой деятельности является опыт работы с керамикой и фарфором. Первое знакомство Обера с этим материалом произошло в Париже, где Обер брал уроки гончарного ремесла в мастерской А. Биго. В начале 1900-х гг. он создал декоративное блюдо «Медуза-горгона» и ряд других произведений, часть которых хранится в собрании Государственного Русского музея. В изображении животных он был точен и наблюдателен, острый взгляд профессионала позволял ему подметить характерность всех поз, поворотов и движений зверей, которые он мастерски создавал для моделей “фарфоровых животных”. Даже сами названия свидетельствуют о том, как отличны были друг от друга замыслы мастера. Здесь соседствовали, к примеру, «Белый медведь», «Борьба крыс на сыре», «Каракатица — осьминог с рыбой», «Жаба в удовольствии», «Головы льва» и др. Огромное значение уделял скульптор первоначальному этапу работы, созданию подготовительных эскизов и рисунков. В своих воспоминаниях А.Л. Обер рассуждает о методе работы скульптора, о значении эскиза. Он отдавал предпочтение законченной работе с тщательной проработкой всех форм и деталей, о чем он написал в своих воспоминаниях: «Все

³¹¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 64.

³¹² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 11.

³¹³ Малинина Т. А. Императорский Стекланный завод. XVIII — начало XX века. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. С. 351.

прошлое в искусстве, в его шедеврах показывает вполне законченную работу. В воплощении эскиза, наброска художник воплощает свою духовную мысль, затем дорабатывает до формы более совершенной, до окончательного исполнения. Эскиз сам по себе необычно драгоценен. И он вполне определяет мысль художника, но должно ли искусство остановиться только на этой фазе творчества? Эскизы набрасываются не только заправскими художниками, но и любителями, способными очень сильно выразить свою мысль, но последний, как и средней руки художник не имея знания даже наброска, не в состоянии идти и почти неузнаваем в законченной работе по слабости исполнения ее. В таком только смысле эскиз важнее законченной работы, а не в том, что работа законченная не удовлетворяет... Теперь в моде ничего не доканчивать. В скульптуре между долизанностью и наброском громадная разница, но все же это не живопись, и кляксами работать нельзя, в скульптуре только и есть одна форма для выражения обдуманного... Ссылаясь на образчики бывших школ скажу: усовершенствуйтесь и не оставайтесь на степени эскиза или незаконченной работы, подтверждающей только неумелость неудачника»³¹⁴. «Вся зоология в живых зверях» прослеживается в произведениях мастера. Художник скрупулезен в трактовке природы — внешности и поведении животных. Однако точной натурной штудии в его работах нет: «Я никогда во всю свою деятельность не лепил в особенности зверей, сидя перед ними, достаточно мне было наблюдать, а главное впечатлиться характерными движениями, чтобы оно запечатлелось в моей памяти навсегда, я лишь зарисовывал в альбом штрихами детали, и уже сформировал его в своей мастерской. Понятно, что то, что только сразу запечатлелось в моем уме, недостаточно было перенести работу с одного только первого раза, мысленно обрисовался только каркас и движение, а детали требовали постоянного изучения»³¹⁵.

³¹⁴ Обер А. Л. Воспоминания (май 1917 г.). РГАЛИ. Ф.1956, Ед.хр.13. Лл. 141-143.

³¹⁵ Обер А. Л. Воспоминания (май 1917 г.). РГАЛИ. Ф.1956, Ед.хр.13. Лл. 19.

На Императорском фарфоровом заводе Обер с большим успехом представил модели вазы «Куницы», цветник «Лебеди», фигуру «Волк», вазу по конкурсному рисунку «Ваза из трех гусей (лебедей)» и др. (Прил. 8, рис. 130-132)

Эскиз к вазе «Куницы» был создан скульптором в конце 1902- начале 1903 гг., что подтверждается сохранившимся рисунком в заводском отчете за текущий год³¹⁶. Проект поступил на конкурс, «после чего 24 января 1903 г. был представлен на благовозрение императрицы Александры Федоровны»³¹⁷. Обер сообщал Н. Б. Вольфу о своей работе: «Только вчера получил от мастера гипсовую вазу овальной формы, работа над которой потребовала много хлопот и переделок. Завтра поеду в Царское село специально для осмотра кедра и зарисовки его веток для вазы «Куница»³¹⁸. Вероятно, Обер был хорошо знаком с рисунком куниц на другой вазе, выполненной на Императорском фарфоровом заводе еще в 1898 г. и расписанной в технике подглазурной живописи. Она хранится в собрании ГМЗ «Петергоф». Следуя всем требованиям достоверности в передаче животных, скульптору удалось создать выразительное по пластике и образному решению целостное произведение. Эту работу, как и целый ряд других декоративных ваз, вошедших в список лучших произведений 1903 г., выбрал для декорировки парадных интерьеров своего дворца великая княгиня Мария Павловна во время посещения ежегодной выставки вещей Императорского фарфорового завода со своей дочерью принцессой Еленой Греческой³¹⁹.

Особого внимания заслуживает Ваза с ящерицами, созданная Обером по рисунку Е. Е. Лансере (Прил. 8, рис. 133). В отчете Императорского фарфорового завода за 1902 г. имеется рисунок А. Тимуса и подпись: «Ваза с ящерицами по рисунку Лансере лепил Обер. Вышли несколько экземпляров белых, которые

316 РГИА, Ф. 503, Оп. 1 (497/2185), Д.53, Л.67.

317 Там же Л.68.

318 РГИА, Ф. 503, Оп. 1 (491/2128), Д. 85, Л. 61-62.

³¹⁹ РГИА, Ф. 503, Оп. 1 (472/1988), Д. 150, Л. 4.

пойдут под красную глазурь большого огня»³²⁰. В настоящее время известен только один экземпляр данной вазы, который находится в собрании Театрального музея в Санкт-Петербурге.

На рубеже XIX–XX вв., когда в моду входила анималистическая скульптура, скульпторы Императорского фарфорового завода активно участвовали в создании новых моделей этого жанра. Рауш фон Траубенберг является искусным скульптором-анималистом и проницательным исследователем поведения животных, который впервые использовал «исторический» подход в трактовке фарфоровых скульптур. Вместо того чтобы ограничиться традиционными пластическими формулами, он с неизменным усердием искал новые методы художественной выразительности в жанре анималистики. Администрации завода Рауш фон Траубенберг предоставил фотографии своих последних произведений, исполненных для европейских выставок. В отчетных документах фарфорового предприятия указывалось: «В виду того, что по этим фотографиям возможно было убедиться в том, что их автор в состоянии исполнять особенно фигуры зверей, барону Раушу летом было предложено изготовить для ИФЗ модель для исполнения из фарфора преимущественно из мира животных»³²¹.

Он разработал для Императорского фарфорового завода монументальную композицию, посвященную теме «Царская охота» (Прил. 8, рис. 134). В начале XX в. сюжет «исторической» охоты присутствовал в творчестве многих мастеров, в том числе и в произведениях художников круга «Мир искусства». Обращение мирискусников к исторической тематике способствовало появлению нового типа произведений, где «историческая сюжетика служит почвой для игры со стилями разных эпох и культур»³²². Вероятно, идея изображения царской охоты разных времен восходит к четырехтомному изданию Н. П. Кутепова «Великокняжеская,

³²⁰ РГИА, Ф. 503, Оп. 1 (491/2128), Д. 144, Л. 6.

³²¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 15.

³²² Даниэль С. Русская живопись: между Востоком и Западом. СПб.: Аврора, 1999. С. 35.

царская и императорская охота на Руси». Среди других художников иллюстрации к нему выполнил и В. А. Серов «Петр на псовой охоте», «Император Петр II с цесаревной Елизаветой Петровной выезжают верхом из села Измайлово на псовую охоту» и другие работы воссоздают в романтической ретроспекции сцены царской охоты, в какой-то степени предвосхищают идею создания серии «Царская охота» в фарфоровой пластике (Прил. 8, рис. 135). В 1912 г. скульптор представил фарфоровому заводу настольное украшение («сюрту-де-табль») «Императрица Анна Иоанновна на охоте», состоящее из пяти отдельных групп: В собрании Государственного Эрмитажа хранится центральная часть этого настольного украшения.

Скульптурная композиция «вторит» излюбленному мирискусниками сюжету из придворного быта XVIII в. Рауш фон Траубенберг «воскрешает» царскую охоту того времени, но его восприятие прошлого опосредовано эстетической ностальгией, он выступает и как поэт, и как историк. Тем не менее «историчность события» соблюдена скульптором во всех деталях. Рауш создал сцену безружейной, парфорсной охоты, которая была не просто чрезвычайно популярной в России, а стала национальной формой охоты³²³. Парфорсная охота получила развитие и стала культивироваться в России именно во времена Анны Иоанновны.

В своей исторической характерности особенно удалась Раушу фигура самой императрицы. Охота Анны Иоанновны обставлялась пышно, со множеством гостей, среди них были «иностранные министры и знатные российские особы обоего пола»³²⁴. Заботясь о блеске своего двора, она внимательно следила за устройством служб придворной охоты. Помимо ружейной охоты, императрица часто развлекалась зрелищем травли зверей; ни до нее, ни после всевозможная

³²³ Королькова Е. Ф. Скачущие сквозь в...// «Полцарства за коня...». Лошадь в мировой культуре: произведения из собрания Государственного Эрмитажа: кат. выст. СПб., 2006. С. 48

³²⁴ Цит. по: Собачьи службы. Охотники // Голь Н., Мамонова И., Халтунен М. Боги, люди, собаки. СПб.: Арка, 2010. С. 133.

травля зверей не практиковались в таких широких масштабах. Именно этот момент выбрал Рауш фон Траубенберг для своей фарфоровой композиции.

Работая над скульптурным изображением Анны Иоанновны, мастер должен был опираться на живописные, гравированные или медальерные портреты. Доподлинно неизвестно, какой именно источник использовал скульптор, но он достиг явного портретного сходства, о чем свидетельствуют комментарии современников. Даже неподвижное спокойствие позы и лица, казалось бы неподходящие к кульминационному моменту травли зверя, очень характерны для образа, «столь удивительно увековеченного Растрелли-отцом и некоторыми другими ее портретами»³²⁵.

Любопытно отметить, что фигура андалузского коня аналогична лошади в скульптурной композиции «Обер-офицер Лейб-гвардии Конного полка времен императрицы Елизаветы Петровны». Рауш прекрасно передал монолитность всадницы и коня, исполняющего положение левады. Левада — фигура старинной высшей школы верховой езды, при которой лошадь отрывает от земли переднюю часть и несколько секунд стоит на сильно согнутых задних конечностях, причем ее корпус образует с поверхностью земли угол около 30°³²⁶. Анна Иоанновна не была настолько хорошей наездницей, чтобы выполнить на лошади положение левады. Однако на многих конных памятниках лошади изображены именно так и Рауш фон Траубенберг использовал эту распространенную и легко узнаваемую позу, которая и с технологической точки зрения была удобной для исполнения в фарфоре.

«Удачны и другие фигуры всей группы, — пишет о композиции «Анна Иоанновна на охоте» А. Ростиславов, где так изучены все тонкости костюма. Очень хороши фигуры волка и собак, в которых передана страстная

³²⁵ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 10.

³²⁶ Гуревич Д. Я., Рогалев Г. Т. Словарь-справочник по коневодству и конному спорту. М.: Росагропромиздат, 1991. С. 105.

возбужденность момента»³²⁷. Скульптор воспроизвел кульминационный в охоте момент, когда борзые собаки с двух сторон окружают волка и «берут его по месту», т. е. за самые болезненные места — уши, тем самым парализуя хищника (Прил. 8, рис. 136, 137). В 1915 г. этот же фрагмент композиции отметил и корреспондент газеты «Голос Руси», который среди удачных произведений анималистической пластики барона Рауша обозначил фигуры «собак разных пород и волка, исполненных очень живо и отчетливо»³²⁸. В это время для охоты, помимо борзых, широко использовались курляндские охотничьи собаки — брудастые борзые и гончие и их помеси с русской псовой борзой, из которых вывели породу курляндской псовой борзой. Вероятно, Рауш мог использовать и изображения этой породы собак в своей фарфоровой композиции.

В Европе парфорсной охотой руководил пикер, то же, что доезжачий или выжлятник в России. Его фигуру в сопровождении трех собак Рауш выделил в отдельную композицию (Прил. 8, рис. 138). Выжлятник — псовый охотник, служил главным псарем и отвечал за все псовое отделение. Барон Рауш изобразил выжлятника с охотничьим рогом типа валторны. Аналогичное изображение валторны можно увидеть на картине Г. Х. Гроота «Убитый кабан» с надписью, сделанной самим художником «...при нем ратовище и труба валторная».

Фигура слуги с длинным жезлом (в настольном украшении — крайняя правая) вызывает стойкие ассоциации с персонажами на живописных конных портретах XVIII в., где русские императрицы в охотничьем костюме изображены в сопровождении арапчат, пажей или герольдов. Эти портреты относятся к категории «портретов-прогулок», прототипы которых широко представлены в европейской живописи «галантного» века. Скульптура Рауша наиболее близка подобным фигуркам, присутствующим в конных портретах Елизаветы Петровны кисти Г. Х. Гроота и в репликах с его картин. Определенное сходство

³²⁷ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 10.

³²⁸ Голос Руси. 1915. 27 июня. № 526. С. 5.

прослеживается и с майсенской фарфоровой композицией, изображающей Елизавету на коне в сопровождении арапчонка, а также с миниатюрой (гуашь на фарфоре) И. Штенглина «Конный портрет Екатерины II в сопровождении слуги»³²⁹.

С левой стороны завершает скульптурную композицию охотник с рогатиной (бодилом — тяжелым копьем с длинным плоским наконечником). Подобные рогатины применялись на Руси с XII в., причем вначале и как охотничье, и как боевое оружие, которым пользовались пешие и конные воины. В XVIII в. рогатины окончательно исчезли из вооружения армии и использовались исключительно во время охоты.

Впервые настольное украшение «Анна Иоанновна на охоте» было представлено на Императорском фарфоровом заводе в 1910 г.³³⁰ 1 июля 1910 г. Поортен и Тимус передали список с перечнем фрагментов, требующих доработки: «Араб — правая нога больше левой, лицо не выработано; Охотник — левая рука коротка. Рог похож на веревку. Ноги собак худо выработаны, хвосты собак не выражены. Большая группа: голова бросающейся собаки не ясно исполнена, у другой собаки кривая морда, у охотника рог вдавленный, передние ноги у волка короткие»³³¹. В течение нескольких последующих лет Рауш последовательно исправлял все неточности. Рауш фон Трауберберг собирался продолжить работу над серией «Царская охота» и других царствований, однако эти планы остались неосуществленными. Одно время скульптурная композиция экспонировалась в музее фарфорового завода, о чем свидетельствуют сохранившиеся фотографии (Прил. 8, рис. 139).

Рауш фон Траубенберг является искусным скульптором-анималистом и проницательным исследователем поведения животных. Вместо того чтобы

³²⁹ Маркина Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII в. М.: Памятники историч. мысли, 1999. С. 2.

³³⁰ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 225.

³³¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 51.

ограничиться традиционными пластическими формулами, он с неизменным усердием искал что-то совершенно новое и современное, намереваясь не только с редкой убедительностью воспроизвести выразительную подвижность каждого зверя, но и передать иллюзию их движения. Этот творческий метод он воспринял от «импрессиониста от скульптуры» Паоло Трубецкого, чья «необычная техника, которая на первый взгляд, кажется странной, но через несколько минут созерцания его фигуры, будь это люди или животные, начинают казаться почти живыми»³³². Эту оценку можно в полной мере отнести и к анималистической пластике Рауша фон Траубенберга.

Среди «портретных» изображений зверей, созданных скульптором, особого внимания заслуживает фигура густопсовой борзой. В 1874 г. скульптором Н. И. Либерихом была создана бронзовая статуэтка собаки по кличке Славный великого князя Николая Николаевича, которая послужила моделью для «фарфоровой версии» Рауша фон Траубенберга (Прил. 8, рис. 140). Именно Николай Николаевич возродил старинную российскую традицию большой псовой охоты в своем имении в Першино³³³. Именно оттуда была вывезена и подарена Александром III английскому королю Эдуарду VII борзая Василька, которую в 1908 г. запечатлел К. Фаберже³³⁴. Эта миниатюрная фигура имеет поразительное сходство со скульптурой «Славный», модель которой Рауш фон Траубенберг позже исполнил в фарфоре. Фарфоровая скульптура борзой выпускалась на протяжении нескольких лет (Прил. 8, рис. 141, 142). Согласно архивным документам от 28 мая 1910 г., «бронзовая модель собаки доставлена в Кабинет Его Величества по распоряжению Его Императорского Высочества великого князя Николая Николаевича. Земельно-заводской Отдел Кабинета Его Величества уведомляет <...>, что Высочайшее соизволение на изготовление по этой модели фигуры из

³³² Pica V. L'arte mondiale a Venezia, Napoli, Pieno. 1897. P. 259–261.

³³³ Собачьи службы. Охотники // Голь Н., Мамонова И., Халтунен М. Боги, люди, собаки. СПб.: Арка, 2010. С. 133.

³³⁴ Royal collections of Her Majesty Queen Elizabeth. Inv. № RCIN 40800.

фарфора последовало и что наблюдение за раскраской фарфоровой собаки приказано поручить скульптору барону Рауш-фон-Траубенбергу»³³⁵. Уже 13 июля барон Вольф указал, что бронзовая модель может быть возвращена владельцу. Рауш внимательно следил за процессом работы. После того, как модель была выпущена в фарфоре, «подлежащие исполнению экземпляры борзой собаки были представлена для выбора барону Раушу в белом виде, причем ему было указано на имеющиеся искривления. Выбранные им экземпляры переданы ему для дальнейших распоряжений»³³⁶. Статуэтка собаки включена в список моделей скульптурной мастерской за 1910 г.: «...фигур „Борзая“ вышли три хороших экземпляра: 1 бисквит и 2 глазурованных, которые предполагают раскрасить муфельными красками»³³⁷. 20 апреля 1911 г. барон Рауш сообщал, что «статуэтка собаки, раскрашенная г-жой Герцак, исполнена согласно виденной собаки Императорской охоты и с указаниями данных старшим ловчим Дицем»³³⁸. В отчете за 1911 г. названы два экземпляра, расписанные М. Герцак и В. Петровым, а в декабре 1911 г. фигура в росписи М. Герцак была доставлена великому князю Николаю Николаевичу во дворец³³⁹.

Впервые «историческая» анималистика в фарфоре представила совершенно осязаемые и одновременно специфически переживаемые сюжеты, во многом благодаря работам К. Рауша фон Траубенберга. Скульптурные композиции предстают реальными трехмерными объектами, с реальной тектоникой, осязательностью фактуры и подчиненностью законам гравитации. Именно эти качества изваяния определяют круг основных средств выразительности, с помощью которых художник и разрешает свои творческие задачи³⁴⁰. Повторяя

³³⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 246. Л. 1.

³³⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 246. Л. 4.

³³⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 250. Л. 64, об.

³³⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 246. Л. 5.

³³⁹ Там же Л. 6.

³⁴⁰ Калугина О. В. Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX- начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ.: дис. ... док. иск. С. 178.

слова отечественного искусствоведа Б. Р. Виппера, можно сказать, что «у произведения скульптуры — прямая, осязательная сила убеждения»,³⁴¹ которую можно отнести и к лучшим примерами анималистики в фарфоре. Совершенно очевидно, что Рауш один из первых смог не только прочувствовать, но и передать в фарфоровой скульптуре в жанре «исторической» анималистики самую суть в развитии этого жанра на Императорском фарфоровом заводе.

Благодаря творчеству А. Тимуса, А. Обера, К. Рауша фон Траубенберга и других, анималистический жанр в скульптуре приобрел особое звучание в и фарфоровой пластике. Первоначально, ориентируясь на творчество европейских фарфористов, русские скульпторы добились больших успехов, сделав анималистическую скульптуру неотъемлемой частью отечественного искусства, в том числе и в фарфоре. Их произведения стали настоящими «chef d'oeuvre» анималистики и заметно расширили тематический диапазон фарфоровой скульптуры рассматриваемого периода. Они поражают разнообразием поз, движений и даже душевных состояний, что позволило выделить их в ряду других произведений мануфактуры и на их примере еще раз показать, что фарфоровая скульптура и в этом жанре стала занимать особое место уже в восприятии современников, перестав ассоциироваться исключительно с незатейливыми статуэтками животных. Необходимо отметить, что мастера Императорского фарфорового завода разработали совершенно новые подходы к изображению животных, не имеющие аналогов в европейской художественной практике. В этой связи диссертант вводит понятие «комической» и «исторической» анималистики применительно к фарфоровой скульптуре и раскрывает на примере фигур А. К. Тимуса и К. К. Рауша фон Траубенберга идеи и методы воплощения этих направлений на фарфоровом заводе в Санкт-Петербурге.

³⁴¹ Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобр. искусство, 1985. С. 77.

3.4 Русские сезоны С. П. Дягилева и образы артистов театра в фарфоре

С. Н. Судьбинин стал первым в России, кто отразил искусство театра XX в. в произведениях из фарфора эпохи модерна. Благодаря его творческим поискам, в результате которых был выработан новый метод изображения балетных и оперных исполнителей, фарфоровая скульптура пережила подлинный триумф. Благодаря первым в истории фигурам участников «Дягилевских сезонов», созданных С. Н. Судьбининым по заказу Императорского фарфорового завода, фарфоровая скульптура продемонстрировала свою способность «чувствовать» и живо реагировать на историко — культурные запросы времени.

В Европе, как и в России, было много почитателей таланта Судьбинина, все знали и о его предыдущем опыте работы на актерском поприще и его тесных связях с выдающимися представителями театрального искусства этого времени (К. Станиславский, С. Дягилев и др.). Отчасти это объясняет тот факт, что Кабинет его Императорского Величества обратился именно к Судьбинину с предложением исполнить модели статуэток участников «Русских сезонов» на Императорском фарфоровом заводе. Идея создания этих фигур принадлежала инженеру-технологу завода Н. Н. Качалову. В начале 1913 г., во время командировки во Францию, Качалов посетил музей Севрской фарфоровой мануфактуры, где директор музея господин Буржуа познакомил его с шедеврами французского фарфора: «Наконец, мы подошли к третьему шедевру, — писал Н. Н. Качалов. — Под стеклянным колпаком стояла небольшая бисквитная статуэтка, изображавшая балерину в пышных газовых юбочках. Вся особенность вещи заключалась в том, что фигурка ни на что не опиралась и держалась на двух пальчиках тесно сдвинутых ног, т. е. как бы только в одной точке прикасалась к фарфоровому основанию. Это была действительно великолепная, искусно сделанная вещь. Здесь я наметил несколько более сложный план. В Париже в то время гремел так называемый „дягилевский сезон“. Русская опера, русский балет, русские артисты совершенно победили парижан и полностью овладели их чувствами. Только и было разговоров, что о

Глинке, Мусоргском, Собинове, Шаляпине, Павловой. Среди артистов наибольшей популярностью пользовалась тогда наша балерина Карсавина. И вот ее-то статуэтку я сначала и заказал сделать для фарфора знаменитому в то время русскому скульптору Судьбинину, тоже находившемуся в Париже»³⁴².

Весной 1913 г. Судьбинин получил заказ от Императорского фарфорового завода создать модели артистов Императорских театров Шаляпина, Собинова и балерин Императорского балета Павловой и Карсавиной на следующих условиях: «Заказы эти должны быть выполнены в течение текущего 1913 года, причем за этот период времени все четыре статуэтки должны быть сданы Вами на завод в готовом раскрашенном виде»³⁴³. После выплаты условленного вознаграждения по две тысячи рублей за модель они поступают в полную собственность завода с правом их воспроизведения в любом количестве³⁴⁴. Скульптор сразу же откликнулся на это предложение и в своем ответе указал, что приступает к работе «с чувством взаимного интереса и удовольствия»³⁴⁵.

Обладая профессиональными знаниями, Судьбинин разработал свой метод исполнения фарфоровых фигур театральных исполнителей, основываясь на глубоком понимании актерского мастерства. Образы, созданные мастером, выходят за пределы театральной сцены и существуют в контексте всего пространства культуры своего времени. В мир балетного и оперного спектаклей скульптор сумел внести чувство современного восприятия жизни, а в образах великих русских исполнителей — передать более сложные жизненные концепции.

По воспоминаниям М. Фокина, в это время мысль о создании художественного образа в русском балете лишь зарождалась; в начале XX в. только начинали задумываться над необходимостью синтеза искусств в танце, где все подчинялось бы одной цели — единству художественного образа, единству

³⁴² Качалов Н. Н. Стекло. С. 275.

³⁴³ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 5.

³⁴⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 5.

³⁴⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 8.

всего спектакля. Танец Павловой служил наглядным доказательством того, что балет может и должен рассматриваться как особый вид искусства в самом высоком смысле слова. Вероятно, поэтому из заказанных ему работ Судьбинин, прежде всего, обратился к творчеству Павловой. Сила и обаяние балерины заключались не в том или ином техническом трюке, не в финальном пируэте, а в ее способности создать законченный художественный образ, который Судьбинин продемонстрировал на примере фарфоровой пластики.

Судьбинин исполнил модели статуэток Павловой в балетных партиях «Лебедь», «Вакханалия» и «Жизель»³⁴⁶. В фарфоре была осуществлена только последняя из них. Администрация завода возлагала большие надежды на успех этой фарфоровой статуэтки. В архивных документах сохранилось письмо Судьбинина управляющему Кабинета Его Императорского Величества Е. Н. Волкову, в котором скульптор сообщал: «Смею уверить Ваше превосходительство, что один Лондон, в один день раскупит 500 экземпляров. Популярность Павловой здесь громадная, а после ряда статей в европейских журналах о том, что ее фигура будет выполнена на Императорском фарфоровом заводе, здесь только и ждут появления этой работы в свет»³⁴⁷. Пробуждение интереса к балетному искусству правомерно связывалось с успехом гастролей артистов русского балета Дягилева. В июне 1910 г. обозреватель «Пэлмэл газет» назвал выступление Павловой «сенсацией века»³⁴⁸. Корреспондент «Таймс» писал: «Павлова и другие русские танцовщики... показали нечто совершенно новое: чувство ритма, элегантность и страстное увлечение танцем. Танец Анны Павловой — образец бесподобной красоты»³⁴⁹. Он впоследствии и воплотится в фарфоре. О скором появлении статуэтки балерины неоднократно писали и русские периодические издания. В

³⁴⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 10, об.

³⁴⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 10, об.

³⁴⁸ Цит. по: Фрэнкс А. Г. Библиографический очерк // Анна Павлова 1881–1931. М.: Изд-во иностр. лит., 1956. С. 42.

³⁴⁹ Цит. по: Рославлева Н. П. Английский балет. М.: Госмузиздат, 1959. С. 11.

частности, в журнале «Аполлон» сообщалось, что «на фарфоровом заводе изготавливаются статуэтки балерин работы Судьбинина, для завода это важное приобретение»³⁵⁰.

Триумфальное выступление Павловой подарило новую жизнь образу главной героини «Жизели», который в ее интерпретации стал важнейшим звеном в драматургии балета³⁵¹ (Прил. 8, рис. 143). Тенденция фиксировать при помощи звуков тончайшие нюансы движений души стала основным принципом в танце Павловой³⁵². Нами установлено, что для скульптуры Павловой Судьбинин выбрал образ Жизели из сцены гадания в первом акте этого балета. По утверждению исполнительницы, ее художественная концепция сводилась к тому, чтобы «...показать целый ряд переживаний, переходов от одного чувства к другому»³⁵³. Этот момент в ее игре и передал Судьбинин, который понимал, где именно выражено наивысшее мастерство танцовщицы: два-три отрывистых жеста руки при мертвенно бледном лице — все сказано без слов, с немой экспрессией, таящей безысходную обреченность.

Возможно, скульптору можно поставить в упрек внешнюю статуарность фигуры, которая покоится без «порыва» вперед. Но это мгновение, мастерски запечатленное в фарфоре, покоряло подлинностью в выражении чувств любви и отчаяния. По справедливому замечанию А. Л. Волынского, работа Судьбинина относится к «шедевру настоящего трагического искусства»³⁵⁴.

Довольно долго считалось, что Павлова изображена в роли Жизели, исполненной во время «дягилевских сезонов» в Париже в 1909 г.³⁵⁵. Однако в этом году Сергей Дягилев не включал «Жизель» в программу своей антрепризы, а в

³⁵⁰ Хроника. Русская художественная летопись // Аполлон. 1913. № 10. С. 74

³⁵¹ Волынский А. «Жизель» // Биржевые ведомости. 1914. 14 января. С. 4.

³⁵² Цит. по: Красовская В. М. Анна Павлова: страницы жизни русской танцовщицы. Л.; М.: Искусство 1965. С. 139.

³⁵³ Плещеев А. А. Балет // Петербургская газета. 1902. 29 апреля. С. 5.

³⁵⁴ Волынский А. Л. А. П. Павлова // Биржевые ведомости. 1911. 26 сентября. С. 4.

³⁵⁵ Русский фарфор: 250 лет истории: кат. выст. / сост. Л. В. Андреев. М.: Авангард, 1995. С. 119.

следующем, 1910 г., роль Жизели в «Русских сезонах» исполнила Тамара Карсавина. Костюм, в котором запечатлена Павлова у Судьбинина, отличается от всех известных сценических платьев, утвержденных для роли Жизели в Мариинском театре в начале 1900-х гг. Он состоит из длинной туники, короткого лифа с голубыми лентами и бантами. Эскиз платья исполнил Л. Бакст в 1912 г. Впервые рисунок с подписью «Giselle, Kostümzeichnung für Anna Pawlowa von Leon Waht» художник опубликовал в 1913 г. в немецком сборнике «Anna Pavlova», в который вошли и автобиографические заметки самой балерины³⁵⁶ (Прил. 8, рис. 145).

По контракту с Императорским фарфоровым заводом Судьбинин в течение лета 1913 г. активно работал над созданием моделей Павловой в Лондоне, где с этого года балерина выступала со своей труппой³⁵⁷ (Прил. 8, рис. 146–147). В конце лета скульптор информировал администрацию завода: «...мы (Павлова и Судьбинин. — Е. Х.) остановились на двух мотивах „Жизель“ и „Лебедь“, что выйдет удачнее, то мы и выберем для фарфора»³⁵⁸.

Скульптор планировал завершить работу в Лондоне к 10 августа (по новому стилю) 1913 г., и «после того как с фигур будет снята форма в Париже, — телеграфировал скульптор, — я их или перешлю заводу почтой или что вероятнее всего привезу лично, чтобы лично иметь наблюдение за формовкой и изготовлением на заводе»³⁵⁹. Однако командировка затягивалась, и, объясняя причину, скульптор сетовал: «При той колоссальной занятости, которую имеет Павлова, танцует каждый день, а среду и субботу два раза в день, она конечно не может отдавать мне много времени и мне придется пробыть здесь еще месяц или даже больше»³⁶⁰. В середине августа Павлова уехала в Италию, а Судьбинин

356 Anna Pavlova // Сб. статей Verlag Bruno Cassirer. Berlin, 1913. S. 44, image 13.

³⁵⁷ The Sketch. 1913. Wednesday, July 23. No 1069.

358 РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 12, об.

359 РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 10, об. — 11.

360 Там же Л. 12, об.

вернулся в Париж. В своем отчете он докладывал: «Работаю над статуэтками день и ночь и скоро они будут в Вашем распоряжении»³⁶¹. Скульптор подтвердил 16 сентября 1913 г., что через несколько дней статуэтки будут готовы, и, «если представится okazия отправить их через посольство курьером, то я Вам сообщу, если же нет, то придется послать по почте»³⁶².

После завершения моделей Судьбинин остановился на фигуре Павловой в роли Жизели для ее исполнения в фарфоре³⁶³. Нами установлено, что гипсовая модель балерины с авторской подписью на основании долгое время находилась в собрании С. Лифаря и была продана с аукциона Сотбис в Лондоне в 1984 г.³⁶⁴ (Прил. 8, рис. 148). Не имея возможности прибыть в Петербург лично, Судьбинин обратился к администрации завода с просьбой распорядиться, чтобы роспись костюма была исполнена живописцами фарфорового предприятия. Он справедливо отмечал: «...в моем договоре с заводом есть такой пункт согласно которому я должен сдать статуэтки заводу в готовом раскрашенном виде по фарфору. Т. е. завод по изготовлению вещей из бисквита (глазурованного или матового?) высылает мне один экземпляр, который я раскрашиваю и возвращаю заводу как окончательную модель. Я нахожу, что при настоящих условиях этот пункт только тормозит дело. Т. к. сейчас дело идет не о статуэтках раскрашенных фантазией автора, а о статуэтках сделанных с натуры и с определенных костюмов уже имеющих свою окраску. Поэтому я предлагаю взяться за дело проще: когда фарфор будет готов то художник завода знающий техническую сторону дела, свойства красок при обжиге и т. д. будет раскрашивать костюмы статуэток с находящегося в его распоряжении костюма оригинала, с которого сделана сама статуэтка»³⁶⁵.

361 Там же 14, об.

362 РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 15, об.

363 Там же.

364 Auction by Sotheby's. London. Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection: Illustrated catalog. London, 1984. Lot. 30.

365 РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 27–27, об.

Судьбинин оставил описание сценического костюма Павловой: «...по краскам... он белый, с нашитыми на него в три ряда, на юбке голубыми лентами (вот образчик лент) такие же ленты на корсаже и на рукавах. Туфли такого же цвета или белые с черными бантами. Венок на голове — цветы белые с зелеными листьями. Цвет волос черный, с теплым оттенком. В руках маргаритка. Ствол дерева с зелеными листьями и трава под ногами. Подставка темно-синего тона»³⁶⁶. Художник завода Г. Зимин исполнил роспись фигуры, точно следуя авторскому описанию костюма. Известны и другие варианты раскраски фигуры, в том числе и в желтой цветовой гамме (Прил. 8, рис. 149). Скорее всего Судьбинин и не стремился исполнить фигуру в росписи. Согласно мнению историка фарфора В. М. Фармаковского, скульптор «много работал в мраморе и имел известный вкус в использовании его лучших качеств; но фарфор для него — чуждый материал, а мыслить красочно он не привык; раскраска для него или случайна и зависит от живописца, или просто не является необходимой для его фигурок»³⁶⁷.

Одновременно Судьбинин исполнил два скульптурных портрета Анны Павловой в хореографической композиции «Лебедь» и в балете «Вакханалия». Он работал над ними вместе с «Жизелью» и до последнего момента не исключал возможности, что и эти портреты Павловой могут быть осуществлены на Императорском фарфоровом заводе в Петербурге. Однако в сентябре 1913 г. Судьбинин направил уведомление администрации фарфорового завода о том, «что „Вакханалия“ совершенно невыполнима из фарфора, ввиду ее неустойчивости, о чем вы будете иметь возможность убедиться сами, получив фотографии, которые я Вам вышлю. Эскиз „Лебедя“ пришел из Лондона в таком виде, что за него нужно приниматься снова»³⁶⁸.

³⁶⁶ Там же Л. 28.

³⁶⁷ Фармаковский В. М. Скульптура Государственного фарфорового завода // Русский художественный фарфор / под ред. Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского. Л.: Гос. изд-во, 1924. С. 124.

³⁶⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 15а — 15а, об.

Создавая портреты Павловой в роли Лебедя, Судьбинин оригинально подошел к трактовке образа танцовщицы. (Прил. 8, рис. 150–152). Чувственная прелесть и естественная грация Павловой в интерпретации Судьбинина обнаруживают несомненный вкус и блестящее мастерство автора. Подчеркивая пластику фигур, он не перегружает их образными характеристиками, которые присутствуют лишь намеком в костюме танцовщицы. В другом портрете Павловой скульптор настолько мягко обрабатывает форму, что возникает ощущение слияния скульптуры со средой, растворения силуэта в окружающем пространстве. В этом слиянии формы и пространства в работах Судьбинина не трудно обнаружить отзвуки произведений Родена. Прием «рождения образа» из инертного материала заимствован у Родена, который впервые использовал его при создании «Данаиды» (1886 г.), когда гибкие, струящиеся формы женского тела рождаются из куска мрамора, но не отделяются от него полностью, оказываясь неразрывно с ним связанными.

В образе, воплощенном Павловой в балете Михаила Фокина «Вакханалия», Судьбинин передал дух свободной ритмопластики, который балерина вынесла из искусства Айседоры Дункан, сделав органичной частью своего танца³⁶⁹ (Прил. 8, рис. 153). Обогатив произведение особой динамикой, скульптор дал зрителю возможность «слышать» музыку И. Глазунова, под которую движется балерина. Разнообразие и сложность ритмических мотивов в сочетании с напряженными светотеневыми контрастами создает в этой композиции необычайно острое ощущение движения. Веселое возбуждение, царившее в танце, принимает поистине вакхический характер. Стремительный порыв, самозабвенное кружение балерины исполнены какой-то нервной экстатичности; активность экспрессии усилена живой мимикой лица, словно обращенного непосредственно к зрителю.

³⁶⁹ Кэркуайт С. Воспоминания танцовщиц труппы Павловой // Анна Павлова 1881–1931. М.: Изд-во иностр. лит., 1956. С. 112.

Эти произведения были исполнены Судьбининым во время его тесного общения с Роденом. Мэтр также создал работы, связанные с темой танца, в котором он, подобно Э. Дега, открыл бесконечное разнообразие динамических мотивов Луи Фуллер, Айседоры Дункан, Вацлава Нижинского и др.³⁷⁰ Работы Судьбинина выделяются особой экспрессией пластического языка и глубоким психологизмом. Понятно, что в некоторых случаях улавливаются заимствования и подражание, но главное — художественные методы, ведь, как говорил сам Роден, «средства выражения у скульпторов столь же различны, как и их души»³⁷¹.

Скульптурные портреты Павловой не могли не остаться незамеченными художественными критиками Парижа. Получив самые лучшие отзывы, Судьбинин подписал контракт с Севрской фарфоровой мануфактурой, на их исполнение в бисквите, тем самым, став едва ли не единственным русским скульптором, работы которого выпускались на прославленном французском предприятии (Прил. 8, рис. 154-156). Возобновлявшиеся каждые пять лет контракты на исполнение портретов Павловой продолжались вплоть до начала 1940-х гг., и до сих пор в архиве севрской мануфактуры хранятся модели для их формовки. Согласно архивным документам, Судьбинин лично следил за процессом исполнения своего произведения, особенно на начальном этапе сотрудничества, и присутствовал при обжиге³⁷². Фигура Павловой-лебедя оценивалась в 300 фр., а в «Вакханалии» — 100 фр. Он получал 25 % от продажи каждой статуэтки, которые продавались в музейном магазине, а также по предварительным заказам рассылались по торговым представительствам в Европе, в том числе и в Англии.

В образах балерины Судьбинин сумел воплотить те знания, которые передавал своим последователям Роден: «Самое трудное и вместе самое высокое, словом, предельная черта искусства — выразиться просто и естественно. Если вы

³⁷⁰ Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX века. Л.: Искусство, 1981. С. 70.

³⁷¹ Цит. по: Домогацкая С. П. Огюст Роден // Встреча через столетие. М., 2004. С. 10.

³⁷² AMS, Archives de la manufacture de Sevres, dossier Soudbinine.

смотрите на картину и не замечаете ни рисунка, ни колорита, ни стиля, но вы потрясены до глубины души — не бойтесь ошибки: техника рисунка, колорита и стиля безупречна»³⁷³. Эти слова могут относиться и к произведениям Судьбинина, где нет ни сантиметра безразличной, пластически «невозделанной» поверхности — все ее выпуклости и углубления будто бы с радостью откликаются на свет и воздух окружающего мира. К портретам Павловой Судьбинин сделал огромное количество рисунков и этюдов. Он бесконечно сверял с натурой каждый профиль балерины и каждый из них наполнил такой неповторимой пластической жизнью, что почти любой из ракурсов его скульптур может взять на себя роль основной точки зрения. Как и другие работы Судьбинина середины 1910-х гг., фигуры балерины характеризуются тонким пониманием сути предмета, предназначением которого было войти в среду обитания человека, украсить и одухотворить его. Ведь эстетизация человеческой жизни во всех ее проявлениях была одной из главных задач, которую ставил перед собой новый синтетический художественный стиль начала XX столетия.

Согласно условиям контракта с Императорским фарфоровым заводом в конце 1913 г. Судьбинин предоставил на Императорский фарфоровый завод и модель статуэтки Тамары Карсавиной в партии Сильфиды из одноименного балета на музыку Ж.-М. Шнейцгоффера в постановке Ф. Тальони и М. Петипа, известную и как «Карсавина на одном пальчике»³⁷⁴. (Прил. 8, рис. 157, 158). Это непревзойденное по изящности произведение, исполненное в стиле модерн, считается одним из лучших театральных портретов скульптора. Судьбинин передал в фарфоре характерные для танца Карсавиной черты: рафинированную женственность, невесомую воздушность, удивительную легкость, отсутствие всяких усилий и напряженности. О гармонии движений Карсавиной неоднократно

³⁷³ Цит. по: Домогацкая С. П. Огюст Роден // Встреча через столетие. С. 10.

³⁷⁴ Качалов Н. Н. Стекло. С. 275.

говорил М. Фокин: «Пролетая неуловимой мечтой, она озаряла сцену этим полетом и дарила мгновения радости»³⁷⁵.

Скульптура Карсавиной, стоящей на одной ножке, до сих пор остается эталонным образцом для скульпторов. Композиционная идея была заимствована из произведений Севрской фарфоровой мануфактуры, где в конце XIX в. была создана статуэтка балерины в пышных газовых юбочках, «стоявшей на двух пуантах так, что казалась, будто она опирается только на одну точку»³⁷⁶.

Н. Н. Качалов писал, что «главным условием заказа было то, чтобы балерина стояла на одном пальчике. Не на двух, а непременно на одном. В этом именно и заключалась вся соль»³⁷⁷. Судьбинин, однако, отступил от этого условия. Еще из Лондона он писал: «Как „подпорку“ для статуэтки Карсавиной я вылепил двух маленьких амурчиков которые как бы препятствуют полету артистки. Эта идея очень понравилась Тамаре»³⁷⁸. Он обращался на завод с просьбой ответить, будет ли достаточным с технической точки зрения для поддержки Карсавиной создать только одного амура, «обнимающего балерину за ногу»³⁷⁹. Перед сдачей модели Карсавиной на завод в сентябре 1913 г. скульптор еще раз написал управляющему Императорского фарфорового завода Е. Н. Волкову, что фигура балерины «сделана мной по тому эскизу, который Вы видели у меня»³⁸⁰. Волков ничего не ответил на это письмо, и когда гипсовый оригинал прибыл в Петербург, оказалось, что балерину действительно поддерживают за ножку два изящных амурчика (этот вариант модели находится в Государственном музее керамики «Усадьба Кусково XVIII века») (Прил. 8, рис. 159). Н. Качалов сообщает: «Амурчиков велели отрезать, и наши мастера изготовили действительно

³⁷⁵ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера, статьи, письма. Л.; М., 1962. С. 394.

³⁷⁶ Качалов Н. Н. Стекло. С. 275.

³⁷⁷ Там же С. 277.

³⁷⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 13.

³⁷⁹ Там же Л. 26, об.

³⁸⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 15, б.

замечательную по технике и красоте вещь»³⁸¹. Этому предшествовала долгая и кропотливая работа техников завода. А. Тимус и Т. Поортен докладывали: «Мы, нижеподписавшиеся главный скульптор и техник Императорских фарфорового и стеклянного заводов, находим, что фигура, имеющая только одну точку опоры, трудно исполнима из бисквита и процентное количество хороших экземпляров очень мало, а в глазурованном виде, где подпорки недопустимы, ее обжигать вообще нельзя»³⁸². Все технические сложности удалось преодолеть мастеру фарфорового завода А. Лукину, который осуществил статуэтку без поддержки. Не отступая от замысла автора, он сумел передать романтическую эфирность, воздушность танца Карсавиной. Сам Качалов очень гордился этой фигурой, говоря, что «балерина вот-вот оторвется от земли и полетит „как пух от уст Эола“»³⁸³. Впоследствии он поместил ее на обложку своей книги «Фарфор и его изготовление»³⁸⁴. Интересно отметить, что судьбинская Павлова в балете «Вакханалия» стоит на высоких полупальцах точно так же, как и Карсавина, однако эта фигура балерины была отклонена администрацией фарфорового завода в виду сильного наклона корпуса.

В отчетах завода за 1913 г. сохранились авторские указания о ее раскраске: «Костюм Карсавиной темно-голубой. Корсаж с серебром, такая же юбка (корсаж высылаю Вам почтой). Волосы черные теплого тона, веночек белый. Подставка темно-синяя, херувимчики беленькие, розовенькие с голубенькими ленточками»³⁸⁵. В другом письме Судьбинин сообщал, что «Карсавина безвозмездно предоставила для работы над портретом свой костюм и после завершения модели в гипсе он передает его в полную собственность завода для исполнения точной раскраски модели»³⁸⁶. В документах завода за 1915 г. было

³⁸¹ Качалов, Н. Н. Стекло. С. 275.

³⁸² РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 2.

³⁸³ Качалов Н. Н. Фарфор и его изготовление. М., 1927. С. 37.

³⁸⁴ Там же С. 35.

³⁸⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 28, об.

³⁸⁶ Там же Л. 31, об.

указано, что «исполнены первые удачные вещи мягкого фарфора <...> а также раскрашенная статуэтка Карсавиной работы Судьбинина»³⁸⁷. В настоящее время известны только бисквитные, нераскрашенные варианты этой модели. На завершающем этапе работы у него вновь возникли определенные разногласия с администрацией фарфорового завода относительно живописного решения модели, как и в случае с фигурой Павловой. Однако он отмечал: «Я считаю, что моя задача скульптора закончена и при раскраске фигурок я могу принять на себя только роль наблюдательную»³⁸⁸. Вскоре Судьбину было направлено официальное уведомление от завода о том, что «От раскраски по фарфору Императорские заводы Вас освобождают и берут на себя обязательство в срок не более 6 месяцев со дня получения статуэток, определить, исполнима ли вещь в фарфоре, или нет... а окончательным сроком Вашей доставки на Императорские заводы считаться будет, не конец 1913 г., а 10 апреля 1914 года»³⁸⁹.

В то же время у администрации завода возникли претензии относительно портретного сходства Карсавиной, которое оказалось «неудовлетворительно с оригиналом и без исправленных недостатков фигура не может быть принята на завод»³⁹⁰. Еще в начале работы над статуэткой весной 1913 г. Судьбинин испытывал трудности в передаче портретных черт танцовщицы. Спустя несколько месяцев он писал из Лондона: «Статуэтка Карсавиной готова, нужно только поставить уменьшенную головку с бюста, для которого она теперь в Париже дала лишь ряд сеансов и который сейчас уменьшают на машине»³⁹¹. После кропотливой работы голова балерины была переделана, о чем скульптор оповестил завод с пометкой, что «бóльшего сходства в такой маленькой вещи добиться невозможно и тем более что, как Вам известно, лицо Карсавиной не

³⁸⁷ РГИА. Ф. 468. Оп. 26. Д. 289. Л. 196.

³⁸⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 32.

³⁸⁹ Там же Л. 36, б.

³⁹⁰ Там же Л. 40.

³⁹¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 13.

обладает никакими характерными особенностями, которые можно было бы подчеркнуть»³⁹².

Судьбинин создал несколько портретов Карсавиной, в том числе и в партии «Балерины» в спектакле «Петрушка» на музыку И. Стравинского с декорациями А. Бенуа (Прил. 8, рис. 160–162). Он надеялся, что завод рассмотрит возможность приобретения и этой фигурки, но Кабинет Его Императорского Величества отклонил работу. Скульптор справедливо полагал, что красочная статуэтка должна понравиться публике. Карсавина изображена в остроумном, исполненном безудержного веселья спектакле «Петрушка», в котором мотивы русских празднеств, масленичных гуляний, крестьянских плясок потрясли воображение парижской публики не меньше, чем экзотика Востока в балете «Шехерезада»³⁹³. «Балерина» изображена Судьбининым в застывшей, «кукольной», позе, созвучной условному содержанию роли героини. При ее создании скульптор обращался к эскизу «Балерины» работы А. Н. Бенуа, откуда заимствовал композиционное решение фигуры и детали костюма.

Судьбинин исполнил статуэтку в мраморе и в бронзе, и скульптор не ошибся в своих ожиданиях — она имела большой успех, хотя и проигрывала яркой расписной фигуре, которую скульптор планировал исполнить в фарфоре. Одновременно несколько почитателей русского искусства приобрели ее для частных и музейных собраний в Европе и Америке. На протяжении XX в. к этому сюжету возвращались вновь и вновь. Так, в 1988 г. скульптор Ломоносовского фарфорового завода Э. Еропкина сделала «римейк» скульптуры «Т. Карсавина в балете „Петрушка“» и парную к ней фигуру В. Нижинского в роли «Петрушки» (Прил. 8, рис. 163), тем самым оправдав первоначальную задумку Судьбинина исполнить эти фигуры прежде всего в фарфоре, поскольку именно этот материал,

³⁹² Там же Л. 81, об.

³⁹³ Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909-1929. М.: Артист, 1993. С. 57.

в отличие от мрамора и бронзы, обладает способностью придать скульптурному произведению особую красочность.

Одобренные Кабинетом Его императорского величества, статуэтки балерин Павловой и Карсавиной были одновременно доставлены на Императорский фарфоровый завод в начале осени 1913 г. Любопытны сохранившиеся архивные документы и письма Судьбинина, направленные администрации завода о транспортировке и упаковке предметов. Скульптор несколько раз ходатайствовал о доставке обожженных гипсовых моделей не обыкновенной почтой, а через курьера Российского посольства, который мог бы довести вещи «на руках»³⁹⁴. В сопроводительном письме Судьбинин прислал пояснения о распаковке статуэток на месте: «Упакованы они как нельзя лучше, каждая в отдельном ящике, которые вместе упакованы в один второй. Я не сколько беспокоюсь за дорогу, сколько за распаковку (подчеркнуто Судьбининым. — Е. Х.) уже на месте. На каждом ящике я написал как лучше поступить чтобы открыть ящик. Когда указанные мною части ящика будут сняты, то очень осторожно нужно постепенно вынуть окружающие каждую статуэтку бумажные валики, до тех пор когда видны будут привязывающие статуэтки ленты. Тогда нужно выдвинуть из ящика доску к которой они привязаны и уже окончательно освободить модель. Все внимание должно быть обращено на то чтобы не отломать руки или пальцы они очень хрупки т. к. в них есть даже проволоки (подчеркнуто Судьбининым. — Е. Х.) ввиду того что при исполнении их нужно будет отрывать. Надеюсь, что все дойдет в целости, а распаковку Вы поручите человеку аккуратному. Статуэтку Павловой посылаю в собранном виде, тогда как Карсавиной нужно будет приставить две маленькие фигурки, которые упакованы отдельно, но которые очень точно пригнаны к главной фигуре. При установке на место маленького херувима, стоящего, нужно очень осторожно и с некоторым терпением найти то место где его ручки держат ногу. Второй имеет свое место и держится на нем хорошо. Эти

³⁹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 19 об.

две маленькие фигурки сделаны мной исключительно для того чтобы фигурка при выполнении из фарфора имела больше устойчивости. Если с технической стороны это недостаточно, то нужно будет прибавить какую-нибудь драпировку тому же стоящему херувиму, об этом я подробно спешусь с техником завода»³⁹⁵. В другом письме он еще раз подчеркивал: «Все руки и ноги имеют внутри железную проволоку, но руки могут быть оторваны как у одной, так и у другой, в том месте где рука выходит из рукава есть также проволоки в стволе дерева, поддерживающим статуэтку Павловой и в маленьких амурчиках Карсавиной»³⁹⁶. В заключение он писал, что «старался по возможности не усложнять техническую сторону выполнения этих вещей из фарфора и избегал мелочей и сложных деталей»³⁹⁷.

Как любой автор, Судьбинин очень переживал за то, как будут смотреться его работы в фарфоре и бисквите, и просил: «Как только бисквит будет обожжен прислать мне один экземпляр каждой статуэтки, чтобы я мог дать себе отчет о тех изменениях, которые окажутся после обжига. Я очень волнуюсь за то впечатление, которое произведут на Вас мои работы и прошу по возможности скорее мне об этом впечатлении написать»³⁹⁸.

Скульптор обратился к дирекции фарфорового завода с просьбой позволить ему исполнить статуэтки в других материалах и экспонировать их на выставках. В этом администрация завода отказала Судьбину, оповестив его письмом, что он не имеет права их воспроизводить. Скульптор настаивал на своем, напомнив, что, согласно подписанному договору между заводом и автором, он лишается права на их воссоздание только в фарфоре. После длительной переписки 1 ноября 1913 г. Судьбинин получил сообщение о том, что ему «предоставляется право воспроизводить и выставлять копии с приобретенных Императорскими заводами

³⁹⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 20а — 20б, об.

³⁹⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 26, об.

³⁹⁷ Там же Л. 26.

³⁹⁸ Там же Л. 21.

статуэток из серебра, бронзы и кости, не ранее того, как означенные статуэтки, исполненные и раскрашенные на Заводах, поступят в продажу»³⁹⁹. Он отвечал: «...имея за собой эти права, я, очевидно, имею и право их продавать, конечно, с пометкой, „с оригинала исполненного для Императорского фарфорового завода“ и на этом основании я отправил в Осенний Салон статуэтки отлитые из серебра»⁴⁰⁰. Судьбинин создал из бронзы и серебра фигуры Павловой в «Вакханалии» и в «Лебеде», которые были выставлены в Парижском салоне 1915 г. В этом же году статуэтка Павловой в «Жизели» экспонировалась на XIII выставке картин Союза русских художников в Москве с примечанием, что «оригинальная версия бронзовой золоченой статуэтки балерины работы Судьбинина была исполнена в фарфоре по заказу Кабинета Его Величества для Императорского фарфорового завода»⁴⁰¹.

Нами установлено, что бронзовые статуэтки балерин Павловой и Карсавиной находятся в коллекции Музея декоративного искусства в Сан-Франциско (Прил. 8, рис. 164–167). Они поступили туда от А. Спреклес. В середине 1910-х гг. в Париже она приобретала произведения искусства для своего дома в Сан-Франциско, которые впоследствии легли в основу Калифорнийского музея ордена Почетного легиона.

В 1910-е гг. Судьбинин работал по заказу Императорского фарфорового завода над созданием фигур оперных исполнителей — Ф. Шаляпина и Л. Собинова. Шаляпин отказался и позировать скульптору, и предоставить ему необходимые фотографические материалы для работы над его статуэткой из фарфора⁴⁰². Созданные Судьбининым ранее скульптурные портреты Шаляпина и все сохранившиеся графические наброски не годились для воспроизведения образа певца в «роли». Судьбинин писал: «Что же касается статуэтки Шаляпина,

³⁹⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 36, б.

⁴⁰⁰ Там же Л. 33, об.

⁴⁰¹ Каталог XIII выставки картин Союза русских художников Москвы. 1915–1916. М., 1915. С. 36, об.

⁴⁰² РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 35.

то несмотря на все мое желание ее выполнить, мне придется от этой мысли отказаться по известной причине»⁴⁰³.

Гораздо проще работалось с Л. Собиновым. Имя этого блестящего русского вокалиста было хорошо известно в Европе. Одновременно с «Русскими сезонами» Дягилева артист постоянно гастролировал, представляя русское искусство и прославляя его за пределами страны⁴⁰⁴.

Сохранилось большое количество эскизов Судьбина к портретам певца. В основном это карандашные рисунки, в которых запечатлены мимические движения актера, выражающие разные эмоции. Рисунки Судьбина дают возможность проследить развитие его художественных идей, реконструировать неосуществленные замыслы. Они отражают процесс поиска формы, различные варианты развития темы, этапы создания произведения, раскрывая творческую лабораторию скульптора.

В 1914 г. Судьбинин предоставил Императорскому фарфоровому заводу модель скульптуры «Леонид Собинов в роли Ромео» из оперы «Ромео и Джульетта» на музыку Ш. Гуно (Прил. 8, рис. 168). Для работы над портретом певца Судьбинин использовал фотографические снимки и открытки с изображением актера в роли Ромео, которые были особенно популярны. Вместе они предстают словно кадры из кинофильма — столько в них динамики и проникновения в сущность трагического образа. С конца 1890-х гг. большинство открыток с фотографиями популярных исполнителей выпускал фотограф Императорских театров К. А. Фишер⁴⁰⁵.

В разработке сценического наряда актера для фарфоровой статуэтки помог костюм певца, присланный скульптору дирекцией Петербургского Императорского театра. Эскизы костюмов для Собинова исполняли ведущие

⁴⁰³ Там же Л. 16.

⁴⁰⁴ РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Е. х. 969. Л. 20.

⁴⁰⁵ Беспалова Е. Реклама для примадонны: Мария Кузнецова на почтовых открытках // Русское искусство. 2007. № 2. С. 106.

театральные художники: Л. С. Бакст, В. Я. Бушин, Л. Карамба, В. В. Дьячков (ученик К. А. Коровина) и др. Собинов уделял большое внимание внешнему облику своих героев и принимал активное участие в создании сценических костюмов. На многих сохранившихся рисунках встречаются пометки, сделанные его рукой, с комментариями об изменениях или дополнениях в покрое, комбинировании тканей и цветовых сочетаний. К некоторым эскизам, сохранившимся в Государственном архиве литературы и искусства, приложены фрагменты тканей для костюмов и образцы волос для париков⁴⁰⁶. Зная о внимательном отношении певца к своему внешнему облику, Судьбинин с большой точностью запечатлел на фарфоре костюм Ромео, созданный художником В. В. Дьячковым⁴⁰⁷. Скульптор сообщал, что сценический наряд артиста «сложный по деталям и цветам и его исполнение сделано прямо с оригинала... причем все рисунки, все рельефы, все детали сделаны мной на прилагаемой модели. Что же касается окраски подставок, зелени, розовых пальчиков или щек, то это все мелочи, требующие только вкуса исполнителя»⁴⁰⁸.

Летом 1913 г. модель фигуры Собинова была наполовину готова. Как писал сам Судьбинин, он собирался завершить работу над ней после сдачи на фарфоровый завод статуэток Павловой и Карсавиной⁴⁰⁹. В начале сентября художник сообщал: «Костюм Собинова уже совершенно закончил и теперь я работаю над его портретом»⁴¹⁰.

В отличие от других произведений этого периода, фигуру артиста скульптор не «освободил» от условности позы и сюжетного «канона» повествования. Она малоинтересная по пластике, но достаточно выразительна по силуэту. По отзывам специалистов завода — Н. Качалова, Е. Лансере, Р. Вильде и И. Кузнецова —

⁴⁰⁶ РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Е. х. 89–94, 98, 113.

⁴⁰⁷ РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Е. х. 108. Л. 1.

⁴⁰⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 31, об.

⁴⁰⁹ Там же Л. 13.

⁴¹⁰ Там же Л. 22.

Собинов позирует в стандартно-театральной позе и «имеет неприятный характер фотографичности»⁴¹¹. Они также сообщали, что в техническом отношении статуэтка действительно исполнима в фарфоре, однако с художественной стороны не представляет большого интереса, сходство нельзя признать удовлетворительным, а пластика форм «обнаруживает некоторую вялость»⁴¹². Несмотря на то, что в этой работе отсутствуют выразительные приемы, характерные для мироощущения новой эпохи, описанное выше суждение сотрудников Императорского фарфорового завода носит не совсем объективную оценку. Судьбинин изобразил артиста в финальной сцене, когда Ромео предстает перед гробом своей возлюбленной. Его протянутая правая рука символизирует любовь, трепетное и страстное чувство, а левая, застывшая у сердца, — трагедию, потерю и смерть.

Для улучшения фигуры руководство завода посоветовало Судьбинину убрать колонну, служащую опорой фигуре, и заменить ее спущенным с плеча плащом. Отсутствие тумбы позволяло вместо ступенек обойтись обыкновенным постаментом, что заметно упростило бы технику изготовления произведения. Нарекания относительно портретного сходства имели веские основания. В связи с этим было предложено показать модель самому Собинову, который в то время находился в Петербурге, полагая, что его мнение в данном случае будет наиболее ценным. А дружеское письмо Собинова Судьбинину могло бы стать самым благоприятным разрешением этого щекотливого вопроса⁴¹³. Скульптор полностью согласился с просьбой завода переделать портрет Собинова и заново исполнил голову певца, которая получила одобрение как руководства завода, так и самого артиста. Относительно других предложений Судьбинин ответил, что «изобретать плащ актера по моему вкусу я не сочту возможным, т. к. это не будет отвечать

⁴¹¹ Там же Л. 57.

⁴¹² РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 57.

⁴¹³ Там же Л. 57 об.

реальности всего костюма. Кроме того плащ будет страшно тяжелить всю фигурку (это мое личное мнение) поэтому я предлагаю следующее: я закончу статую с новой головой. От работы плаща я отказываюсь за неимением материала. Более пока поза и движение остаются те же. Я изменю архитектурную часть статуэтки, заменив ступеньки круглым цоколем. Вопрос о декоративной части предназначенной исключительно поддержать фарфор предоставляю всецело технику завода, который найдя что исполнение статуэтки без поддержки невозможно (с чем я лично не согласен) сделает при помощи Вашего заводского скульптора поддержку какую найдет нужную»⁴¹⁴.

Статуэтка «Леонид Собинов в роли Ромео» композиционно решена очень просто — прямо стоящая фигура с чуть наклоненным вперед корпусом. Контурная линия силуэта слева спокойна и обтекаема, справа — более усложненная. Значительную роль в восприятии фигуры играют не только силуэт, но и роспись — несмотря на различные существующие варианты, все они объединены сильным орнаментальным началом, изысканной живописью с переливающимися изумрудными, терракотовыми или сапфировыми тонами. Впоследствии один из вариантов портрета Собинова был выбран администрацией Севрской фарфоровой мануфактуры для исполнения в бисквите (Прил. 8, рис. 169).

Фигуры артистов «Русских сезонов», созданные Судьбининим в начале 1910-х гг. для Императорского фарфорового завода, прославили утонченное, изысканное искусство скульптора. Статуэтки, безусловно, сыграли важную роль в формировании восприятия творчества мастера и в его верной исторической оценке. В преддверии революционного переворота эти образы стали своего рода связующей ниточкой между искусством новой эпохи с «...той жизнью, о которой мы сейчас вспоминаем, как об исчезнувшем сне», — писал мемуарист Жан-Луи Водуайе в предисловии к французскому переводу воспоминаний Т. Карсавиной⁴¹⁵.

⁴¹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 39

⁴¹⁵ Vaudoyer Jean-Louis. Avant-propos au livre de Tamara Karsavina «Ballets Russes». Paris, 1931. P. 9.

«Русские сезоны» стали кульминацией в обмене культур между Россией и Европой и своеобразным «мостом» в будущее для русского искусства, поскольку неуклонно уводили его от художественной проблематики и стилистики эпохи модерна к рожденным XX в. новым выразительным средствам и новому содержанию. Имена Павловой, Карсавиной и многих других участников и свидетелей «Дягилевских сезонов» символизируют расцвет искусства России начала XX в. Их творчество стало воплощением нравственных и философских идей ренессанса русской культуры. Запечатленные в фарфоре образы великих русских исполнителей увековечили одну из наиболее ярких страниц в ее богатой истории.

3.5 Сотрудничество художников круга «Мир искусства» с Императорским фарфоровым заводом. Творчество К. А. Сомова

Под знаком эстетизации прошлого в русле ретроспективизма складывался творческий путь художников круга «Мира искусства», чье сотрудничество с Императорским фарфоровым заводом берет начало в 1900-х гг. В это время администрация фарфорового предприятия, занятая подготовкой первого монументального труда по истории завода, привлекает к сотрудничеству над графическим оформлением издания М. В. Добужинского, Л. С. Бакста и В. Д. Замирайло, в то время как А. Н. Бенуа оказывал помощь в составлении текстов⁴¹⁶. Мирискусников рекомендовал заводу живописец и график Е.Е. Лансере, который в 1911 — 1912 гг. руководил объединенными Фарфоровым и Стеклянным заводами, а также Екатеринбургской и Петергофской камнерезными фабриками. В качестве художественного руководителя он создавал разнообразные проекты скульптурных изделий для фарфора, камня и металла. Помимо привлечения на фарфоровый завод именитых, уже состоявшихся художников, Лансере приглашает и молодых скульпторов, которые уже в следующее десятилетие будут определять художественную политику предприятия: В. В. Кузнецов, его ученица Н. Я. Данько,

⁴¹⁶ РГИА, Ф. 503, Оп. 1, Д. 124, Л. 67.

К. С. Попова-Билибина, А.П. Шарлемань, А. А. Оль и многие другие. Благодаря этому творческому союзу в декоративной пластике завода появилось новое, самобытное направление.

Как и другие мирискусники, К. А. Сомов был привлечен к работе на Императорском фарфоровом заводе по рекомендации Е. Е. Лансере. Сотрудничество Сомова с фарфоровым заводом расценивалось как настоящее событие, так как впервые к работе с заводом был привлечен знаменитый художник, который создал статуэтки специально для фарфора. Давно и заслужено стали хрестоматийными сомовские фигуры «Дама с маской», «Влюбленные», «На камне». В этих произведениях сказывается увлечение художника старинным фарфором, который он изучает и коллекционирует с юношеских лет. Благодаря своему отцу А. И. Сомову, с 1886 г. занимавшего должность старшего хранителя Эрмитажа, он хорошо знал императорское собрание фарфора XVIII века. Бывал Сомов и на европейских аукционах во время поездок с отцом в Германию и Францию. В начале 1900-х гг. художник собрал собственную коллекцию фарфоровой скульптуры известных европейских мануфактур. Наибольшее число приобретений приходится на 1904–1905 гг., затем на 1911–1912 гг. В 1913 г. в издательстве «Сириус» Сомов издал иллюстрированный каталог своего собрания, куда вошли 65 наиболее значимых произведений⁴¹⁷. «Коллекция фарфора Сомова была столь ценна, что после революции в 1917 г. Луначарский выдал ей охранную грамоту»⁴¹⁸. Сам Сомов отдавал предпочтение тем произведениям, которые помимо их объективной ценности обладали какими-либо особыми качествами, отвечающими его утонченному вкусу. Сомов даже предлагал И. Грабарю выпустить «нумера-монографию» журнала «по совершенно неизданному вопросу», как выразился сам художник относительно истории русского фарфора. Свою страсть к «белому золоту» Сомов прекрасно сознавал и в 1904 г. в письме к

⁴¹⁷ Фарфор из собрания К. А. Сомова. СПб., 1913. 120 с.

⁴¹⁸ Астраханцева Т. Русский фарфор и «Мир искусства» // Декоративное искусство 1999. № 1-3. С. 26.

Яремичу признавался: «Вы знаете, что моя фарфоровая болезнь дошла до крайних пределов. Во сне я вижу фарфоровые группы. Я купил божественную группу работы Кендлера „Объятие“. Одно очарование»⁴¹⁹. В собрании художника были первоклассные образцы фарфоровой пластики, в том числе и знаменитая фигура «Поцелуй» И. Кендлера, «Пастораль» Капо ли Монти и др. С. Р. Эрнст свидетельствует, что первые скульптурные опыты мастера относятся еще к парижскому периоду, к 1899 г., когда он несколько раз пробовал «скульптировать из глины, но глина настолько не привлекла, и даже шокировала Сомова своими неприятными свойствами, что это занятие скоро было совсем заброшено. Несколько лет спустя, вдохновившись теми прелестными образцами фарфоровой индустрии XVIII века, что постепенно обогащали его собрание, Сомов лепил из воска и пластилина небольшие группы, а императорский фарфоровый завод отливал их»⁴²⁰.

Сомов как никто из его современников чувствовал красоту и пластические возможности фарфора. Творческий метод Сомова заключался в том, что романтизация декоративно стилизованных образов прошлого, чуть ироничное любовное отношение его эстетикой и нравами пропущено художником через призму своего времени, что придает его произведениям особое настроение. Приступив к работе для Императорского фарфорового завода, Сомов в своих заметках намечает несколько проектов скульптурных композиций: «группы из фарфора 1) сон поэта (взять рисунок мой) 2) на коленях перед дамой (две отдельные фигуры) 3) pedicure (группа из трех лиц) 4) обморок 5) голая женщина и черт, который ее душит желтой шалью (белое, черное и желтое)...7) запах розы. Золотые листья и розы (это пьедестал) на них, как бы едва касаясь, девочка голая в локонах; она вся розово-карминная как дивная Нимфенбург. Звериная группа»⁴²¹. Можно

⁴¹⁹ Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 82.

⁴²⁰ Эрнст С. Р. К. А. Сомов. СПб., 1918, С. 5

⁴²¹ Отдел рукописей ГРМ, Ф. 133, Д. 84, Л. 2 об.

предположить, что одна из задуманных групп — «На коленях перед дамой» связывается с фарфоровой скульптурой «Влюбленные» (Прил. 8, рис. 170).

В переписке с М. А. Кузьминым Сомов сообщал, что трудился над созданием моделей всех трех фигур на даче в Мартышкино, и возил их несколько раз в город для обжигания, добавляя, что «много работал — все фарфор — раскрасил 4 маленькие группы, т.е. сделал четыре разные раскраски одной и той же модели»⁴²². Особый интерес представляют первые авторские экземпляры, над которыми Сомов, по его словам, «проработал кропотливо более года»⁴²³. Согласно архивным документам, группа «Влюбленные» была вылеплена мастером весной 1905 г. и раскрашена в четырех вариантах в августе этого же года⁴²⁴. В заводских документах имеются также их зарисовки и описания (Прил. 8, рис. 171). Из отчета заведующего скульптурной мастерской завода А. К. Тимуса о деятельности Императорских заводов за 1905 г. известно: «группа “Влюбленные” Сомова — вышли четыре экземпляра большого огня, из которых два были раскрашены муфельными красками самим автором»⁴²⁵. Один экземпляр этой работы остался на фарфоровом заводе (воспроизведен в издании «Die Kunst für Alle», 1913, С. 148). Остальные поступили в частные коллекции: князя С. А. Щербатова (фигура воспроизведена в журнале «Золотое Руно», 1906 г., № 2), П. П. Барышникова и А. А. Коровина⁴²⁶.

Уникальность творческого метода Сомова заключается и в том, что он самостоятельно прошел все этапы изготовления и декорировки своей скульптуры, что демонстрирует его особый, отличный от многих других мастеров, подхода к исполнению фигур. Таким образом Сомовым, который выступает как истинный скульптор новой формации. В письме к Бенуа Сомов привел список

⁴²² Письмо М. А. Кузьмину. 10 августа 1906 г. // Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников. М.: Искусство, 1979. С. 95.

⁴²³ Там же 100.

⁴²⁴ РГИА. Ф.503. Оп.1 (545/2332), Д. 96, Л. 8.

⁴²⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43, Л. 24.

⁴²⁶ Эрнст С. Р. К. А. Сомов. С.102.

осуществленных им собственноручно вариантов: «каждый из сделанных немногих экземпляров пройден мною самим еще в фарфоре до обжига и потом мною же самим раскрашен различно. Группы „Влюбленные“ существуют 4 экземпляра и в одной очень грубой копии (на фарфоровом заводе), фигура „С маской“ существует в 1) трех разных раскрасках, 2) в бисквите (1) и 3) в золотой раскраске сплошь (1 экз. работы М. Шмакова). С неё сделано две копии для завода, тоже грубые и несовершенные. Маленьких групп у меня было 4 и одна копия. Все эти вещи повторены мною не будут»⁴²⁷. Однако статуэтки продолжали исполняться на фарфоровом заводе, как до революции, так и после 1917 года. В разное время их моделировали И. Зотов, И. Кузнецов, М. Шмаков, расписывали художники М. Герцак, Я. Горяев, Л. Мидина, В. Петров. В настоящее время повторения модели находятся во многих музейных и частных собраниях.

В работах Сомова есть «непритворная, хотя и скрытая, нежность к прошлому, какую испытывает взрослый, найдя среди старых вещей любимую им в детстве куклу» — писал С. Даниэль⁴²⁸. Это определение в полной мере характеризует сомовскую статуэтку «Влюбленные». Опыт старых мастеров художник пропускал через призму фарфоровой пластики искусства рококо, которая оказалась особенно созвучной его творчеству. Об этом свидетельствует небольшой акварельный рисунок Сомова «Поцелуй» (1904), почти дословно повторяющий оба варианта одноименной фарфоровой статуэтки работы модельмейстера майсенской мануфактуры И. Кендлера (Прил. 8, рис. 172). Известно, что одна из них находилась в личной коллекции художника⁴²⁹. В фарфоровой версии «Влюбленных» буквально все отсылает зрителя к произведениям этого ряда, только лишь Сомов «переодевает» своих фарфоровых

⁴²⁷ Письмо А. Н. Бенуа. 14 марта 1907 г. // Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников. С. 100.

⁴²⁸ Даниэль С. Русская живопись. Между Востоком и Западом. СПб.: Аврора, 1999. С. 78-79.

⁴²⁹ Завьялова А. Сомов и Бердсли. Любопытные совпадения. Новые факты. // Русское искусство. № IV. 2008. С. 97.

героев в фантазийные костюмы начала XX в. Не случайно в первые десятилетия XX в. статуэтку иногда называли «Поцелуй», вслед за живописным оригиналом⁴³⁰.

В собрании Государственного Эрмитажа хранятся два варианта фигур «Влюбленные», исполненные в 1911 г. и 1923 г., отличающиеся характером росписи. Ранний экземпляр формовал И. Зотов, расписывала художница Л. Мидина. На основании более поздней фигуры сохранилась черная по бисквиту от руки марка: серп и молот с цифрой «5», датами «1918 1923» и монограммой «К Н П». Эта юбилейная марка была сделана С.В. Чехониным в честь пятилетия передачи завода в ведение Наркомпроса и ставилась на фарфоровые изделия с 23 марта 1923 г. Известно, что этот экземпляр «Влюбленных» формовал И. Кузнецов. Модели послереволюционного периода отличаются не только гораздо более грубой формовкой, но и росписью. Интеллигентные, гармоничные цветовые сочетания, сменились более интенсивными, резкими оттенками, созвучными искусству новой эпохи. Так, каштановый цвет волос молодой женщины сменился почти «кричащим», вызывающим огненно — оранжевым цветом, которому вторит насыщенный вишневый оттенок пояса ее платья. Особенности колористического решения фигурок определили принципиальное различие характера образов. Именно эта двойственность определила изобразительный язык фарфоровых фигур, где все построено на противоборстве: лаконичной сдержанности и декоративной перенасыщенности, настойчивом контрасте прямых и круглящихся линий, столкновение приглушенных и «вызывающих» цветовых сочетаний.

Сюжет композиции — зарисовка из жизни: парочка примостилась на лужайке. Влюбленные располагаются в «неестественной позе по Сомову», ставшей впоследствии предметом для подражания. Эта поза и нарочито изысканные жесты — определяющие средства в характеристике образов. «Жеманное движение дамы, откинувшейся на утрированно изогнутую руку с отставленными пальчиками, картинно опирающаяся на бедро рука кавалера — не

⁴³⁰ Русский художественный фарфор. С. 97.

менее красноречивы, чем поединок их томных взоров» — пишет Т. В. Кудрявцева⁴³¹. Прерывистые, угловатые силуэты фигур, беспокойный ритм движений подчеркивает и характер раскраски, контрастом «пунктирного» узора и монохромных пятен.

Наслаждение пластической ритмикой этой скульптуры не мешает прочитывать отношение художника к своим моделям: «сомовские характеристики не просто навеяны романтикой «галантного столетия», они ироничны, остры, почти до сарказма». Сюжет группы «Влюбленные» передает мастерски подмеченные в современной жизни манерную изломанность чувств и эротизм, доходящий до гротеска, в котором можно увидеть самоиронию художника. В одной из дневниковых записей Сомов отмечает, что «женщины на моих картинах томятся, выражение любви на их лицах, грусть или похотливость — отражение меня самого, моей души <...> А их ломаные позы, нарочитое их уродство — насмешка над самим собой и, в то же время, над противной моему естеству вечной женственностью <...> Это протест, досада, что я сам во многом такой, как они. Тряпки, перья все это меня влечет и влекло не только как живописца (но тут сквозит и жалость к себе)»⁴³².

Сомов относил фигуру «Влюбленные» к наиболее удачным своим работам, исполненным в фарфоре. В 1909 г. во время переговоров о приобретении коллекции его отца Русским музеем, в письме Д. И. Толстому художник сообщал: «...Я хотел бы предложить Вам для музея, так как Вы считаете современным и удобным приобретение для него какой-нибудь из моих вещей, для меня типичной, оставшейся еще у меня, наиболее совершенный экземпляр моей фарфоровой группы „Влюбленные“ — как мне кажется, лучшее, что я сделал. Я считаю нескромность содержания этой группы настолько невинной и незаметной, что не

⁴³¹ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880-1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 125.

⁴³² Дневники. 1 февраля 1914 г. // Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников. С. 104.

думаю, что ее присутствие в Музее могли вызвать какие-нибудь на Вас нарекания. К тому же группа исполнена на Императорском фарфоровом заводе, что может служить в этой смысле гарантией. Я бы был счастлив, если бы этот экземпляр „Влюбленных“ попал не в частные руки, в которых он, как всякий фарфор, легко мог бы погибнуть»⁴³³. Тогда покупка фарфоровой группы «Влюбленные» не состоялась. Эта вещь поступила в Государственный Русский музей лишь в 1927 г. из коллекции А. А. Коровина.

Тему, разработанную Сомовым во «Влюбленных», продолжает небольшая скульптурная группа, известная под названием «На камне» (Прил. 8, рис. 173). Это произведение фигурирует в списках работ Императорского фарфорового завода за 1905–1906 гг.: «экземпляр скульптуры, исполненный К. А. Сомовым, и экземпляр, расписанный Л. Мидиной»⁴³⁴. Первоначально фигура также была исполнена в четырех экземплярах. Один из них (дама в голубом платье и желтом шарфе) остался в собрании Фарфорового завода, модель с аналогичной раскраской перешла в собственность «Comitato de l' Esposizione Internazionale a Venezia». Скульптура с фигурой дамы в темно-вишневом платье и с желтым шарфом была приобретена А. В. Морозовым, а та, в которой дама изображена в розовом платье — поступила в московскую коллекцию Е. П. Носовой⁴³⁵. В настоящее время в собрании Государственного Русского музея находится один из авторских экземпляров модели с подписью Сомова и формовщика Г. Андреева. Это наиболее редкая модель Сомова, которая не была заказана Императорским фарфоровым заводом и до революции больше не повторялась. Вновь ее стали воспроизводить на Государственном фарфоровом заводе уже в советский период.

Молодая женщина присела на камень и, кокетливо отвернув голову, облокотилась на плечо мужчины, который стоит перед ней на коленях. Через шею

⁴³³ Письмо Д. И. Толстому. 24 сентября 1909 г. // Там же.

⁴³⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 16 об.

⁴³⁵ Эрнст С. Р. К. А. Сомов. С. 102

мужчины она перекинула свой желтый шарф и легким движением притягивает своего кавалера еще ближе прильнуть к ее ногам. При этом позы влюбленных, неудобно примостившихся на камне, приобретают ещё большую нарочитость. Эта композиция имеет определенное сходство с рисунками Сомова «Лето» и «Зима» (Прил. 8, рис. 174, 175).

Узнаваемыми, типично «сомовскими» стали образы дам и кавалеров, к которым Константин Андреевич неоднократно обращался на протяжении всего своего творчества. Среди них и фигура «Дама с маской» (Прил. 8, рис. 176). В некоторых ранних источниках фигура упоминается как «Маска», в том числе и в исследовании М. В. Фармаковского⁴³⁶. В одном из писем М. Добужинский отмечал: «Сомик отлично вылепил новую вещь, и довольно большую — из белого воска: Дама, 18 в., в домино...поднимает маску — удивителен двойной профиль — маски и лица. Со всех сторон удивительно хорошо. Вот уж подлинно Минерва из головы Юпитера, взял и стал скульптором!»⁴³⁷.

Фигура «Дама с маской» включена в список новых работ скульптурной мастерской за 1906 г.⁴³⁸ Первоначально было исполнено пять моделей, вариант в бисквите перешел в собственность Е. П. Носовой в Москве. На фарфоровом заводе осталась модель с дамой с голубом платье и черном плаще на розовой подкладке. Фигурку дамы в голубом платье и черном плаще на бледно-желтой подкладке приобрел П. П. Барышников, в собрании князя С. А. Щербатова осталась модель в светло-голубом платье с мелкими цветами, а полностью золоченая фигура была в коллекции Г. Л. Гиршмана⁴³⁹. Одна из фигур, исполненная при участии Сомова с его авторской подписью «К.С.» хранится в собрании Государственного Эрмитажа. Повторения модели, выполненные в более позднее время, находятся во многих крупных российских музейных коллекциях.

⁴³⁶ Русский художественный фарфор. С. 97.

⁴³⁷ Цит. по: Андреева Л. Советский фарфор 1920-1930-е гг. М.: Сов. художник, 1975. С. 29.

⁴³⁸ РГИА, Ф.503, Оп. I (545/2332), Д. 96, Л. 9.

⁴³⁹ Эрнст С. Р. К. А. Сомов. С. 102.

Высокий белый парик, платье с рюшами, пижмами и бантами, кокетливое движение сомовской маркизы восходят к художественному наследию галантного века. В то же время принадлежность героини к эпохе рубежа XIX–XX столетий Сомов передает характером пластики фигуры, легким утрированием образа. Пышный наряд маркизы, ее кокетливые движения известны по многочисленным фарфоровым статуэткам XVIII в., но здесь они вылеплены рукой более нервной, искусственной, экспрессивной⁴⁴⁰.

В 1905 г. художник приобрел для своей коллекции изящную статуэтку «Дама домино». По преданию, она является изображением великой княгини Марии Александровны в костюме, в котором она участвовала в одном из придворных балов — маскарадов⁴⁴¹ (Прил. 8, рис. 178). Не любованием ли этим произведением подтолкнуло Сомова к выбору еще одного «фарфорового сюжета» — «Дама с маской»? Можно найти немало ее аналогов в живописи художника — образов маркиз и коломбин, созданных в разное время. Эта сомовская статуэтка имеет много общего с его знаменитым рисунком «Язычок коломбины». «Грация движения и кокетливая игривая поза героини, красота колорита заставляют вспомнить его прозрачно-бирюзовую акварель „В боскете“ или картину „Вечер“», — пишет Е.В. Журавлева⁴⁴². Определенное сходство прослеживается и с сомовским рисунком маркизы из издания «Книга маркизы» (1908 г.) и другими произведениями мастера. Об этих работах Сомова очень тонко написал А. Бенуа: «Вся соль в том, что к изображению старины в старинных формах он привносит нечто такое, чего не встретишь в старинных литографиях и альбомах». Тем самым Бенуа еще раз подчеркивает, что произведения Сомова не являются вариацией на тему работ Ватто или Буше, а передают взгляд человека начала XX столетия на давно ушедшую эпоху, обладающую волшебной притягательностью.

⁴⁴⁰ Эрнст С. Р. К. А. Сомов. С. 5

⁴⁴¹ Фарфор из собрания К. А. Сомова. СПб., 1913. С. 71-72.

⁴⁴² Журавлева Е. В. Константин Сомов. М.: Искусство, 1980. С. 98.

Всматриваясь в эту фигурку можно сказать, что «Сомов родился в восемнадцатом веке. Да, но он самый что ни на есть живой и в двадцатом. Он обладает светлой грациозной любовью к декоративности позы, которая есть восемнадцатый век, реализмом лент и кружев: символов чего-то более глубокого и более серьезного, но у него есть также меланхолия недоверия к прогрессу, такая характерная для нашего собственного времени <...> Где его мир? Несомненно, что это не наш мир. Мы знали его когда-то. Он может к нам вернуться снова. Между тем Сомов еще живет в нем и мы можем услышать его с нежным эхом его очарования, напоминающим нам, что существует, более чем одна реальность» — написал Г. Уолпол⁴⁴³.

«Дама с маской» — стилизованный под XVIII в. «этюд из фарфора» покоряет динамикой изысканного силуэта и звучностью ярких красок. Раскраске фигур Сомов придавал исключительное значение. Его стремление сделать скульптуру полихромной, заставить цвет звучать, отвечало духу искусства того времени. Художник самым тщательным образом разрабатывал все варианты раскраски фигур, стараясь не упустить ни одной, даже самой незначительной детали. Как и в своих живописных ретроспективных сценках, Сомов и в работах из фарфора добивался тонкой нюансировки цвета и вместе с тем эффектных созвучий голубого, розового и черного. Он также использовал изысканные сочетания зеленого, белого и черного. Колористическое решение любого сюжета или образа Сомов умел превратить в настоящее пиршество цвета. Он умело «импровизировал кистью», «зажигая» цвет контрастным касанием или приглушая его, раскрывая богатое цветовое содержание белого, черного, серого, обыгрывая особенности фактуры.

Фигуры Сомова имели большой успех и пользовались спросом среди коллекционеров с момента их появления. Сам Сомов в 1907 г. писал Бенуа, что «мои фарфоровые вещи, кажется, могут считаться „униками“ <...> что касается

⁴⁴³ Уолпол Г. Искусство Константина Сомова. П., 1930. С.45.

дороговизны цен, то это и правда и неправда, вещи эти раскрашено мною очень детально и тонко, в особенности те экземпляры, которые ты не видел. И если бы я продал все эти вещи за назначенные мной деньги, то оказалось бы, что я получил вознаграждение за этот год слишком долгого и кропотливого труда довольно скромное — среднечиновничье, а не теноровое. „Дама с маской“ у меня осталась в бисквите и золотая, оба раскрашенные экземпляра я продал. „Влюбленные“ у меня в двух раскрасках и лучших чем та, которую ты видел в Париже. Маленькие группы две, одна похожа на экземпляр, бывший в Париже, другая раскрашена иначе (розовой платье дамы). Цена 600 руб. за бисквит и 400 руб. за золотой экземпляр дамы.<...> „Влюбленные“ по 800 руб. (обе раскраски менее всего саксонские в темных тонах и, по-моему, пикантные...»⁴⁴⁴.

Всем желающим приобрести его фарфор Сомов советовал обращаться прямо на завод, где продолжался выпуск его моделей. Так, П. Д. Эттингеру Сомов сообщал, что «исполненных мною лично фарфоровых вещей больше в продаже не имеется, так как из трех моих моделей две были сделаны в четырех раскрасках, одна в трех и все эти вещи уже разошлись по рукам любителей. Какие же с двух из этих моделей делаются Императорским фарфоровым заводом и, по-видимому, продаются: за последние 2 года их многие из моих знакомых покупали в Вене <...> Этот магазин <в Вене> заказывал императорскому заводу и тот ему поставлял. В Петербурге же ни в одном магазине эти фигурки не продаются: мне кажется, лицу, желающему приобрести их, проще всего написать заказ Заводу, вероятно, он, раз у него есть продажа в Вену, не откажет и заказчику в России. Это все, что я могу Вам сообщить про мой фарфор»⁴⁴⁵.

Приведенное выше письмо, а также архивные документы подтверждают, что заводу действительно пришлось сделать исключение из своих правил, исполнив повторение скульптур Сомова по заказам, поступившим из-за границы. В 1910 г.

⁴⁴⁴ Письмо А. Н. Бенуа 14 марта 1907 г. // Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников. С. 100.

⁴⁴⁵ Письмо П. Д. Эттингеру 8 декабря 1911 г. // Там же.

торговый дом «Венские мастерские» (Wiener Werkstätte), представлявший в Европе объединение художников модерна, заказал заводу 12 экземпляров скульптур Сомова «Дама с маской» и «Влюбленные»⁴⁴⁶.

В первые десятилетия XX века работы художника демонстрировались на многих выставках в России и в Европе⁴⁴⁷. В архивных документах завода указывалось, что «две заказанные Управлением Императорскими заводами художнику Сомову фарфоровые скульптурные изделия: группа „Влюбленные“ и фигура „Дама, снимающая маску“ были помещены на выставках русских художников в Берлине, Париже и Венеции». В 1907 г., согласно документам Императорского фарфорового завода, «по приглашению устроителя выставки в Париже С. Дягилева в его распоряжение для означенной выставки (выставка „Два века русской живописи и скульптуры“ по инициативе С. Дягилева проходила в октябре 1906 года при осеннем Салоне Société du Salon d'Automne, где был открыт русский отдел и экспонировалось около 750 произведений, более ста художников) перешедшей впоследствии в Берлине <...> были предоставлены три группы, исполненные по моделям К. Сомова. Выставки пользовались успехом»⁴⁴⁸.

Работа в области фарфора чрезвычайно увлекла Сомова. На протяжении многих лет он постоянно возвращался к «фарфоровой» теме, придумывая новые варианты моделей. В отделе рукописей Государственного Русского Музея хранятся заметки Сомова о проектах будущих моделей. Среди них «композиция из трёх собак «Одна кусает другую, играя, за горло, третья, щенок, рвет зубами и лапами дамскую шляпу...»; две венецианские фигуры: он в седом парике с золотыми лентами и плащ черный; «Русалку или лягушку, безобразное чудище из фарфора»; «Avant le jour — голая, полуприкрытая женщина»; вариант одноименной картины «Echo du temps passé» — «девица смуглая, белое платье», с

⁴⁴⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1. Д. 76. Лл. 15-

⁴⁴⁷ РГИА. Ф. 503, Оп. 2, Д. 76, Л.5-6.

⁴⁴⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 8 об.

оранжевым поясом; а также изображение сидящей на диване девушки в розовом капоте, в нижнем белье, собачка кусает ей ногу, с ноги упал сапожок, другая обута, чулки прозрачные, черные, сзади шаль желтая...»⁴⁴⁹.

Т. В. Кудрявцева указывает, что последней упомянутой группе близка по замыслу другая, неосуществленная модель для фарфора, запечатленная в живописи во всех подробностях и с такой пластической осязательностью и убедительностью, что кажется написанной с реально существующей статуэткой⁴⁵⁰. Эта живописная композиция «Купальщица с собачкой» из собрания Е. А. Гунста. В ней изображена обнаженная девушка в прозрачных чулках и желтых туфельках, сидящая на траве рядом с собачкой, кусающей её за ногу. Композиция, подобно осуществленной группе «Влюбленные» развернута на зрителя и рассчитана преимущественно на фронтальную точку зрения. Роспись выдержана в нежных пастельных тонах с акцентами розового, зеленого, желтого, создающими нарядную, звучную гамму.

В 1907 г. в письме А. Бенуа Сомов размышлял и о возможности создания в фарфоре портрета французского поэта, коллекционера С. Р. де Мостескью (1855–1921)⁴⁵¹. В 1910-е гг. в его записных книжечках вновь появляются записи о фарфоровых моделях. Среди них две венецианские фигуры (женская почти полностью повторяет композицию «Дама, снимающая маску» и новая скульптура, в которой предполагалось воспроизвести модель, изображенную им на акварели 1903 г. «Echo du temps passé»⁴⁵². Однако, ни один из замыслов в те годы не был воплощен. По словам Л. В. Андреевой «возникшее тяготение к фарфору и быт прошлых лет сказались в трактовке формы его станковых произведений. И раньше «фарфоровая» хрупкость и фарфоровость нежных лиц была присуща дамам его

⁴⁴⁹ Отдел рукописей ГРМ, Ф.133, Д.84, Л. 22 — 23 об.

⁴⁵⁰ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880-1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 187.

⁴⁵¹ Письмо А.Н. Бенуа 14 марта 1907 // Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников. С. 100.

⁴⁵² Отдел рукописей ГРМ. Ф, 133, Оп. 1, Д. 84, Л. 22.

«ретроспективных мечтаний», но теперь же, в акварелях 1909 г. фигурки дам стали походить на притворившиеся спящими фарфоровые статуэтки, их пышные кринолины написаны так же, как было вылеплено платье «Дамы с маской»⁴⁵³. В 1909 г. Сомов задумывает композицию новой картины «...масляная картина, срисованная с моей фарфоровой группы „Влюбленные“. У ней зеленый зонтик... рефлексы на лице. Лес вдали зеленый, зеленый с сизыми тенями. Почти вся картина занята фигурами. Увеличенная группа раза в три»⁴⁵⁴.

В гуашах Сомова 1910–1912 гг. зачастую встречаются персонажи итальянской комедии дель арте. Интересно отметить, что именно в этот период Сомов приобрел для своей коллекции фигурки Арлекина, Скарамуша и другие, исполненные на немецкой фабрике Клостер Фейльдорф. Вероятно, художник задумывал и сам воплотить статуэтки этих забавных героев в фарфоре. Статуэтки созданы не были, однако изображения персонажей комедии дель арте украсили вазу, которая в настоящее время находится в коллекции Владимирского дворца в Санкт-Петербурге (Прил. 8, рис. 179). Роспись на вазе представляет собой копию с картины Сомова «Арлекин и дама», исполненную в 1910-х гг.

Декор вазы — уникальный пример воспроизведения картины современного художника для украшения фарфора, что еще раз подтверждает высокий авторитет Сомова в художественном мире. Отсутствие марки затрудняет точную датировку. На основании предмета марка Императорского фарфорового завода сошлифована, однако на ее месте по бисквиту исполнена голубая марка в виде пяти лучей в двойном круге и монограмма «АА». Эта марка встречается на произведениях, созданных учениками фарфоровой мастерской Школы Общества поощрения художеств в Петербурге. Маловероятно, что Сомов мог собственноручно исполнить роспись, он очень требовательно относился к своим работам, все авторские статуэтки подписывал, и много о них писал в дневниках и письмах.

⁴⁵³ Андреева Л. Советский фарфор 1920-1930-е гг. М.: Сов. художник, 1975. С. 33.

⁴⁵⁴ Отдел рукописей ГРМ. Ф, 133, Оп. 1, Д. 84, Л. 23.

Такая работа не могла бы остаться незамеченной и его современниками. Скорее всего, ваза была расписана в мастерских завода учеником фарфоровой мастерской Общества поощрения художеств, проходившим практику на заводе.

Роспись на вазе исполнена не ранее 1912 г., так как один из первых вариантов картины «Арлекин и дама» был создан Сомовым во время поездки на юг Франции в декабре 1911 — апреле 1912 гг. (Прил. 8, рис. 180). Для воспроизведения картины на фарфоре была подобрана ваза нейтральной формы, не диктующая конкретных стилевых ассоциаций. Живописная копия заключена в овальный медальон, что несколько изменило композицию прямоугольной картины, но позволило более органично связать её с формой вазы. Выбор оригинала для копирования был, несомненно, удачей, а роспись отражает характерные особенности искусства Сомова — праздничную нарядность, декоративность маскарада и изысканную красочность.

В картине обе фигуры выдвинуты на передний план, словно находятся на подмостках сцены. Они ярко освещены, выступая на фоне темной густой зелени деревьев, высоко поднявшихся к небу и образующих над ними подобие торжественной арки. Синее небо усыпано звездами и словно огнями фейерверка. Недоговоренность в выражении чувств, недосказанность взаимоотношений — все это далеко от итальянской *commedia dell'arte*, для которой характерна острота сюжетной завязки. «Сомов остался верен себе <...> главное для него — музыка цвета, аромат театральной зрелищности, грация движений»⁴⁵⁵.

Фарфоровая картина «Арлекин и дама» сохранила всю ироничность и утонченность живописного произведения. Его персонажи — жеманная дама и арлекин с хитрым прищуром, все также манят в мир забав и страстей, словно приглашая зрителя присоединиться к безудержному вихрю маскарада и веселья. В конце 1910-х гг. отношение Сомова к фарфору изменилось. То он, как и прежде, превозносит этот материал, то пытается разделаться со своей коллекцией и

⁴⁵⁵ Журавлева Е. В. Константин Сомов. М.: Искусство, 1980. С. 205.

продать ее «с глаз долой». Во многом это связано с его общими упадническими настроениями. Его мучает отвращение к себе, к топтанию на месте («от моих маркиз меня тошнит»). «Сегодня кончил „Арлекина“. Порядочная пошлость мои картины, но все хотят именно их»⁴⁵⁶. В 1917 году Сомов пишет, что «приехал Чекато (В. И. Чекато — владелец художественного магазина), которого я вызвал, чтобы продать ему несколько вещей из надоевших: фарфор и миниатюры»⁴⁵⁷. Но за судьбу своих работ художник все же переживает и в 1919 г. сообщает: «... видел почти всех хранителей (Эрмитажа). Тройницкий и Аргутинский советуют отдать мой фарфор на хранения к ним, когда я поднял об этом вопрос...»⁴⁵⁸. 5 марта 1919 г. Сомов делает запись в своих дневниках: «К 11 в Эрмитаж. Милый Дм. Бушен помогал мне ставить мой фарфор в определенный для этого шкаф. Вышло хорошо»⁴⁵⁹.

В последующие годы апатия и раздражение на себя будут чередоваться с временным пробуждением интереса к фарфору. Некоторые замыслы, неосуществленные в материале, Сомов воспроизвел на бумаге. К ним можно отнести и рисунок 1923 г. «Несуществующий фарфор», который он исполнил по заказу В.Н. Гордина. (Прил. 8, рис. 181). Удивительным образом это «изображение изображения, тень тени обладает пугающей долей физиологизма, — пишет Т. Астраханцева, — Существой подобное изделие в действительности (в материале), его вряд бы поставили в комнате, где бывают дети. Вызывающая обнаженность, аляповатость аксессуаров передают уродливость души изображенной. Желание жить в идеальном придуманном, «фарфоровом мире» пропало, прекрасная мечта развеялась окончательно»⁴⁶⁰. Сотрудничество К. А.

⁴⁵⁶ Из дневника К. А. Сомова. 14 октября 1918 г. // Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников. С. 189.

⁴⁵⁷ Из дневника К. А. Сомова. 3 октября 1917 г. // Там же С. 152.

⁴⁵⁸ Из дневника К. А. Сомова. 5 февраля 1919 г. // Там же С. 191.

⁴⁵⁹ Там же.

⁴⁶⁰ Астраханцева Т. Русский фарфор и «Мир искусства» // «Декоративное искусство». 1999. №№. 1–3. С. 27.

Сомова с фарфоровым заводом продолжалось до 1920 х гг. в связи с подготовкой выставки русского искусства в Нью-Йорке. На выставке были представлены произведения фарфорового завода, в том числе и работы Сомова. Совместно с С. Чехониным, художник разрабатывал и декоративное оформление каталога выставки. В декабре 1923 г. Сомов навсегда покинул Россию, в составе группы петроградских художников, сопровождающих выставку в США. Больше он не возвращался к работе с фарфором. Однако свои фарфоровые композиции художник неизменно демонстрировал на выставках в Европе и Америке, в том числе на знаменитой выставке русского искусства в Нью-Йорке в 1924 г., в Брюсселе в 1928 г. и др. Вероятно, последний раз он изобразил фарфор в небольшом этюде, о котором написал А. А. Михайловой: «Уже 3-й день работаю над новой вещью <...> Для выставки в Лондоне. Сюжет прелестный и у меня два к ней этюда — карандашный и пастельный. Mantel-piese [камин — англ.], на нем фарфор, отражающийся в зеркале над мантильписом, в зеркале же видно в перспективе окно, немного зелени, освещенной невидимым уличным фонарем».

Приходится только сожалеть о непродолжительности сотрудничества художника с заводом. Судя по настойчивости обращения Сомова к проектированию для фарфора, он был увлечен и заинтересован работой в этой области. Завод мог приобрести в Сомове блестящего и разностороннего мастера фарфора, о чем свидетельствуют осуществленные модели и наброски, сохранившиеся в наследии художника, а также многие его станковые композиции, которые могли послужить превосходным источником для создания фарфоровых фигур. Возможность этого подтверждает история создания трёх статуэток, имевших непосредственные параллели в станковых работах художника.

Интерес к многостороннему раскрытию пластических возможностей избранного сюжета, к воплощению его в различных видах искусства, появился и у художника В. А. Серова. Еще в Абрамцеве он вместе с другими мастерами экспериментировал в области керамики, создав декоративное панно «Георгий

Победоносец», скульптуру «Офелия» и вазу «Черт, вылезавший из кочерги». В 1910-е гг. он исполнил скульптурную композицию на сюжет античного мифа «Похищение Европы», которая была первоначально отлита в бронзе, а впоследствии создана в бисквите и фарфоре на петербургском заводе (Прил. 8, рис. 182). В его произведениях 1910-х гг. наряду с традиционными формами художественного мышления обозначились черты новых творческих исканий. Он создает работы античного цикла «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы». Их появление связано с путешествием в Грецию, которое художник предпринял вместе с Л. С. Бакстом в 1907 г. Серов по-своему воспринял дух античности, его произведения этой серии отмечены изысканной простотой. «Серовская стилизация, — писал Сергей Даниэль, — менее всего дань моде; это решительный шаг на пути к преодолению описательности, к отысканию первоэлементов живописно-пластической речи»⁴⁶¹. В 1915 г. Императорский фарфоровый завод приобрел гипсовую отливку скульптурной композиции «Похищение Европы» у наследников Серова для воспроизведения в фарфоре. По предложению М. Фармаковского, для фарфоровой группы «была задумана гамма тонов»⁴⁶².

Подвижность состояния, неустойчивость поз, создаваемых как будто скользящим движением силуэта, текучесть его линий, живость движения контуров, — все это, полное «мирискуснического» настроения произведение характеризует пластический вариант композиции «Похищение Европы». В этой работе Серов реализовал свою попытку по-новому выразить размышления о возможностях современного искусства и стремление воплотить в станковом произведении декоративно-монументальные черты.

Особый интерес представляет и монументальное многофигурное настольное украшение «Жатва», созданное по проекту Е. Е. Лансере в 1914 г. (Прил. 8, рис. 184). По своей форме и идейному содержанию проект является

⁴⁶¹ Даниэль С. Русская живопись. Между Востоком и Западом. С. 78.

⁴⁶² Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 235.

синтезированной реминисценцией настольных украшений, а также ваз и корзин на скульптурных основаниях, созданных на Императорском фарфоровом заводе для парадных сервизов классицистического стиля в конце XVIII — начале XIX вв.⁴⁶³ Центральной частью композиции должна была стать ажурная ваза на скульптурном основании в окружении хоровода молодых девушек. В настоящее время известно несколько эскизов с вариантами скульптурных композиций Е. Лансере, а также отдельных фрагментов самого произведения. В работе над созданием этого произведения принимали участие скульпторы В. В. Кузнецов и Н. Я. Данько. Любопытно отметить, что в 1940 г. для Ленинградского павильона на Всесоюзной Сельскохозяйственной выставке в Москве на фарфоровом заводе была исполнена ваза «Урожай» по модели Лансере, несколько переработанная Н. Я. Данько в соответствии с требованием времени: ажурная чаша была обвита хлопком и ржаными колосьями и пр.

Из архивных документов известно, что Лансере создал эскизы и других моделей, часть которых была осуществлена на заводе уже после 1917 г. Среди них скульптура «Девушка с лотосом», создание которой относится к 1923 г., хотя сохранившийся подписной рисунок Лансере к этой модели датируется 1915 г.⁴⁶⁴ По свидетельству историка О. И. Подобедовой, часть эскизов Лансере, предназначенных для Императорских гранильных фабрик, поступали в скульптурную мастерскую Императорского фарфорового завода, для изготовления по ним гипсовых моделей с целью дальнейшего воспроизведения в камне»⁴⁶⁵.

В обращении мирискусников к фарфору нашла выражение их широкая творческая программа, включавшая в себя, в том числе, и художественное обновление быта, реформы в области прикладного искусства. К. А. Сомов, Е. Е. Лансере, Л. С. Бакст, В. А. Серов, С. В. Чехонин, А. Я. Головин создавали проекты

⁴⁶³ Иванова А. В. В поиске совершенных форм // Эхо русских сезонов. СПб., 2009. С. 13.

⁴⁶⁴ Подобедова О. И. Евгений Евгеньевич Лансере, 1875-1946. М., 1961. С. 167.

⁴⁶⁵ Подобедова О. И. Евгений Евгеньевич Лансере. С. 167.

скульптурных композиций, всевозможных предметов интерьера, часть которых была осуществлена на Императорском фарфоровом заводе и одновременно с произведениями Тимуса, Обера, Сомова и др. мастеров способствовала процессу популяризации русской фарфоровой пластики как в России, так и в Европе.

3. 6 Особенности реализации художественного замысла К. К. Рауша фон Траубенберга

Новость о начале работы Рауша фон Траубенберга на фарфоровом заводе была положительно воспринята в обществе. В частности Н. К. Рерих писал: «Приветствую ту дорогу, которую намечает Фарфоровый завод заказом бар. Рауш фон-Траубенберга. Эта дорога, вероятно, не должна быть случайностью, она должна идти правильно. Она может приближать производство к лучшей надежде: найти настоящее, современное и самостоятельное творчество. Трудна задача, но Фарфоровый завод должен всячески к ней стремиться. Иначе пропадает смысл прекрасного государственного установления»⁴⁶⁶.

Скульптору была предоставлена свобода выбора сюжета при условии, что администрация завода оставляет за собой право отклонить его предложение, если работа окажется неподходящей. В это же время он получил заказ на исполнение серии фигур офицеров Лейб-гвардии Конного полка. «С удовольствием узнал я, — писал Н. К. Рерих, — что К. К. бар. Рауш-фон-Траубенбергу поручено сделать серию фигур: „История русской гвардии“ и настольное украшение „Псовая охота императрицы Анны Иоанновны“. Такие темы хороши для завода, так как размеры задачи были бы не по плечу частному производству»⁴⁶⁷.

В это время одним из главных комплексов, над созданием которого трудились лучшие мастера Императорского фарфорового завода, была масштабная серия «Народности России»; фигуры в мельчайших деталях передают

⁴⁶⁶ Рерих Н. К. Фарфоровый завод. С. 4.

⁴⁶⁷ Рерих Н. К. Фарфоровый завод. С. 4.

характерные портреты представителей различных народов, проживавших на территории Российской Империи. «Самодержавный» фарфора должен был поддерживать престиж русского государя. Поэтому не менее значимой с идеологической точки зрения стала и работа барона Рауша над циклом «История Русской гвардии». К военной теме всегда было привлечено пристальное внимание в отечественном искусстве, а в оформлении фарфоровых изделий наиболее значительной стала патриотическая тема, особенно во время царствования Александра I, отмеченного событиями Отечественной войны 1812 г. и заграничными походами русской армии в 1813–1814 гг. На изделиях Императорского фарфорового завода чаще чем где бы то ни было можно увидеть портреты членов царской семьи в мундирах, знаменитых полководцев и героев войны, а также батальные сцены, трофейную атрибутику и пр. Во время правления Николая I «особую серию фарфоровых кукол составляли военные фигуры, ими лично интересовался император»⁴⁶⁸. Так, в 1834 г. он распорядился отправить в подарок турецкому султану три группы — Лейб-гвардейских полков Павловского и Преображенского, Лейб-гвардии казачьего Донского войска, а также две отдельные статуэтки: солдата Лейб-гвардии Павловского полка и тамбур-мажора⁴⁶⁹. С николаевского времени своего рода «визитной карточкой» русского императорского фарфора стали так называемые военные тарелки и пласты с изображениями «мундиров русской армии», которые стали традиционными для каждого последующего царствования. В начале XX в. такое же важное идеологическое значение имели конные фигуры военных, исполненные Раушем фон Траубенбергом. Однако, в отличие от военных фигур в фарфоре предшествующего времени, барон Рауш стал первым, кто предложил свой особенный метод исполнения фигур военных. Его метод заключается в том, что при создании фигур военных, скульптор разрабатывал модели широко используя

⁴⁶⁸ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 1904 /под науч. ред. В. В. Знаменова. СПб., 2008.

⁴⁶⁹ Там же. С. 349.

такие области знания, как история, военная геральдика, униформология и вексиллология. Он стал первым на фарфоровом производстве скульптором, который обладал необходимыми знаниями для точного воспроизведения в фарфоре исторических фигур военных, их амуниции. В тех случаях, когда знания скульптора были недостаточными, он настаивал на получение дополнительных консультации у компетентных специалистов через официальные запросы администрации фарфорового завода. Особого внимания заслуживает и колоссальная работа скульптора, проделанная им в области изучения коневодства. Скульптор не просто исполнил фигуры всадников на лошадях, он реконструировал именно те конные породы и масти лошадей, которые использовали офицеры русской гвардии на протяжении XVIII–XIX вв.

Императорский фарфоровый завод начал заблаговременно готовится к празднованию 100-летней годовщины Отечественной войны 1812 г. И фарфоровые скульптуры офицеров Лейб-гвардии Конного полка, исполненные Раушем в русле ретроспективизма, также были призваны символизировать военное могущество державы. В преддверии юбилейных торжеств по случаю 100-летия Отечественной войны 1812 года, скульптор уделил особое внимание созданию фигур офицеров времен Александра I.

Заказ на серию из девяти фигур офицеров Конного полка русской гвардии как нельзя более подходил для заводской администрации. Лейб-гвардии Конный полк — один из старейших полков российской императорской гвардии⁴⁷⁰. При решении передать заказ на девять фигур офицеров Конного полка именно Раушу фон Траубенбергу, несомненно, были учтены его интересы и его осведомленность в военной истории. Он происходил из семьи потомственных военных: дед, отец и дядя скульптора служили в том самом Конногвардейском полку, историю которого предстояло запечатлеть в фарфоровых композициях.

⁴⁷⁰ Плотников С. Л. «Государь на коне»: Российская империя под знаком всадника // «Полцарства за коня...»: лошадь в мировой культуре. СПб., 2006. С. 1.

В первоначальном списке предполагаемых к исполнению фигур, переданном управляющему фарфоровым заводом Н. Вольфу, Рауш указывал следующие модели обер-офицеров Л.-гв. Конного полка в форме разного времени: «1. 1775–1795 гг.; 2. 1795–1799 гг.; 3. 1799 г. — белая; 4. 1799–1801 гг.; 5. 1802–1809 гг.; 6. 1812–1816 гг.; 7. 1819–1820 гг.; 8. 1840 г.; 9. 1877 г.»⁴⁷¹ В процессе работы скульптор отошел от первоначального плана и 19 мая 1909 г. представил свою первую работу — «Чин Л.-Гв. Конного полка времен императрицы Елизаветы Петровны»⁴⁷². Фигура не вызвала нареканий, единственным недостатком технолог завода А. Поортен счел пьедестал, который было предложено «заменить новым проектом»⁴⁷³. Следующие модели, доставленные на завод, требовали некоторого пересмотра и исправления. В записке А. Поортена от 24 мая 1910 г. сообщалось: «Во исполнение поручения Управляющий императорскими заводами имеет честь уведомить Вас, что доставленные Вами модели, вследствие неудовлетворительности формовки требуют определенной переработки. В случае, если Вы предполагаете производить означенную работу, прошу о дне и часе Вашего приезда сообщить извещением. Примите, Милостивый государь, уверение в совершенном моем почтении и преданности»⁴⁷⁴.

Одновременно Рауш фон Траубенберг по собственному желанию взял на себя обязанности курировать все дальнейшие этапы, связанные с завершением моделей, в том числе указать, где и по каким образцам можно исполнить точную живописную работу. Источником послужило составленное А. Висковатовым «Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г.» — классический многотомный труд по истории русского военного костюма, охватывающий период с древнейших времен до конца

⁴⁷¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 373. Л. 1.

⁴⁷² РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 373. Л. 8

⁴⁷³ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 15.

⁴⁷⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 373. Л. 2.

царствования императора Николая I. «Историческое описание» вышло в Петербурге в 1841–1862 гг., и впоследствии переиздавалось. Продолжение «Исторического описания...» публиковалось по мере введения новых образцов обмундирования. «Перемены в обмундировании и вооружении войск Российской императорской армии с восшествия на престол Государя Императора Александра Николаевича» представляют собой тетради с хромолитографиями, в которых в хронологическом порядке перечислены все изменения в форме русской армии в 1855–1881 гг.

Идея реконструкции конных фигур отчасти была связана с увлечением Рауша фон Траубенберга монументальной конной скульптурой, широко представленной в городах Италии и Германии. Любовь к этому направлению в искусстве еще в студенческие годы привил ему А. Хильдебранд, и желание реализовать себя как скульптора-монументалиста видно даже при работе над фарфоровыми фигурами всадников.

Не исключено, что скульптор видел и коллекцию конных и пеших скульптур воинов Российской армии в форме времен императоров Николая I и Александра II работы В. Газенбергера. Часть фигур находилась в музее при Главном интендантском управлении, учрежденном в 1858 г. Однако первоначально, при императоре Николае I, коллекция хранилась в кабинетных комнатах Зимнего дворца, что отображено на акварелях Э. П. Гау. В середине XIX в. это собрание было размещено в библиотеке Александровского дворца в Царском Селе⁴⁷⁵. Судя по фотографиям начала XX в., конные фигуры располагались на книжных шкафах и на столах, укрытые специальными стеклянными колпаками. По аналогии с этими фигурами могли размещаться в залах Зимнего дворца и скульптуры Рауша фон Траубенберга, которые запрашивались Кабинетом Его императорского величества сразу же после их исполнения.

⁴⁷⁵ Малышев В. Н. Императорская коллекция скульптур воинов Российской армии скульптора Газенбергера // Сборник исследований и материалов Военно-исторического музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. СПб., 2006. Вып. VIII. С. 435.

Консультантом по подбору образцов обмундирования для фарфоровых скульптур по настоянию Рауша фон Траубенберга стал военный историк, отставной полковник Лейб-гвардии Конного полка Ф. Г. Козлянинов, который собрал значительную коллекцию произведений искусства и уникальную библиотеку, связанную с историей Конногвардейского полка. Барон Рауш сообщил, что Ф. Г. Козлянинов, специализирующийся на военной истории, предоставит в распоряжение художников завода все имеющиеся у него материалы по истории форм Л.-гв. Конного полка: раскрашенные гравюры, рисунки амуниции и пр. Также Козлянинов согласился принять на себя наблюдение как за лепкой фигур, так и за их раскраской и пригласил мастеров фарфорового завода работать у него дома⁴⁷⁶. В 1890-х гг. недалеко от Конногвардейского квартала, на тихой Алексеевской улице Козлянинов построит собственный дом (№ 10), где и располагалась его знаменитая коллекция. Собрание Козлянинова получает название частного Конногвардейского музея⁴⁷⁷. Сам Федор Григорьевич был членом Общества поощрения художеств, принимал активное участие в работе художественных съездов и был хорошо известен в среде коллекционеров и искусствоведов, где и познакомился с Константином Константиновичем.

11 мая 1909 г. Н. Вольф отправил официальное письмо Ф. Г. Козлянинову: «Скульптор Рауш-фон-Траубенберг обратился в Управление Императорских заводов с предложением изготовить для исполнения из фарфора фигуры военных в формах прежнего времени, причем первой моделью должно было быть изображение чина Л.-Гв. Конного полка верхом в форме времен императрицы Елизаветы Петровны. Так как назначенные фигуры, для достижения намеченной цели, непременно должны быть раскрашены, при чем в распоряжении Управления Императорскими Заводами не имеется данных для проверки модели в деталях, барон Рауш в письме от 8 сего мая указал, что Вами, выражено любезное согласие

⁴⁷⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 4.

⁴⁷⁷ Спиридонова Т. П. Свидетельства навсегда. Русские военные реликвии в музеях и коллекциях мира // Мир музея, 2005. № 6 (196). С. 5.

принять на себя труд проверить модель, а также предоставить лицу, которому будет поручено раскрашивание фигур, помещение для исполнения при проверке Вами порученной работы. Прошу сообщить с какого времени и в какие часы может быть предоставлена возможность исполнять живописные работы по раскраске предположенной серии фигур»⁴⁷⁸. К сожалению, подобная работа не состоялась из-за возникших препятствий, связанных с условиями работы на фарфоровом заводе. По условиям, главным образом оплаты труда художников императорских заводов, на них непосредственно не могла быть возложена задача собирать материалы для завершения моделей. Выражая свое сожаление, Н. Вольф писал Козлянинову: «Вследствие чего считаю долгом выразить Вам искреннюю благодарность за Вашу любезную готовность оказать содействие. Имею честь добавить, что к сожалению, намеченную работу временно придется приостановить до отыскания способа устранить выяснившиеся препятствия»⁴⁷⁹. Козлянинов любезно согласился передать на завод во временное пользование материалы, хранящиеся у него дома. Он написал, что не только согласен предоставить художникам Императорского фарфорового завода для копирования все имеющиеся у него рисунки обмундирования в красках. По окончании этой работы, «если она будет исполнена точно и верно согласно представленным материалам, то согласно просьбе господина директора завода я не откажусь выдать о том удостоверение»⁴⁸⁰.

В это же время решался вопрос и о возможности пользоваться художникам фарфористам материалами Интендантского музея и работать непосредственно в самом помещении музея для раскраски военных фигур. В качестве материалов им были рекомендованы: «Для фигуры Офицера Л-Гв. Конного полка царствования Елизаветы Петровны сочинения Висковатого (Часть 3 — № 364); для фигуры

⁴⁷⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 5.

⁴⁷⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 6.

⁴⁸⁰ Там же Л. 9.

офицера Л. Г. Конного полка царствования Павла Петровича — часть 9 № 1170 и № 1171; для фигуры офицера времени царствования императора Александра Павловича — часть 15 № 1993 (кроме вальтрапа) № 3, № 2000, № 2006 (1804–1806), № 2007 (каска, эполет)»⁴⁸¹.

Для более точного воспроизведения всех деталей военной амуниции Рауш фон Траубенберг дополнительно занимался в «магазине образцов технического комитета», который находился на Екатерингофском пр., № 51, и был открыт для занятий «в присутственные дни от 10 до 4 часов»⁴⁸². Роспись по акварелям и экспонатам Интендантского музея осуществляли в разное время ведущие художники Императорского фарфорового завода. Осенью 1909 г. там трудилась художник Герцак⁴⁸³. 16 марта 1912 г. было составлено прошение о допуске Р. Вильде и Степанова, в технический комитет Главного интендантского управления для снятия акварельных копий с рисунков формы офицеров 1812 и 1840 гг. для В. Дюшень⁴⁸⁴. Из архивных документов известно, что 29 апреля 1913 г. управляющий заводом Н. Струков обратился в технический комитет Главного интендантского управления с просьбой разрешить живописцу завода Владимиру Петрову копирование с рисунка формы одежды Л.-гв. Гусарского полка в Интендантском музее на основании соглашения, подписанного еще 6 июня 1909 г. за № 25271⁴⁸⁵.

Первой была закончена фигура обер-офицера Конной гвардии времен императрицы Елизаветы Петровны (Прил. 8, рис. 184, 185). Ф. Г. Козлянинов сообщал: «Считаю долгом доложить, что модель раскрашена совершенно согласно с указанными мною Вам материалами, а именно Рисунками из издания Висковатого, Рисунками форм обмундирования к истории Л. Гв. Конного Полка И.

⁴⁸¹ Там же. Л. 12.

⁴⁸² РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147 Л. 16–18.

⁴⁸³ Там же Л. 22.

⁴⁸⁴ Там же Л. 60,63,64.

⁴⁸⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 373. Л. 12.

А. Анненкова, хранящимися в музее Интендантского ведомства предметами обмундирования Императора Павла»⁴⁸⁶. Сохранилась записка Рауша фон Траубенберга: «За ее выполнение имею получить 200 руб.»⁴⁸⁷.

Гвардеец времен Елизаветы изображен верхом, в движение, что стало верной композиционной находкой скульптора: неподвижной статуэтка выглядела бы чересчур тяжеловесно. Именно это произведение относится к наиболее удачным фигурам серии. По мнению Е. В. Карповой, изящная и грациозная статуэтка словно пронизана «церемониальным» духом XVIII столетия и абсолютно органична в ряду исторических «интерпретаций» А. Н. Бенуа и К. С. Сомова с их удивительным чувством эпохи и тонким декоративным чутьем⁴⁸⁸.

Следующей фигурой стала модель обер-офицера Лейб-гвардии Конного полка времен Александра Павловича. За эту работу Рауш запросил 300 руб., ссылаясь на то, что «на ее исполнение ушло очень много затрат»⁴⁸⁹. Сперва модель «оказалась неудобноисполнимой из фарфора», о чем сообщили технологи завода и скульптору пришлось внести поправки и изменения⁴⁹⁰ (Прил. 8, рис. 186). В отзыве заводских техников А. Тимуса и А. Поортена сообщалось, что «группа Гусар на лошади в первоначальном виде не исполнима, но если подставить подпорки в виде пня или куста, то можно рассчитывать на 2 хороших экземпляра из 10, при рабочей цене из массы в 35 руб. на экземпляр»⁴⁹¹.

В 1909 г. Рауш фон Траубенберг завершил работу над фигурами офицеров времен императоров Павла I и Александра I (Прил. 8, рис. 187–189). Статуэтки были доставлены в кабинет Его императорского величества 22 декабря 1909 г.⁴⁹². Работу скульптора Николай II одобрил, и 14 февраля 1910 г. было «Высочайше

⁴⁸⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 26.

⁴⁸⁷ Там же Л. 11.

⁴⁸⁸ Карпова Е. В. К. К. Рауш фон Траубенберг — мастер конных статуэток. С. 21.

⁴⁸⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 38.

⁴⁹⁰ Там же Л. 38.

⁴⁹¹ Там же Л. 40.

⁴⁹² Там же Л. 28.

повелено передать фигуры в фарфоровую коллекцию и изготавливать дальнейшие образцы по усмотрению художника для представления Его Величеству»⁴⁹³. Получив одобрение государя, Рауш предложил исполнять модели как бисквитные, так и глазурованные, которые он видел в Германии во время посещения заводов в Берлине и Майсене. Его пожелания были рассмотрены группой заводских технологов во главе с Поортенем, который сообщил: «Исполнение моделей может быть допущено из бисквита, из глазурованного же фарфора нежелательно, вследствие чего управление заводами просит Вас при следующих моделях обработать детали яснее»⁴⁹⁴. Поортен также написал, что глазурь не может быть совершенно ровной на таких мало выработанных скульптурных вещах (эскизах). Глазуровщик — рабочий, а не художник; не имея чистых определенных контуров деталей, он не может достичь совсем ровного тонкого слоя глазури. Фарфоровая техника требует гладкой поверхности и определенно выработанных деталей. Рауш ответил, что «примет на себя обязанность поправок и ретуши по указаниям технологов завода, как на гипсе, так и на фарфоре, если с технической стороны дела это считается необходимым»⁴⁹⁵.

В течение 1911–1912 гг. Рауш фон Траубенберг представил на завод практически все модели офицеров царствований Александра I, Николая I и Александра II и получил свидетельства Ф. Г. Козлянинова, что все они исполнены верно⁴⁹⁶ (Прил. 8, рис. 190–197).

С 1912 г. Рауш фон Траубенберг согласовывал точность в передаче фигур и с командиром Л.-Гв. Гусарского полка свиты Его Императорского Величества генерал-майором В. Н. Воейковым. Из архивных документов известно, что 31 марта 1912 г. управляющий фарфоровым заводом Н. Вольф обратился к командиру Л.-Гв. Гусарского Его Величества полка с просьбой: «Ввиду

⁴⁹³ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 29.

⁴⁹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 35.

⁴⁹⁵ Там же Л. 35.

⁴⁹⁶ Там же Л. 45, 47, 49, 53.

возникшего предположения об изготовлении на фарфоровом заводе серии фигур, изображающих офицеров Л.-Гв. Гусарского полка в формах прежнего времени скульптору барону Раушу было предложено представить соображения по сему вопросу. Препровождая при сем список фигур, модели коих скульптор хотел бы исполнить, обращаюсь к Вашему превосходительству с покорнейшей просьбой не отказать уведомить 1) вошли ли в означенный список все изменения форм, которые надлежит считать характерными, 2) в утвержденном случае какие фигуры надлежало бы изготовить в 1ую очередь (имея в виду существенные изменения в общем облике форм, оставляя в стороне второстепенные признаки, как например изменение окраски некоторых частей и 3) имеется ли в числе офицеров, либо других лиц знатоков форм Л. -Гв. Гусарского полка и кто именно, к которому управление Императорскими заводами могло бы обратиться с просьбой, взять на себя проверку, на исполняемых моделях, всех деталей обмундирования в смысле исторической верности, дабы таким образом обеспечить точное и верное исполнение намеченной задачи»⁴⁹⁷. В ответном письме генерал-майор Воейков сообщил: «Присланный мне Императорским фарфоровым заводом список предполагаемых к изготовлению на заводах офицерских фигур, изображающих обер-офицеров Л.-Гв. Гусарского Его Величества полка в формах прежнего времени считаю составленным удачно. Вверенного мне полка ротмистра Гревса просил оказать все необходимое содействие по этому делу»⁴⁹⁸.

В начале апреля Н. Вольф составил письмо, направленное Гревсу: «Управление Императорским Фарфоровым Заводом обратилось с просьбой к Командиру Вашего полка не отказать указать знатока форм Л.-Гв. Гусарского полка, участие коего при тщательной проверке работы скульптора и живописца, могло бы обеспечить историческую верность форм до мельчайших деталей. Свиты Его Величества Генерал-Майор Воейков в письме от 5 апреля 1912 г. за

⁴⁹⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 373. Л. 3.

⁴⁹⁸ Там же Л. 5.

№ 1240 указал на такого знатока в лице Вашем. Вследствие сего считаю долгом обратиться к Вам с покорнейшей просьбой сообщить признаете ли вы возможным принять на себя проверку работ в отношении исторической верности, и в утвердительном случае, согласны ли вы, чтобы работы были предъявлены Вам скульптором бароном Раушем с тем, чтобы Вами на выданный барону Раушу ведомости были сделаны отметки о верности всех деталей форм»⁴⁹⁹. Ротмистр Гревс дал свое согласие помочь и особенно подчеркнул, что «вопрос о точности моделей подлежит определению в каждом отдельном случае»⁵⁰⁰.

Вероятно, одним из источников, на который опирался Рауш в начале разработки каждой конной группы, стал каталог фарфоровых изделий, исполненных на заводе Нимфенбурга в XVIII в. В начале 1900-х гг. бóльшая часть моделей была заново воссоздана скульптором Т. Кёрнером, который внес незначительные авторские изменения в каждую модель. Эти фигуры были доступны для просмотра в магазине Нимфенбургской мануфактуры в Мюнхене, где неоднократно бывал Рауш фон Траубенберг. Имея возможность работать с моделями, а позже и с опубликованными в каталогах продаж фигурами, скульптор учился «переводить» модели в трехмерное пространство и конструировать конные фигуры в гипсе для их дальнейшего воспроизведения в фарфоре. Так, модели под номерами 269, 277, 278, 531, 555 и др. имеют очевидное композиционное сходство с теми фигурами, которые в 1910-е гг. предложил Рауш фон Траубенберг Императорскому фарфоровому заводу. Любопытно отметить, что Нимфенбургская мануфактура была едва ли не единственным фарфоровым предприятием Германии, где подобные конные группы фигурировали в ассортименте завода как в XVIII в., так и в самом начале XX столетия. Причем эти же фигуры были взяты за образец в 1920–1940-е гг. и другими скульпторами, в том числе и мастером

⁴⁹⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 373. Л. 6.

⁵⁰⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 373. Л. 9, об

фарфористом Х. Гебелем, который так же, как и Рауш фон Траубенберг, был учеником А. Хильдебранда и исполнял конные фигуры из фарфора.

Определенное сходство всадников Рауша прослеживается и с майсенскими конными фигурами, в особенности со статуэтками «Императрица Елизавета на коне» и «Императрица Екатерина II на коне» (Прил. 8, рис. 198, 199). Обе скульптуры были исполнены по заказу Русского двора и впоследствии не раз воспроизводились.

Скульптуры Рауша фон Траубенберга точно передают обмундирование военнослужащих полков гвардии в разное время. Мастер тщательно отразил все перемены в униформе воинов, для разработки ее деталей он обращался прежде всего к изданию «Исторического описания». Сопоставление с графическими листами позволяет проследить, как создавались произведения: фигуры освобождались от всего лишнего, уменьшалось число второстепенных деталей, фигуры приобретали ясный и законченный силуэт. Так, рисунок К. К. Пиратского «Офицер Лейб-гвардии Конного полка с 1742 до 1762 г.» под номером № 364 из «Исторического описания...» был использован для воспроизведения униформы офицера Лейб-гвардии Конного полка времен императрицы Елизаветы Петровны (Прил. 8, рис. 200). Офицер конной гвардии изображен в форме елизаветинского времени, однако раскрашена фигура не вполне правильно: кафтан у офицера должен быть синего цвета с красными воротником, обшлагами и подкладкой, в то время как офицер барона Рауша одет в красный кафтан с синей отделкой. Это единственная известная нам фарфоровая фигура данной серии исполненная с неточностями подобного рода. Кафтан и камзол всадника расшит золотым галуном особого образца «с городками», присвоенного конной гвардии. Черная треуголка на голове офицера украшена золотым галуном, белой кокардой и плюмажем.

Источниками для изображения конногвардейца времен Павла I послужили графические листы Л. А. Белоусова «Офицеры Лейб-гвардии Конного полка.

1796–1801 годы» 1-го, 2-го и 3-го эскадронов (№ 1170) и 4-го и 5-го эскадронов (№ 1171) (Прил. 8, рис. 201, 202). Офицер представлен в форме, существовавшей с 1796 г. по 1800 г. и состоявшей из белого колета с надетой поверх него черной железной кирасой, закрывающей только грудь, белых лосин, черных ботфорт и черной шляпы с кокардой черно-оранжевого цвета. Чепрак и чушки лошади темно-синего цвета отделаны золотым галуном.

Форма лейб-гусара на время начала царствования Александра I выполнена с рисунка № 2056 Белоусова (Прил. 8, рис. 203). Всадник изображен в полной парадной форме. Характерными ее деталями являются гусарский колпак «мирлитон», пудренная прическа и сарсам — плетеное украшение конской сбруи с кистями. Парадная форма офицера включает, помимо колпака с высоким султаном, нарядный темно-синий доломан, расшитый золотым шнуром, белые лосины и короткие гусарские сапожки — ботики. На плечо всадника накинута декоративно оформленная шкура барса. С 1797 и до 1814 г. офицеры Л-гв. Гусарского полка носили с парадной формой вместо ментика шкуру барса. В настоящее время такая же шкура барса, изображенная на фигуре лейб-гусара, созданного Раушем и воспроизведенная в издании Висковатого хранится в собрании музея артиллерии, инженерных войск и войск связи в Санкт-Петербурге. Любопытно отметить, что одни и те же изображения из «Исторического описания...» использовались художниками и скульпторами Императорского фарфорового завода для оформления изделий из фарфора на протяжении всего XIX в. Рисунок батального живописца А. И. Зауервейда был неоднократно использован для росписи изделий из фарфора: в собрании Государственного Эрмитажа хранится парадная ваза с изображением чинов Лейб-гвардии Гусарского полка (Прил. 8, рис. 204).

Для разработки фигуры обер-офицера Лб.-Гв. Гусарского полка периода 1802–1809 гг. был использован лист № 2061 (Прил. 8, рис. 205). Офицер одет в форму, введенную в 1802 г. и соответствующую европейской военной моде начала

XIX в.: поверх темно-синего доломана с высоким воротником виден алый, отороченный мехом ментик, на голове — черный кивер с большим перьевым султаном. Вальтрап коня богато расшит золотым галуном и шнуром. Источником для воспроизведения формы конногвардейца времен Александра I стал рисунок № 2015 (Прил. 8, рис. 206). Офицер запечатлен в парадной форме, существовавшей в период с 1814 по 1820 г. На голове — каска образца 1808 г. с плоским черным волосяным гребнем, поверх колета надета черная железная кираса с наплечными ремнями, обшитыми позолоченной чешуей. На ногах офицера — белые лосины и высокие черные ботфорты.

Для создания скульптуры офицера Конногвардейского полка времен Александра I было использовано сразу две картины с историческим описанием: № 2005 и № 2004 (Прил. 8, рис. 207, 208). Офицер Лейб-гвардии Конного полка показан в парадной форме, существовавшей с 1803 (т. к. каска образца 1803 г.) по 1807 гг. Она включает в себя черную кожаную каску с пышным волосяным гребнем, белый колет с красным воротником и обшлагами, серые походные рейтузы. Чепрак и чушки темно-синие, отделанные красным сукном и золотым галуном.

Обер-офицер времен императора Николая I предстает в парадной форме, существовавшей с 1832 по 1844 г. и включающей черную кожаную каску с волосяным гребнем характерной формы, медную кирасу с железной обкладкой поверх белого колета фрачного покроя. Лосины, ботфорты и конское снаряжение такие же, как на фигуре офицера периода 1812–1820-х гг.

Обер-офицер времен Александра II изображен в парадной строевой форме образца 1856 г.: в медной каске, увенчанной позолоченным двуглавым орлом, в медной кирасе поверх белого колета; в темно-синих рейтузах с красными лампасами. Вальтрап выдержан в традиционных для конной гвардии цветах — темно-синий, отделанный галуном и красным сукном.

«Историчность» выражена даже в фигурах животных. Константин Константинович с юношеских лет был любителем и знатоком лошадей, он внимательно изучил их типы, все приемы верховой езды. Особенно подробно он ознакомился с историей выездки лошади, изложенной в старинных руководствах. «Давно уже нет больше старинной выездки, старинного обучения верховой езде Высшей школы, когда всадник и лошадь представляли нечто монолитное, иногда жеманное, но утонченно красивое, когда лошади даже в моменты сильных и резких движений, например, поднимаясь на дыбы, повторяли заученные красивые позы, — писал А. Ростиславов. — Всадники барона Рауша — действительно настоящие кавалеристы, всем своим телом отдающиеся ритму в столь разнообразных движениях лошадей — тонкость, часто отсутствующая в конных статуях»⁵⁰¹. Офицер елизаветинских времен сидит на лошади испанской породы, а офицер времен императора Павла I — на мекленбургской. А. Ростиславов искренне восхищался особой тщательностью, с которой переданы скульптором «горбоносые лошади Екатерининских и Павловских времен, которые впоследствии уже не повторялись»⁵⁰².

В России в XVIII в. для регулярной кавалерии конный состав пополнялся лошадьми андалузской породы, а с начала царствования Павла I — мекленбургскими или арабскими скакунами⁵⁰³. В статуэтке офицера елизаветинского времени Рауш фон Траубенберг мастерски передал фигуру андалузской лошади и «мекленбургца», подчеркнув отличительные особенности этих пород. Гусары времен Александра I по принятому постановлению восседали на лошадях серой масти. Рауш фон Траубенберг, следуя всем точностям, изобразил серую масть арабской породы. Скульптор блестяще справился со своей

⁵⁰¹ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 9–10.

⁵⁰² Там же С. 9.

⁵⁰³ Плотников С. Л. Государь на коне: Российская империя под знаком всадника. // «Полцарства за коня...»: лошадь в мировой культуре. С. 140.

задачей, воплотив в фарфоровой пластике все свои знания и техническое мастерство.

Фигуры гвардейских кавалеристов вызывали всеобщий интерес. Об этом свидетельствуют и частые публикации этих произведений на страницах ведущих художественных журналов и газет. Еще в июне 1911 г. барон Рауш обратился с просьбой к фотографу фирмы «Голике и Вильборг» Матвею Николаевичу Январеву сделать фотографические снимки для трехцветного изображения своих работ, предназначенных для развернутой статьи о скульпторе в художественном журнале «Аполлон»⁵⁰⁴. Согласовав с дирекцией завода съемку и все вопросы об их воспроизведении, скульптуры гвардейцев 1812 г. и 1840 г. были опубликованы в № 1 журнала «Аполлон» за 1913 г. В этом же году отдельным оттиском журнала «Аполлон» было издано исследование А. Ростиславова «Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон-Траубенберг» в Санкт-Петербургском издательстве «Т-во Р. Голике и А. Вильборг». Эти публикации представляют для нас огромный интерес, поскольку благодаря сохранившимся фотографиям, мы можем судить о том, как выглядели фарфоровые фигуры всадников, не сохранившиеся до настоящего времени.

Фигурам офицеров были посвящены самые хвалебные отзывы: «Вместо раскрашенных манекенов из фарфора, что получилось бы при официальном отношении к «заказу», создались художественные, живые, исторически характерные фигурки разнообразных, соответственно эпохам, индивидуальностей. Вот юный и грациозный Елизаветинский петиметр. Вот столь разнохарактерные конногвардейцы разных времен: павловский гатчинец с вызывающим видом на горбоносой лошадке. Красавец времени Александра I, герой парадов и балов, и уже более прозаическая с несколько чиновничьим образом фигура времени Александра II»⁵⁰⁵. Положительно отзывался об этой

⁵⁰⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 54.

⁵⁰⁵ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 10.

серии фигур и А. Бенуа: «Среди скульптур барона Рауша особенно удачной следует считать его серию конских фигур <...> эти статуэтки, среди которых особенно эффектен анненский кавалергард (гвардеец времен Елизаветы Петровны — Прим. автора) на вздымающемся тяжелом першероне, не только были изящными безделушками со вкусом вылепленными и раскрашенными, но и передавали характерный дух каждой из представленной им эпох»⁵⁰⁶. Все художественные критики сошлись во мнении, что очень хороши были и гусары, особенно лейб-гусар начала царствования Александра I, столь близкий к романтическим фигурам тогдашних батальных картин, лихой герой будущей Отечественной войны и гусарских пирушек.

Прекрасная статуэтка обер-офицера Конной гвардии времен елизаветинских и александровский гусар, очень удавшиеся и в раскраске, могут быть названы гордостью технических достижений Императорского фарфорового завода. Ажурность их деталей, легкость прикрепления к пьедесталу (одно время на заводе настаивали на необходимости особых подпорок), казалось, представят при обжиге непреодолимые трудности. Однако, благодаря энергии автора, умению и внимательности заводских мастеров, смелые композиции оказались блестяще выполненными⁵⁰⁷.

В фарфоровых статуэтках Рауша была выработана специальная фактура лепки, которая полностью соответствовала характеру производства. Как будто на лету эскизно схваченные в своих движениях фигуры подчинены общему характеру ритма и композиции, детали объединены в единое целое и выражены как раз настолько, чтобы при неизбежной гладкости и округлой поверхности всюду чувствовалась форма. Замечательно найдены сами размеры статуэток, их

⁵⁰⁶ Бенуа А. Памяти бар. К. К. Рауш фон Траубенберга // Последніа новости. воскресенье. 1935. № 50.

⁵⁰⁷ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 10.

связь с пьедесталами. Удачны и образцы для раскраски, основными источниками которых стали старинные саксонские статуэтки⁵⁰⁸.

Художник действительно проникся самым принципом фарфорового мастерства и, увлекаясь старинными формами, несомненно, внес свои свежие элементы, обусловленные всеми последними достижениями скульптуры и искусства вообще. К сожалению, эти скульптуры были и по сей день остаются малоизвестны широкой публике. Только администрация Императорского Эрмитажа выхлопотала, чтобы ими была пополнена эрмитажная коллекция фарфора. Тем не менее уже современники называли их «одним из самых приятных и талантливых явлений в нашей скульптуре последнего времени»⁵⁰⁹. При их особенном назначении и кажущейся принадлежности к «малому» искусству, они обладают большой художественной ценностью. «Пора уже перестать проводить резкую грань между малым и большим искусством, — писал А. Ростиславов, — можно только радоваться появлению художника, столь деятельно способствующего возрождению и у нас прелестной отрасли художественного производства — художественного фарфора»⁵¹⁰.

Многие фигуры Рауша представляют собой прекрасные образцы мастерства скульптора, другие занимают лишь скромное место в общей картине развития фарфоровой пластики. Но по сравнению с конными статуями других скульпторов, произведения Рауша в гораздо большей степени отражают эпоху, в которую он жил, становясь воплощением ее духа. Гармония фигур Рауша выражена в величии гвардейцев Русской армии, освобожденных от частных моментов, скульптор будто приподнимает их над мятущимся движением современности и выводит за пределы конкретного исторического периода.

⁵⁰⁸ Там же С. 11.

⁵⁰⁹ Там же.

⁵¹⁰ Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 11.

3.7. Разработка новых методов исполнения фигур в творчестве П. П. Каменского

На рубеже XIX–XX вв. вопрос сближения и взаимообогащения различных культур был для России, пожалуй, самым животрепещущим, поскольку имел прямое отношение к поиску собственного пути, к самопознанию и самоутверждению в стремительно меняющемся мире. Еще в 1868 г. В. А. Дашков написал: «По моему глубокому убеждению, антропологическое и этнографическое изучение племен, населяющих Россию, и родственных русскому народу племен славянских должно лечь в основание бытовой, внутренней, культурной истории русского государства»⁵¹¹. Серия «Народности России», созданная П. П. Каменским на Императорском фарфоровом заводе в русле ретроспективизма, великолепный пример того, как столь непростая задача может быть решена пластическими средствами (Прил. 7).

В известном смысле этот цикл стал итоговым в череде более камерных попыток создать ансамбль этнографических фигур. Не случайно его идеологический посыл — продемонстрировать величие и мощь Российской империи — оказался созвучным и советскому времени. Сейчас, когда обе империи уже канули в Лету, на первый план выступает другая заслуга Каменского, особенно актуальная для современного российского общества: «Фарфоровый учебник этнографии сыграл свою скромную роль в культурном сближении народов России, способствовал воспитанию в обществе уважения к их национальной самобытности»⁵¹². (Прил. 8, рис. 209). В 1929 г. художественный критик и писатель И. С. Лукаш отмечал: «Все образы империи и стили оставили свой хрупкий след на фарфоре, и если бы от России остались одни только фарфоровые черепки, то и по ним можно было бы представить ее величие и

⁵¹¹ Дашков В. А. Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах, ей принадлежащих. М., 1868. Кн. 1. С. 3.

⁵¹² Зиновьева Т. Этнографические фарфоровые фигурки // Декоративное искусство СССР. 1982. № 11. С. 47.

благородство, гармоническую красоту и мужество, светлую силу и приятную женственность <...> Старинная Россия была не только пудреной: она была и фарфоровой. В малоизвестном и полузабытом керамическом искусстве — особая благородная прелесть Российской империи, ее нечаянно-нежное дыхание, легчайшая поступь. Тяжкая Россия всегда была украшена хрупкой гирляндой фарфора»⁵¹³.

Заказ на исполнение этой фарфоровой серии был инициирован лично императором Николаем II в начале 1907 г.⁵¹⁴ Эта серия стала не только самой масштабной в истории фарфорового производства за весь период его существования, но и одной из наиболее важных с точки зрения методологического подхода к ее реализации, что позволяет по-новому взглянуть на фарфоровую пластику, как на самостоятельное произведение искусства. Именно поэтому этой серии уделено особенное внимание в данной работе.

Подобное начинание и выбор времени для его реализации нельзя назвать случайными. На рубеже XIX–XX вв. Россия отличалась удивительным этническим разнообразием. Растянувшаяся, главным образом, по широте огромная империя вобрала в себя всю восточную часть Европы и северную часть Азии. К концу царствования Николая II население страны достигло 170 миллионов человек⁵¹⁵. Официально европейская часть России состояла из 50 губерний. В отношении Кавказа Центральный статистический комитет занимал нечеткую позицию: в одних случаях весь Кавказ считался Азией, в других делился на Предкавказье (до Главного Кавказского хребта), причисляемое к Европе, и Закавказье — к Азии⁵¹⁶. Если в 1646 г. на долю русских приходилось около 95 % всего населения страны, то к 1917 г. — лишь 44,6 %. Кроме них в составе империи

⁵¹³ Лукаш И. С. Фарфоровая Россия. На выставке в Севре. Париж, 1929. С. 3.

⁵¹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 1.

⁵¹⁵ См. об этом, например: Шпак А. Н. Создание и совершенствование защиты и охраны государственной границы в Российской империи (1721–1893 гг.): дис. ... канд. ист. наук. М., 2006. С. 4.

⁵¹⁶ История российско-английской борьбы за Кавказ в XIX веке:[электронный ресурс] URL: http://chechenasso.ru/?page_id=2150.

значилось около 200 различающихся по религии, языку, культуре больших и малых народов, совокупная численность которых превышала половину населения⁵¹⁷. В связи с этим видный государственный деятель С. Ю. Витте писал: «Когда более 35% населения — инородцы, а русские разделяются на великороссов, малороссов и белорусов, то невозможно в XIX и XX вв. вести политику, игнорируя этот исторический, капитальной важности факт, игнорируя национальные свойства других национальностей, вошедших в Российскую империю, — их религию, их язык и пр.»⁵¹⁸.

Вопрос отношений между народами в империи стоял довольно остро. В начале XX в. экономические и социальные проблемы усугублялись русификационной политикой государства. А с началом русско-японской войны к недовольству многими неразрешенными внутренними конфликтами добавилось чувство национального унижения вследствие неудач на фронте. В это время власти были вынуждены частично пересмотреть национальную политику. Весной 1905 г. правительство пошло на уступки в польских школах: было разрешено преподавать польский язык и закон божий католического вероисповедания⁵¹⁹. В этом же году в Финляндии был утвержден сеймовый устав, который предусматривал введение парламента, выбираемого на основе всеобщего избирательного права. Ввиду сложной обстановки на Кавказе наместник заручился согласием Николая II на отмену закона 1903 г. о конфискации имущества армянской церкви. Некоторые послабления были сделаны и для других народов, например, в 1907 г. приняты «Новые Правила о начальных училищах для инородцев», разрешающие использовать в таких школах родной язык. Украинские и белорусские земли традиционно рассматривались как исконно русские,

⁵¹⁷ Подробнее об этом см.: Тихонов А. К. Политика Российской империи по отношению к католикам, мусульманам, иудеям в последней четверти XVIII — начале XX в.: дис. ... док. ист. наук. СПб., 2002. С. 67.

⁵¹⁸ Витте С. Ю. Избранные воспоминания. М.: Мысль, 1991. С. 286.

⁵¹⁹ Russian Poland // Peasant Art in Russia / Ed. by C. Holme. London, 1912. P. 36.

вследствие чего украинцы и белорусы причислялись к русскому населению. Однако в конце XIX — начале XX в. русификация привела к росту национального движения на Украине. Его основной идеей было отстаивание права на возрождение и развитие народной культуры. 17 апреля 1905 г. вышел именной высочайший указ, данный Сенату, «Об укреплении начал веротерпимости», который в корне изменил всю межконфессиональную ситуацию в Российской империи, так как уравнил в правах основные религиозные конфессии с православием⁵²⁰.

Николай II продолжал имперскую экспансионистскую политику на Востоке. Огромные средства выделялись на строительство Транссибирской магистрали, начатое при Александре III. Еще в бытность цесаревичем Николай Александрович совершил путешествие, которое имело особый символический смысл — в отличие от своих предшественников, будущий император направился не в Европу, а в Азию. Как писал историограф путешествия князь Э. Э. Ухтомский, «цесаревич отправился в ту сторону, куда лежит историческая дорога, по которой продвигается русский народ»⁵²¹. Российские власти приняли участие в подавлении ихэтуаньского восстания в Китае. В 1912 г. Монголия фактически стала российским протекторатом, а в 1914 г. такая же участь постигла Урянхайский край (современная Тува). Наконец, появился проект «Желтороссии» — формирования на принадлежавших Китаю землях Маньчжурии новой российской территории со славянским большинством.

Далеко не все разделяли и поддерживали политический курс России и в отношении Кавказа. Так, в 1888 году в газете «Северный Кавказ» с цензурными сокращениями была опубликована статья В. И. Немировича-Данченко, в которой тот по-своему охарактеризовал расширение империи: «Странствуя по России, я

⁵²⁰ Тихонов А. К. Политика Российской империи по отношению к католикам, мусульманам, иудеям в последней четверти XVIII — начале XX в.: дис. ... док. ист. наук. СПб., 2002. С. 34.

⁵²¹ Ухтомский Э. Э. Путешествие на Восток Его Императорского Высочества Государя Наследника Цесаревича. 1890–1891. СПб.; Лейпциг, 1893. Т. 1. Ч. 1. С. 5.

всегда поражался нашею страстью лезть в ширь и даль, совсем не думая о том, чтобы сначала по-человечески устроиться у себя дома. В самом деле, по карману ли нам расползаться так, думая об отдаленных экспедициях, присоединениях и присовокупленьях, когда у самих в доме холодно и голодно <...> А там, где мы тратимся широкою рукою, — на строительство крепостей и военных сооружений, на что идет большая часть наших доходов, чего мы достигли? Кавказ управляется в каком-то угаре, в вечном колебании между теми и другими системами, без всяких руководящих начал и при полном отсутствии общей государственной идеи...»⁵²² Знаменательно, что более чем столетие спустя того же мнения придерживается современный писатель В. А. Пьецух: «Временами тревожит мысль: ну зачем нам понадобилось разбухать за счет территориальных приобретений на западе и востоке, что мы потеряли в Сибири, на Кавказе, в Закавказье, Средней Азии и прочая, если загодя было ясно, что выгоды от этой экспансии гадательны, а различного рода неудобства потом будет не сосчитать. Сколько крови было пролито ради того, чтобы расширить Российскую империю за счет мусульман Кавказа, таким образом положить предел глобальным амбициям англичан <...> Куда было бы лучше, если бы чеченскую кашу сейчас расхлебывали англичане, а мы делали бы нагоняи за нарушение фундаментальных гражданских прав...»⁵²³.

Немаловажное значение для популяризации этой, по сути экспансионистской политики имели научно-исследовательские экспедиции, которые «подогревали» интерес широких кругов образованной части населения к изучению отдаленных регионов страны и их жителей. Русские мореплаватели, землепроходцы и ученые-натуралисты открыли и для страны, и для мира многие географические объекты в северных морях, в Сибири, на Дальнем Востоке, в

⁵²² Немирович-Данченко В. И. Из летней поездки по Кавказу // Северный Кавказ (Ставрополь). 1888. № 27. С. 1.

⁵²³ Пьецух В. А. Дурни и сумасшедшие: неусвоенные уроки родной истории. М.: Изд-во НИЦ ЭНАС, 2006. С. 185–186.

Средней и Центральной Азии. На картах появились сотни новых названий. Однако как самостоятельная научная дисциплина этнография оформилась лишь в середине XIX в. Для ее появления были свои общественно-политические и идеологические причины. Не только в России, но и в других европейских странах, обладающих обширными колониями, ощущалась потребность привести в систему и осмыслить накопленные ранее сведения о проживающих на завоеванных территориях народах, чтобы лучше их понимать и в конечном итоге успешнее ими управлять⁵²⁴. Политические установки этнографии на раннем этапе ее существования — национализм и империализм — выразились в специфическом характере этой науки не только в Англии, но и в ряде других стран, включая Россию, которая в XIX в. продвинулась далеко в Центральную Азию и на Восток⁵²⁵. В это время шло активное освоение нового экономического пространства, присоединяемые территории втягивались в общероссийский рынок. Этому должны были способствовать региональные и всероссийские ярмарки, а также выставки⁵²⁶. В 1867 г. на Первой этнографической выставке в Москве перед изумленной публикой предстали народы России во всем их, как тогда говорили, «своеобычном виде»⁵²⁷. Выставка наглядно показывала всему миру, как огромна Российская держава, как обширны владения империи и как много народов с разными взглядами на мир, разными обычаями, привычками, вкусами живет на ее пространствах.

Научные принципы и политические установки, сформировавшиеся еще при создании Первой этнографической выставки 1867 г., не потеряли своей актуальности и в начале XX в. Они стали своего рода платформой для реализации

⁵²⁴ Токарев С. А. Истоки этнографической науки: (До середины XIX в.). М.: Наука, 1978. С. 14.

⁵²⁵ Хрулев С. С. Проект устава товарищества для развития торговли с Средней Азией. СПб. 1863. С. 13.

⁵²⁶ Дмитриев С. В. Краткий обзор истории формирования коллекций Российского этнографического музея по народам Ближнего Востока // Антропологический форум Online. 2010. № 13. С. 163

⁵²⁷ Славянский мир: этнографическая выставка 1867 года / авт.-сост. О. В. Карпова и др. М.; СПб., 2000. С. 4.

новых проектов, освещающих экономические и историко-культурные связи многочисленных народов Российской империи.

Идея популяризации многонационального уклада России нашла отражение в культуре и искусстве того времени. Император придавал большое значение национальному разнообразию подвластных ему земель. Среди бесчисленных официальных проектов особый интерес представляет относящееся к маю 1909 г. поручение Николая II фотохудожнику С. М. Прокудину-Горскому создать серию цветных снимков — своего рода всеобъемлющую фотофиксацию — Российской империи⁵²⁸. Путешествуя в течение шести лет по просторам страны, Прокудин-Горский снял множество пейзажных и архитектурных видов, а также фотопортретов людей, населяющих самые отдаленные ее уголки, — для того, чтобы император мог увидеть свою Россию⁵²⁹. Были у Николая II и фигурки «Русские типы», искусно выполненные из цветных «сибирских и уральских» камней знаменитой фирмой придворного ювелира Карла Фаберже. По свидетельству А. Фаберже, всего изготовили около 30 фигурок (маляр, полицейский, дворник и др.), 21 из них находилась в личной коллекции императора⁵³⁰. А его заинтересованность «русскими типами» способствовала всплеску популярности этой темы в разных слоях общества.

В историко-культурном контексте рубежа XIX–XX вв., когда тема России стала, по наблюдению Г. Г. Пospelова, «почти всеохватывающей»⁵³¹, обращение к ней скульпторов и художников было неизбежным. Поиски национального идеала с учетом всего многообразия народностей, населяющих Россию, в конце 1900-х — начале 1910-х гг. остро волновали мастеров различных направлений. Однако мало кому из отечественных мастеров удалось вызвать столько полярно

⁵²⁸ См. об этом: Достопримечательности России в натуральных цветах: весь Прокудин-Горский, 1905–1916. М., 2003. С. 18.

⁵²⁹ Photographs for the Tsar: the pioneering color photography of S. M. Prokudin-Gorskii commissioned by Tsar Nicholas II / Ed. an introd. by R. H. Allshouse. New York, 1980. P. 10.

⁵³⁰ Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. Фаберже и петербургские ювелиры. С. 593.

⁵³¹ Цит. по: Галеева Т. А. Творческий путь Б. Д. Григорьева (1886–1939). С. 67.

противоположных мнений — от обвинения в сознательном искажении «ликов» России до признания удивительного по глубине проникновения в самую суть русского человека, — сколько Б. Д. Григорьеву своим циклом «Расея»⁵³².

Идея культурного многообразия, «этнической пестроты» проникла в различные сферы художественной жизни. Ее популярности во многом способствовали иллюстрированные издания русских и европейских ученых XVIII–XIX вв. В 1771–1776 гг. на немецком языке вышел в свет пятитомный труд П. С. Палласа «Путешествие по разным провинциям Российской империи в 1768–1774 гг.» (русский перевод опубликован в Петербурге в 1773–1788 гг.). По материалам «физических» экспедиций Академии наук 1768–1774 гг. были изданы «Путешествие по России для исследования трех царств естества» (СПб., 1771–1785. Ч. 1–3) С. Г. Гмелина, «Дневные записки путешествия Ивана Лепехина по разным провинциям Российского государства» (СПб., 1771–1805. Ч. 1–4) и др. В XIX столетии большой популярностью пользовались «Рассказы карандашом. Карикатурный альбом» П. Анненского⁵³³, «Картины русской жизни» А. Разина⁵³⁴, «Живописные изображения нравов и обычаев, праздников русских в старокрашеных рисунках» А. Аткинсона и Д. Волкера⁵³⁵. С 1860-х гг. постоянным был спрос и на фотографические снимки, в особенности на «Русские типы» В. А. Каррика, исполненные в формате «карт-визит». Эти и другие книжные издания и фотографии стали источниками для создания фарфоровых фигур, выпущенных как на Императорском фарфоровом заводе, так и на частных предприятиях.

Императорский фарфоровый завод откликнулся на модную в начале XX в. «национальную» проблематику работами П. П. Каменского. 15 января 1907 г. сюда

⁵³² Цит. по: Там же С. 78.

⁵³³ Анненский П. Рассказы карандашом: карикатурный альбом. СПб., 1858.

⁵³⁴ Разин А. Картины русской жизни. СПб., 1869.

⁵³⁵ Atkinson J. A., Walker J. A picturesque representation of the manners, customs and amusements of the Russians, in one hundred coloured plates; with an accurate explanation of each plate in English and French. London, 1803–1804.

поступил большой заказ, исходивший непосредственно от Николая II: «Государь Император Высочайше соизволил выразить желание, чтобы на Императорском Заводе была исполнена коллекция раскрашенных фарфоровых фигур, изображающих народности России»⁵³⁶. Проблемы организационного характера находились в ведении директора завода барона Н. Б. Вольфа. Именно он должен был назначить главного скульптора, скоординировать работу скульптурной и художественной мастерских, а также привлечь сторонние учреждения, компетентные в вопросах этнографии и антропологии, чтобы составить точный список фигур и источников для их правильного воспроизведения.

Важной задачей администрации завода стала также выработка новых принципов изображения народных типов, которые должны были кардинально отличаться от аналогичных фигур общепризнанного шедевра екатерининского фарфора — серии Ж.-Д. Рашетта «Народности России». Созданная в период правления Екатерины II, она способствовала прославлению повелительницы огромной и богатой страны, императрицы, которую уже в XX в. И. С. Лукаш назвал «матерью фарфорового народа, заселившего Россию»⁵³⁷. Так появились на свет «целые поколения глазурных человечков, которые с изумительной правдивостью запечатлели физиономию и самый дух России»⁵³⁸. Эти фигуры в ярких национальных костюмах передают не только этнический тип, но и род занятий представителей разных народов империи. Первоначально фигуры предназначались для декорировки парадного стола, по образцу торжественного *surtout-de-table*, исполненного на Берлинской Королевской фарфоровой мануфактуре. Фридрих Великий преподнес его русской императрице в 1772 г. в ознаменование дружественного альянса, заключенного между Россией и Пруссией в 1770 г. Украшение «Десерт-Триумф», выполненное скульпторами-модельерами

⁵³⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 67.

⁵³⁷ Лукаш И. С. Фарфоровая Россия. На выставке в Севре. С. 5.

⁵³⁸ Там же С. 6.

Ф. Э. и В. Х. Майерами, состоит из сорока фарфоровых фигур: императрица, сидящая на троне под балдахином, а вокруг нее, на ступенях, фигуры, представляющие все народы России в национальных костюмах, и аллегорические композиции. Впоследствии Е. Я. Данько назовет их «счастливыми рабами в праздничных нарядах и свободных позах»⁵³⁹. Визуальным источником фигур послужили изображения, исполненные немецким математиком Л. Эйлером, членом Петербургской Академии наук. В 1745 году он принял участие в работе над созданием иллюстрированного атласа Российской империи, который и стал пособием для разработки первых фарфоровых статуэток на этнографические темы. Императрица очень гордилась этим подарком и, как свидетельствуют записи в Камер-фурьерском церемониальном журнале, с нескрываемым удовольствием демонстрировала «Десерт-Триумф» гостям в августе 1772 г.⁵⁴⁰

Фигуры представителей разных народностей, выполненные на Императорском фарфоровом заводе во времена правления Екатерины, можно назвать «объемными воспроизведениями» иллюстраций из фундаментального труда известного ученого и путешественника, академика И. Г. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей» (СПб., 1776–1777. Ч. 1–3). Это уникальные очерки об истории расселения, языке, хозяйстве, обычаях и верованиях многих народов империи. 74 красочные иллюстрации показывают жителей страны в национальных костюмах. Гравюры для книги были изготовлены мастерами Гравировальной палаты Академии наук и раскрашены вручную. Первое сводное этнографическое сочинение о России до конца XVIII века выдержало еще два издания. Оно не утратило своего научного значения и в последующие времена.

⁵³⁹ Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917 // Художественный фарфор. С. 10.

⁵⁴⁰ Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1772 года. СПб., 1858. С. 113.

Если в XVIII в. существовали лишь редкие иллюстрированные издания и отдельные гравюры с изображением представителей разных национальностей, то в начале XX в. подобные рисунки широко тиражировались газетами и журналами, печатались в виде почтовых открыток и даже на папиросных пачках. Былые «этнографические редкости» превратились в легко узнаваемые образы сограждан из разных регионов России. Уже никого нельзя было удивить татарской тюбетейкой или паркой алеута. Проницательный и опытный администратор, барон Вольф осознавал, что «повтор» екатерининской серии будет обречен на провал. Для успешного выполнения императорского заказа требовалось абсолютно иное художественное решение. Сам Вольф не обладал необходимыми знаниями в области этнографии и антропологии, а потому обратился за помощью непосредственно в Кабинет Императорского Двора. Приведем наиболее важные документальные свидетельства, освещающие начальный этап работы.

Согласно архивным документам, в начале 1907 г. администрация фарфорового завода начала активную подготовку к созданию серии. В научные учреждения и музеи были направлены письма с просьбой оказать содействие в составлении списка народов, проживающих на территории Российской империи, и принять участие в обсуждении новых способов воплощения серии «Народности России», важным этапом стало и назначение скульптора Каменского на должность главного скульптора этого проекта. Занимаясь изготовлением театральных декораций, Каменский знал важность деталей в таком специфическом деле, как костюм. К тому же, благодаря имеющемуся опыту сотрудничества с фарфоровым предприятием, он хорошо понимал и особенности подобного производства. Поэтому Каменский был утвержден в качестве главного скульптора серии «Народности России» и активно включился в работу.

При подготовке фигур он пользовался актуальными историческими, этнографическими и антропологическими знаниями — такой подход не имеет аналогов в фарфоровом производстве как в России, так и в Европе. В отличие от

серии фигур «Народности России» екатерининского времени, в которой был использован «собирабельный» образ, например, татарки или лапландской женщины вне зависимости от ее возраста, рода занятий и социального статуса, скульптор стремился как можно точнее идентифицировать каждую модель. Не случайно в числе первых появилась фигура «Тунгусский шаман». Новейшие разыскания того времени показывали, какое колоссальное значение имел шаманизм для практикующих его обществ⁵⁴¹. Иными словами можно сказать, что многие народности, проживающие на территории Российской империи не имели ни письменной, ни художественной культурных традиций, поэтому шаманизм рассматривался как особое культурное явление и признавался важным общественным институтом, от которого зависит нормальная жизнь целых коллективов людей⁵⁴². И с этой точки зрения, чрезвычайно интересен не только сам факт включения фигуры шамана в состав серии «Народности России», но и подход к данной теме Каменского, который изобразил его непосредственно во время камлания (Прил. 8, рис. 210).

Особняком стоит фигура крестьянина Рязанской губернии — «Сеятель» (Прил. 8, рис. 211). Эта статуэтка единственная, когда в подписи автор указал не национальность, а род занятий модели. Тем самым Каменский хотел подчеркнуть особое значение, которое русский народ придавал земледелию. Работа на земле, требовавшая больших физических усилий, считалась мужским занятием. Женщина проращивала семена, могла отнести их на пашню; бороновали мальчишки-подростки; помогали вспахивать (но только помогали, а не самостоятельно работали) парни, достигшие брачного возраста. В народе

⁵⁴¹ Михайловский В. М. Шаманство: (Сравнительно-этнографические очерки). Вып.1 // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Труды этнографического отдела. М., 1892. Т. XII.; Богораз В. Г. К психологии шаманства у народов Северо-Восточной Азии // Этнографическое обозрение. 1910. Кн. 84–85. № 1–2.

⁵⁴² Кузнецов А. М. Шаманизм как антропологическое явление // Личность. Культура. Общество. Владивосток, 2000. Т. II. Вып. 4. С. 34, 37.

говорили: «Самим Богом положено, чтобы сеял мужик»⁵⁴³. Такое половозрастное ограничение было связано с комплексом традиционных представлений о севе как символическом оплодотворении земли. На рубеже XIX–XX вв. к образу сеятеля неоднократно обращались и художники, и скульпторы. Этот образ часто связывали с идеей свободы. А в литературе, начиная с Н. А. Некрасова, он символизировал просветительскую деятельность народнического толка. Традиция не прервалась и после 1917 г. Нельзя не отметить удивительное сходство «Сеятеля» Каменского с одноименной работой И. Д. Шадра (Иванова). В 1922 г. Шадр получил заказ от Гознака на создание изображений рабочего, красноармейца и крестьянина для новых ассигнаций в связи с обменом денег. Моделью для его скульптуры земледельца послужил зауральский крестьянин К. Авдеев. И вскоре это изображение стало воспроизводиться на советских банкнотах номиналом три червонца. В 1923 году была выпущена также золотая монета, которую в народе прозвали «червонец-сеятель». А еще раньше, в 1920 г., на Государственном фарфоровом заводе появилась тарелка «Сеятель», роспись которой тоже напоминает фигуру Каменского.

Передавая в фарфоре те или иные специфические черты облика каждого народа, Каменский с помощью этнографов «говорил языком фарфора» о традиционных занятиях и особенностях быта этносов, существовавших на территории Российской империи, как о явлении диалектическом, связанном не только с прошлым, но с настоящим и с будущим, «так как ни один народ не останавливается в своем развитии и постоянно меняется, и с этими переменами неизбежно связаны изменения художественного порядка»⁵⁴⁴. В частности, Радлов объяснял Каменскому, как сам воспринимает развитие народной традиции, которое, по его мнению, заключается не в одних формальных признаках и не в их механической сумме, но в целостности исторического процесса: «Основа

⁵⁴³ Хозяйственные занятия русских крестьян: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ethnomuseum.ru/section69/27/2408/5050.htm>.

⁵⁴⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 67.

традиции — правильное отношение к национальному наследию. Наследие — все искусство прошлого. В традицию же переходит все то, что имеет непреходящую ценность»⁵⁴⁵. Он всячески поддерживал проекты, связанные с сохранением культуры и традиционного образа жизни коренных народов, которые способствовали гармонизации межэтнических отношений. Именно об этом, по мысли ученого, и должна была рассказать русскому обществу фарфоровая серия.

Необходимо отметить, что ни Каменский, ни Вольф не могли самостоятельно определить перечень обязательных для серии «Народности России» фигур. Им на помощь пришел Радлов, который предложил использовать при составлении списка народов России результаты первой и единственной всеобщей переписи населения Российской империи. Она была проведена 28 января 1897 г. путем непосредственного единовременного опроса всех жителей страны. К тому моменту, когда из Конторы Двора поступил заказ на создание серии «Народности России», результаты переписи были обработаны и опубликованы в 119 томах под заглавием «Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 года». Согласно Высочайше утвержденному «Положению о Первой всеобщей переписи населения Российской Империи» от 5 июня 1895 года, список обязательных сведений о каждом лице включал четырнадцать пунктов: 1) имя, 2) семейное положение, 3) отношение к главе хозяйства, 4) пол, 5) возраст, 6) сословие или состояние, 7) вероисповедание, 8) место рождения, 9) место приписки, 10) место постоянного жительства, 11) родной язык, 12) грамотность, 13) занятие, 14) физические недостатки. Как наиболее важные Радлов выделил пункты 10–11 и предложил руководствоваться ими при составлении списка народностей, изображения представителей которых следует исполнить в фарфоре. Он считал, что в данном случае «языковая

⁵⁴⁵ Там же Л. 67.

принадлежность», с учетом места проживания, может расцениваться как эквивалент «этнической принадлежности»⁵⁴⁶.

Помимо официальных данных переписи существовали и другие издания, освещающие вопросы численности и состава Российской империи, которыми также могли руководствоваться Каменский и другие сотрудники фарфорового завода. Так, например, популярная работа Н. Рубакина «Россия в цифрах. Страна. Народ. Сословия. Классы» содержала важные статистические данные, поданные в виде занятных инфографических таблиц⁵⁴⁷

Безусловно, «список народностей» согласовывался с Кабинетом Двора, для которого был важен политический аспект данной серии. Состав фигур косвенным образом отражал приоритеты заказчика в вопросах национальной политики. Небезынтересно отметить, что статуэтка поляка не фигурирует ни в одном официальном документе Императорского фарфорового завода. В начале XX в. многие политики пришли к выводу, что «польский вопрос» решить практически невозможно⁵⁴⁸. Поляков все чаще называли «блудными сынами славянской семьи»⁵⁴⁹. А статуэтка еврея хоть и была включена в список фигур первой очереди, но ее исполнение постоянно откладывалось. Это и понятно, учитывая всю остроту «еврейского вопроса» в России того времени.

В конце XIX — начале XX в. ученые работали над формулировкой понятий «национальность» и «этническая принадлежность». Приверженцы «физической антропологии» настаивали на определении, которое основывалось бы исключительно на физиологических характеристиках, в то время как представители «социокультурной антропологии» предлагали опираться на культуру как совокупность материальных объектов, идей, ценностей,

⁵⁴⁶ Kattering K. From Science to Art. The story of a Porcelain Yakut Bride. P. 11.

⁵⁴⁷ Рубакин Н. Россия в цифрах. Страна. Народ. Сословия. Классы. СПб., 1912. С. 43.

⁵⁴⁸ Тихонов А. К. Политика Российской империи по отношению к католикам, мусульманам, иудеям в последней четверти XVIII — начале XX в. С. 131.

⁵⁴⁹ Там же С. 148.

представлений и моделей поведения во всех формах ее проявления и на всех исторических этапах ее развития. Для составления списка фарфоровых фигур Радлов предложил отгаливкаться от культурной антропологии, которая занимается изучением поведения человека и результатов его деятельности⁵⁵⁰. Он полагал, что таким образом будет гораздо проще определить критерии для создания фигур якута, русского, украинца и пр. По мнению Радлова, вопрос антропологической точности был одним из наиболее существенных. В это время в центре внимания исследователей было изучение так называемых «антропологических типов», то, что в современной науке соотносится с понятием «физической антропологии». Путем сравнения черт лица, строения черепа, роста и телосложения выявлялись характерные особенности отдельных этнических групп. Очень интересно описал свою работу врач В. Д. Тронов. В 1888–1889 гг. он «провел антропологический анализ быта, физической и нравственной природы» киргизов в Зайсанском уезде Семипалатинской области: «Ввиду того, что исследований о киргизах проводилось мало, мне не лишним показалось и со своей стороны присоединить малую долю к учению о антропологии киргиз и определению их физического типа <...> я приобрел инструменты, нужные при измерении: гониометр Брока, толстотный циркуль, скользящий циркуль, стальную тесьму, динамометр Матье (для мышечной силы) и таблицы для определения остроты зрения. <...> При измерении мужчин и женщин, часть из которых была проведена мною в больнице, а часть с арестованными в военной гауптвахте, обыкновенно у мужчин снимались и рубаха, и штаны. Первоначальное же понятие о типе живом, составляется на основании впечатлений, полученных при рассматривании представителей того или иного типа»⁵⁵¹. Наблюдения Тронова поражают скрупулезной точностью описаний. Ср., например: «...ширина глаза у мужчин (от внутреннего угла до наружного одного и того же глаза при открытых веках) равна 3 сант., у женщин

⁵⁵⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 23.

⁵⁵¹ Тронов В. Д. Материалы по антропологии и этнологии киргиз. СПб., 1891. С. 2.

3,5; длина кисти у мужчин равна 17, у женщин — 16 сант. По отношению к росту, принятому за 100, длина кисти — 10,5»⁵⁵². Результаты подобных исследований были предложены Каменскому с целью составления правильного «антропологического» портрета.

В распоряжении скульптора были и так называемые «антропологические» фотографии представителей разных народов в профиль и в фас. Подобные снимки ученые передавали после своих путешествий в научно-исследовательские институты и музеи. Так, во время одной из экспедиций в Якутию, исследователи провели не только детальную фотофиксацию голов якутов обоих полов в разных ракурсах, но сделали с них и гипсовые слепки, наподобие посмертных масок, оставляя лишь отверстия для глаз и носа. Все добровольцы, участвовавшие в этой работе в качестве моделей, получили щедрое денежное вознаграждение. Затем все измерения и слепки были подвергнуты математическому анализу с целью получения средних статистических данных по каждой группе⁵⁵³. Эти материалы использовались при создании антропологических манекенов, которые впоследствии устанавливались в музеях, и среди прочего, служили образцами для Каменского. Таким образом, скульптор мог наиболее точно воспроизвести в фарфоре характерные для каждого антропологического типа особенности телосложения. Исключительное внимание уделялось правильной передаче пропорций и черт лица. К примеру, для монголоидного типа характерны выступающие скулы, выдвинутые вперед наружные края глазниц, слабо развитые надбровные дуги. Кроме того, как полагал Э. Б. Тайлор, от художника «требуется специальное умение для понимания и правильного описания выражения человеческого лица, на котором ясно выражены чувства, ум, характер,

⁵⁵² Там же С. 34.

⁵⁵³ Miller T. R., Mathe B. *Drawing Shadows to Stone // Drawing Shadows to Stone: The Photography of the Jesup North Pacific Expedition, 1897–1902*. New York, 1997. P. 20.

менталитет»⁵⁵⁴. Несмотря на отдельные погрешности, Каменский прекрасно справился с этой важной задачей. Он стал первым скульптором, которому пришлось на протяжении длительного времени изучать по фотографиям и рисункам представителей отдельных народов для создания верного образа. При этом Каменский прекрасно осознавал сколь многое «ускользает», теряется при использовании лишь статичных, замерших перед фотокамерой лиц и фигур.

Художники фарфорового завода по традиции уделяли особое внимание «колористической точности». В их задачи входил правильный выбор красок для передачи цвета кожи: от буровато-желтых, смуглых оттенков у жителей Дальнего Востока и Средней Азии до белого с нежно-розовым отливом у народов Северной Европы и словно «прозрачного» у лопарей. Не менее важным было и воспроизведение правильной структуры волос: от жестких и прямых до мягких, слегка вьющихся. Художники завершали работу, придавая прическам характерные оттенки от иссиня-черных, каштановых, красно-коричневых до светло-русых. Точно передавался и характерный цвет глаз: от светло-серого до карего.

Каменский с особым пиететом относился к изображению национального костюма, понимая, что именно в нем отражается главное в жизни народа: особенности быта и своеобразие мировосприятия, многовековые обычаи и художественный вкус. Однако следует отметить, что в некоторых случаях исполненные им фигуры не могут претендовать на абсолютную точность в передаче деталей традиционной одежды. Иногда, вероятнее всего, не по вине самого скульптора, это лишь некий «собираемый образ» народного костюма. Так, например, работая над фигурой украинки, он создал весьма обобщенную женщину Среднего Поднепровья, нарядив ее в полтавскую рубаху и плахту, и при этом — в черниговский головной убор, передник и пояс. Безрукавка на малороссиянке тоже черниговская, потому что полтавская орнаментировалась

⁵⁵⁴ Тайлор Э. Б. Антропология: введение к изучению человека и цивилизации. СПб.: И. И. Билибин и Ко, 1882. С. 68.

иначе и была чуть короче. То же повторяется и в ряде других случаев. По мнению исследовательницы мордовского народного костюма Т. Прокиной, сами фарфористы не смогли бы сформировать правильный костюмный комплекс по отдельным элементам одежды, поэтому помощь музейных специалистов была им необходима. Регистраторы того времени описывали поступавший от собирателей материал, фиксировали местные названия элементов народного костюма, отмечали способы его ношения. Вместе с тем в начале XX в. работники музеев не всегда имели достоверную информацию о традиционной одежде: научное изучение народной культуры только набирало силу. Поэтому костюмы могли экспонироваться без всех необходимых деталей или же их отдельные элементы были неверно размещены. Вероятно, именно по этой причине в передаче костюмного комплекса некоторых фигур Каменский допустил ряд ошибок и неточностей.

В большинстве случаев мы не знаем имен тех этнографов, которые непосредственно работали со скульптором, составляли для него костюмный комплекс, отбирали иллюстративные материалы. Возможно, что подобные сведения нигде не фиксировались, поскольку важен был лишь конечный результат. Исключение составляет лишь В. В. Радлов, который принимал активное участие в создании фигур представителей северных регионов России и исправно информировал дирекцию завода о своей работе с мастерами-фарфористами. Согласно архивным документам, при его участии каждая фигура отдельно обсуждалась и утверждалась к исполнению, причем как с точки зрения точности в передаче скульптурных элементов, так и по части подбора правильной цветовой гаммы.

В конце января 1907 г. первый этап работы по составлению списка «народностей» был завершен. По собранным сведениям их оказалось 150. В докладе министру Императорского Двора Вольф сообщил, «что при исполнении для каждой народности мужских и женских фигур — общее количество

подлежащих к изготовлению фигур определилось бы в 400 шт. Принимая, однако, во внимание, что некоторые фигуры имеют общую одежду и незначительно различаются по типу, то в настоящее время намечено к исполнению 73 народности, т. е. 146 отдельных фигур»⁵⁵⁵. В списке «народностей», намеченных для исполнения в первую очередь, значились:

- «1. Айны (женщина и мужчина 1910 г.)
2. Алеуты (мужчина 1907 г., женщина 1910 г.)
3. Армяне (мужчина 1912 г., женщина 1912 г.)
4. Башкиры (мужчина 1913 г.)
5. Буряты (мужчина 1909 г., женщина 1910 г.)
6. Белорусы (мужчина 1907 г.)
7. Великорусы в сев<ерных> губ<ерниях> (Арх<ангельская> губ. 1907 г.)
8. Вогулы (1909 г.)
9. Вотяки (22 мая 1913 г.)
10. Гиляки (мужчина 1907 г., женщина 1910 г.)
11. Гогаузы (женский)
12. Гольды (женщина 1907 г., мужчина 1910 г.)
13. Грузины (женщина 1912 г.)
14. Гурийцы
15. Евреи
16. Зыряне (1911 г.)
17. Имеретины
18. Ингуши
19. Калмыки
20. Караимы
21. Корелы
22. Киргизы (мужчина 1907 г., женщина 1910 г.)

⁵⁵⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 67.

23. Китайцы (мужчина 1909 г., женщина 1910 г.)
24. Корейцы (мужчина 1909 г.)
25. Коряки (женщина 1907 г.)
26. Кумандинцы
27. Курды
28. Ламуты (мужчина 1907 г., женщина 1911 г.)
29. Латыши
30. Лезгины (мужчина 1912 г., женщина 1912 г.)
31. Литовцы
32. Лопари (мужчина и женщина 1909 г.)
33. Малороссы (мужчина 1907 г., женщина 1911 г.)»⁵⁵⁶.

Уже на следующий день после официального утверждения Каменского в должности, Вольф обратился к нему с уведомлением: «Управление Императорскими Заводами просит Вас приступить к исполнению первых пробных моделей типов народностей России высотой в 40 см. (Прил. 8, рис. 211–214) Относительно точности деталей в этнографическом и антропологическом отношениях управление Императорскими Заводами просит обратиться к сотрудникам МАЭ в понедельник 19 февраля в 12 часов»⁵⁵⁷. 17 февраля скульптор начал изготавливать пробные гипсовые модели. Согласно предписанию Министерства Императорского Двора, для «экспериментальных работ» были намечены модели «Гольда» (Нанайца) и «Енисейца» (Кета)⁵⁵⁸. Порядок действий строго регламентировался. Каменский, равно как и все сотрудники фарфорового завода, принимавшие участие в создании моделей, должны были руководствоваться материалами, предоставленными Музеем антропологии и этнографии имени Петра Великого и Русским музеем императора Александра III.

⁵⁵⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 56.

⁵⁵⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 9.

⁵⁵⁸ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 8.

Вместе с тем мастера получили уникальную возможность работать непосредственно с музейными экспонатами. Из отчетов завода за 1907 г. известно, что служащие музеев принимали участие в оценке аутентичности создаваемых фигур, в особенности северных народностей, этнографическим образцам, «проверяя работу с подлинника»⁵⁵⁹. Так, например, М. И. Герцак была поручена роспись фигуры жителя Приамурья и Сахалина гиляка (нивха). «Вследствие сего, — писал Н. Б. Вольф В. В. Радлову, — покорнейше прошу, не признаете ли вы возможным, таким же образом, как свидетельствовалося удовлетворительное, с точки зрения этнографа и антрополога, исполнение моделей, сделать отметку на прилагаемом листе об удовлетворительном в этих же отношениях качестве живописной работы»⁵⁶⁰. По отзыву Радлова, и скульптор, и живописец благополучно справились с поставленной задачей: как в антропологическом, так и в этнографическом отношении фигура гиляка была верной. Скульптуру представили на «Высочайшее благовоззрение и Его Императорскому Величеству 20 октября 1907 г.»⁵⁶¹. Император утвердил фигуру гиляка в качестве образца. Он велел изготавливать другие модели народностей России схожим образом в количестве 3–4 штуки в год и представлять Его Величеству перед праздником Рождества Христова⁵⁶².

Благодаря архивным документам нам удалось выявить большинство костюмных комплексов, которые в начале 1910-х гг. использовал Каменский в процессе работы над созданием фигур. Большая часть предметов хранится в собрании Российского Этнографического музея, отдельные экспонаты — в музее Антропологии и этнографии им. П. Великого (Кунсткамера).

По проекту эта серия должна была стать самой крупной работой скульптурной мастерской петербургского предприятия за последние десятилетия.

⁵⁵⁹ Там же Л. 70.

⁵⁶⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 67.

⁵⁶¹ Там же Л. 68.

⁵⁶² Там же Л. 68.

При условии создания 3–4 фигур в год, по подсчетам управляющего завода, на изготовление серии даже в усеченном виде требовалось 18–25 лет. Расходы на осуществление этой задачи определялись следующим образом: скульптору для исполнения модели — от 100 до 150 руб., живописцу за раскрашивание — от 20 до 50 руб.⁵⁶³ Модели формовали А. Лукин, П. Шмаков, И. Зотов, К. Захаров, А. Дитрих и др. Фигуры «Имеретинца» и «Имеретинки» сделал скульптор А. Эйснер, третья его работа — «Аджарец» — была отклонена заводом. По одной фигуре исполнили А. Соловкин и О. Гейлер. Большинство статуэток расписала М. Герцак, несколько экземпляров — Л. Мидина.

Фигуры исполнялись в фарфоре, бисквите, с надглазурной и с подглазурной полихромной росписью. Средняя высота составляла 40 см. Все скульптуры предназначались для членов императорской семьи. До настоящего времени не удалось обнаружить точных сведений относительно места их экспонирования. Исследователь русского фарфора Т. В. Кудрявцева отмечала, что попытки идентифицировать местонахождение фигур в императорских и великокняжеских резиденциях с помощью сохранившихся фотографических материалов не принесли никаких результатов⁵⁶⁴. Поскольку к 1917 г. работа над серией все еще продолжалась, заказчики, вероятно, так и не успели определить наиболее выигрышное место для ее демонстрации. Исполнялись и модели в уменьшенном размере. В архивных документах завода за 1907 г. не раз встречаются указания, что бисквитные фигуры малого размера предназначаются для подарков в этнографические музеи и для продажи⁵⁶⁵. После 1917 г. не прекращался выпуск фигур обоих размеров. Исполненные в «фантазийной» раскраске, порой, без соблюдения правильных цветовых сочетаний, эти статуэтки попадали в открытую продажу.

⁵⁶³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 67.

⁵⁶⁴ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 136.

⁵⁶⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 74.

Масштаб работы, возложенной на одного мастера, и ее темпы были колоссальными. Однако Каменский значительно опережал намеченные сроки, представляя ежегодно до 15 новых моделей. Согласно архивным данным, к началу 1913 г. было вылеплено и раскрашено 53 фигуры. Они изготовлялись в нескольких экземплярах, которые представлялись заказчикам и поступали в музеи. В последующее время в связи с началом Первой Мировой войны работа над серией замедлилась. К 1915 г. почти все включенные в первоочередной список статуэтки представителей разных народностей империи были выполнены в фарфоре, в большом и в малом вариантах⁵⁶⁶.

В библиографических источниках можно встретить разные цифры относительно количества изготовленных фигур. Согласно архивным документам, только в первое десятилетие планировалось исполнить 146 скульптур⁵⁶⁷. В отдельных источниках фигурирует цифра 152⁵⁶⁸. В каталоге «Художественный фарфор» 1938 г. сообщается, что было изготовлено 70 фигур «разных народностей»⁵⁶⁹. То же число соответствующих работ Каменского указывает и А. Б. Салтыков⁵⁷⁰. В настоящее время нам известно о существовании 74 моделей скульптора. Сведений относительно количества экземпляров каждой исполненной фигуры не сохранилось. По свидетельству Н. Врангеля, с 1910 г. для продажи частным лицам начали изготавливать уменьшенные копии⁵⁷¹. Самая большая коллекция фигур хранится в Государственном Эрмитаже. Собрание Российского Этнографического музея насчитывает 47 фигур, а в ГМЗ «Петергоф» их 14. Фигуры хранятся в Государственном Историческом музее и в Государственном музее керамики и «Усадьбе Кусково XVIII века» в Москве, в Государственном

⁵⁶⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 153-157.

⁵⁶⁷ Там же Л. 5.

⁵⁶⁸ Марки советского фарфора, фаянса и майолики: 1917–1991/ И. С. Насонова и др. М.: Среди коллекционеров, 2009. Т. 2. С. 186.

⁵⁶⁹ Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917. С. 17.

⁵⁷⁰ Салтыков А. Б. Избранные труды. С. 467.

⁵⁷¹ Марки советского фарфора, фаянса и майолики: 1917–1991. С. 187.

Русском музее, в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого РАН, в Доме ученых имени М. Горького РАН в Санкт-Петербурге, в других российских музеях. Отдельные фигуры (большие и малые) украшают экспозиции зарубежных музеев: Хиллвуда в Вашингтоне, Херсонского художественного музея им. А. А. Шовкуненко в Херсоне, а также частные собрания Р. Гэвиса, П. Файфера и др.

За редким исключением факсимиле скульптора находится на внешней стороне основания фигуры сзади — «П. Каменский». Оно имеется как на самых ранних моделях, датированных 1907 г., так и на относящихся к 1917–1919 гг. Часто рядом с факсимиле стоит дата исполнения статуэтки. На известных нам экземплярах уменьшенных размеров факсимиле скульптора отсутствует. На основании больших фигур (а иногда и на фигурах малых размеров), за редким исключением, в тесте, от руки, указывается национальность каждой конкретной модели, написанная полностью или с сокращением, как правило, в кавычках: «Сартъ» (Инв. № ЭРФ-3702), «Качинская жен.» (Инв. № ЭРФ-3681) и пр. На внутренней стороне основания встречаются также инициалы или полное имя скульптора либо формовщика, оттиснутые штампом или написанные от руки: «А. Лукинъ» или «А. Л.» — А. Лукин, «П. Шмаковъ» или «П. Ш.» — П. Шмаков, «Дит» — А. Дитрих, «И. З.» — И. Зотов, и др. Марка, нанесенная по трафарету хромом, — монограмма Николая II под императорской короной — обычно сопровождается датой, указывающей год исполнения конкретного экземпляра. На основании большинства крупных фигур из собрания Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа рядом с маркой сохранились старые инвентарные номера «ГЧ» — т. е. Гофмаршальская часть Зимнего дворца. Они свидетельствуют о том, что именно эти фигуры находились в императорской резиденции в личном распоряжении Николая II.

Традиционно публикации, статьи, художественная критика в адрес произведений искусства становится предметом пристального внимания как

зрителей, так и исследователей. В ряде случаев изучение реакции профессиональных кругов на то или иное творческое явление, сравнение восприятия современниками и зрителями разных эпох одного и того же произведения играет большую роль для истинного понимания произведения искусства, его правильной исторической оценки. Эта проблема видится нам достаточно ценной для дальнейших исследований в области развития скульптурной пластики. На примере серии фигур «Народности России» мы хотим повести анализ тех высказываний и оценок, сделанных отечественными искусствоведами в XX в. в адрес этой фарфоровой серии и показать, насколько пагубно на дальнейшую судьбу произведения искусства может повлиять неправильное понимание самой сути произведения, более того привести к его полному отрицанию и даже забвению.

За истекшее со времени своего создания столетие серия Каменского «Народности России» неоднократно попадала в поле зрения отечественных исследователей. Одной из первых ее упомянула писательница и художник по фарфору Елена Данько. Она, в частности, указала, что работы из этой серии были сделаны по «манекенам Этнографического музея <...> Богатая и сложная роспись фигур точно воспроизводила меха, парчу, вышивки, костяные и металлические украшения национальных одежд», но не дала никаких более развернутых характеристик⁵⁷². Позднее искусствовед Л. Андреева в своей монографии написала: «...печать страшной мертвенности лежит на скульптурах серии народностей России, которую нельзя воспринять иначе как собрание уменьшенных в размере этнографических манекенов или переведенных в фарфор цветных таблиц огромного этнографического атласа. Уже замысел предопределял не творческий, а ремесленно-исполнительский подход к делу. Академически верная скульптурная форма суха, навязчиво многословна, педантично перечислительна и подчинена передаче этнографических подробностей и деталей.

⁵⁷² Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917. С. 17.

Сходство с музейными манекенами возникает из-за статичности и скованности фигур, однообразия поз, положений и жестов. Тяжелое впечатление от угрюмых и сумрачных лиц, оцепеневших фигур усугубляется окраской скульптур — тяжелым, неподвижным буро-красным и глухим коричневым цветом»⁵⁷³. А Т. В. Кудрявцева указала, что «в работах Каменского утрачены пластичность и декоративность, живая непосредственность и занимательность аналогичных по тематике фарфоровых фигурок конца XVIII — первой половины XIX в. Каменский работает в привычных ему формах станковой скульптуры. Умение мыслить в материале, творчески разрешить поставленную задачу заменяется ремесленной основательностью исполнения, стремлением воспроизвести все детали. Громоздкие, этнографически описательные фигуры Каменского, вылепленные и раскрашенные с натуралистической достоверностью, производят неприятное впечатление муляжности»⁵⁷⁴. Негативный оттенок слова «манекен» применительно к фигурам этой фарфоровой серии требует к себе особого внимания. Впервые само слово прозвучало не где-нибудь, а в переписке Каменского и Радлова, хранящейся в Российском государственном историческом архиве. Причем изначально оно маркировало собственно факт того, что многие костюмы делались непосредственно с музейных манекенов. Однако впоследствии получило другую окраску, превратившись в образное понятие — орудие критики автора, создавшего «неживые модели».

Такой спектр мнений по поводу фигур Каменского вызван не только формально-пластическими достоинствами или недостатками цикла, но прежде всего недопониманием нестандартного для фарфорового дела подхода скульптора к исполнению важного государственного заказа. Еще в 1917 г. И. Лазаревский отметил: «...в начале девятнадцатого века на фарфоровых статуэтках ярко и типично отражается русский быт того далекого времени, и он тем особенно

⁵⁷³ Андреева Л. В. Советский фарфор. 1920–1930-е годы. С. 27.

⁵⁷⁴ Кудрявцева Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880–1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре. С. 136.

привлекателен для теперешнего времени»⁵⁷⁵. В полной мере это высказывание можно отнести и к скульптурам народностей России. В фигурах скульптора проявление национального характера связано с использованием подлинных этнографических экспонатов. Его интересует человек, сохранивший прочные устои, которые вырабатывались в народной среде столетиями. Это своего рода бердяевская «география русской души», не объемлющая, конечно, всего разнообразия ее «ландшафта», но точно фиксирующая некоторые особенности.

Ценность «этнографической точности» фигур серии была отмечена на страницах издания «Russian Art», изданного в Лондоне в 1935 г. Автор восхищался «масштабом данной серии», «дивными костюмами, переданными с такой удивительной точностью, что они могут служить настоящим учебным пособием по этнографии, особенно теперь, когда совсем неизвестно, смогут ли эти народы сохранить свои национальные обряды и традиции»⁵⁷⁶. Из архивных документов следует, что как раз в этом и заключалась главная цель создателей серии, которую по какой-то странной причине проигнорировали отечественные искусствоведы, повторяя из работы в работу слова о «муляжности» и недостаточной художественности образов. Каменский мастерски исполнил фигуры, применив разработанный им метод исторической, этнографической и антропологической реконструкции моделей. С помощью консультантов из Музея антропологии и этнографии и Этнографического отдела Русского музея императора Александра III скульптор со всей возможной точностью зафиксировал в фарфоре наиболее традиционные типы каждой из народностей, опираясь на доступные ему исторические, антропологические и этнографические исследования. В большинстве случаев можно привести научное обоснование причин выбора той или иной национальности, типажа и конкретного костюма. В настоящее время эта серия представляет огромную ценность. Тем более что далеко не все

⁵⁷⁵ Лазаревский И. Среди коллекционеров. Пгр., 1917. С. 116.

⁵⁷⁶ Poroff A. Porcelain // Russian Art / Ed. by D. T. Rice. London, 1935. P. 129.

этнографические артефакты дошли до наших дней, однако, благодаря точности воспроизведения, фигуры Каменского можно использовать в качестве «документа» для исследования «национального состава» России в начале XX в. Этот пример демонстрирует уникальность отечественной традиции фарфора, способного быть не просто художественным произведением, но одновременно служить «историческим свидетельством», которое не имеет аналогов в европейской практике.

Таким образом, благодаря творческому вкладу скульпторов очевидно, что эволюция фарфоровой пластики рубежа веков полностью соответствовала общему ходу развития искусства, а так же подчинялась логике смены стилей и мод, как в России, так и в Европе. В оценке скульптурных произведений характерность русского фарфора выявляется на фоне общих задач и тенденций художественной культуры эпохи. Все эти произведения исполнены с максимальным старанием, которые каждый скульптор мог «вложить» в хрупкий материал — фарфор. Всех скульпторов объединяет их страстное увлечение этим материалом, превратившее фарфор еще в XVIII столетии в предмет изысканной моды и политических жестов, эстетических восторгов и тщеславных амбиций, художественных открытий и придворных интриг⁵⁷⁷.

Реконструкция истории создания и анализ фарфоровой скульптуры кон. XIX — нач. XX вв. позволяет обнаружить прежде неочевидные цели и задачи их создания, выявляет понимание процесса создания фарфоровой скульптуры как своего рода инвенции. Можно утверждать, что к 1910-м гг. скульпторы прекрасно справились с поставленной самим временем задачей — преодолеть сложившиеся стереотипы относительно пластики «малых форм» и доказать, что и в фарфоровой скульптуре можно не только отразить ведущие стилистические направления искусства, но и создавать актуальные по своей исторической и социальной

⁵⁷⁷ Сиповская Н. В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII века: дис. ... д-ра иск. М., 2010. С. 19.

значимости проекты. Фарфоровая скульптура становилась все более значимой в иерархии искусства и часто становилась проводником программных идей и высказываний.

Рассмотрев значительный период в творческой деятельности скульпторов в начале XX в., необходимо отметить, что во время сотрудничества с Императорским фарфоровым заводом, несмотря на то обстоятельство, что работали они исключительно по согласованию и по заказам Придворного ведомства, их профессиональное мастерство постоянно росло, благодаря предоставленным им уникальным возможностям работы с лучшими техниками и художниками, с консультантами и специалистами в узких областях научного знания (К. Рауш фон Траубенберг пользовался услугами военных историков, консультантов в процессе создания фигур «История русской гвардии», сотрудники Музея Антропологии и Этнографии и Этнографического отдела музея им. Императора Александра III оказывали помощь П. Каменский в процессе работы над серией «Народности России»). Скульпторам были предоставлены командировки для создания наиболее точных портретов (С. Судьбинину в Лондон; фигуры участников «Русских сезонов» С. Дягилева), командировок на ведущие фарфоровые производства в Европе с целью совершенствования знаний в области технологии изготовления фарфора (К. Рауш фон Траубенберг, командировки в Майсен и Берлин, А. Тимус — в Париж) и пр. Таким образом, руководство Императорским фарфоровым заводом, стремясь к изготовлению высококачественных, как с художественной, так и с технической сторон изделий, предоставляло скульпторам уникальные возможности постоянного совершенствования своего мастерства, дальнейшему раскрытию и укреплению талантов, способствовало эволюции их художественных поисков. Этот колоссальный опыт был усвоен ими в полной мере и стал существенной опорой на следующем этапе их деятельности в эмиграции.

Таким образом, можно утверждать, что скульпторы, которые работали со скульптурным отделением Императорского фарфорового завода с конца XIX в. и вплоть до революционных событий 1917 г. совершили подлинный переворот в искусстве фарфоровой скульптуры, придав ей невиданные ранее пластическую экспрессию, образную полноту, а также актуальность и социальную значимость.

Глава 4. Скульпторы русской эмиграции: реабилитация и возвращение в контекст отечественной и зарубежной художественной культуры

Отечественную культуру первой половины XX в. невозможно представить и по достоинству оценить без учета того огромного вклада, который был сделан русской эмиграцией. После революции за рубежом оказалось несколько сотен русских художников, скульпторов, архитекторов. Наши соотечественники продолжали сохранять традиции дореволюционной культуры. «Мы, русская эмиграция, — писал С. М. Лифарь, — несмотря на все наши мытарства, лишения и испытания, горе и радости, в течение полувека своим трудом, своей энергией и своей духовной крепостью внесли много славных страниц в историю и развитие мировой культуры»⁵⁷⁸. В произведениях малоизвестных мастеров русского зарубежья нашли отражение важнейшие тенденции искусства 1-й пол. XX вв., среди которых скульпторы бывшего Императорского фарфорового завода занимают особое место. Многие мастера продолжили свои творческие поиски в стиле Ар Деко и активно разрабатывали новые формы и методы декорировки произведений, в том числе из керамики и фарфора.

4.1. Революция 1917 г. и проблемы взаимодействия скульпторов с бывшим Императорском фарфоровым заводом (на примере творчества В. Кузнецова, М. Диллон и П. Каменского)

Приход к власти большевиков в октябре 1917 г. коренным образом изменил жизнь страны, в том числе и на переименованном в Государственный фарфоровый завод производство. Первое время оставшиеся скульпторы (без различия эстетических направлений) пытались консолидироваться в стремлении доказать свой «трудовой статус», который являлся условием получения продуктового и

⁵⁷⁸ Цит. по: История и теория культуры: история культуры России. М., 1993. С. 192.

дровяного пайка, а также позволял сохранить право на пользование жилплощадью и мастерскими. Участь скульпторов, которые пожелали остаться в Советской России была плачевной. Поэтому многие, как например Тимус, в конце 1919 г. все же покинули страну. На скульптурном отделении произошли колоссальные изменения, которые затронули все сферы его деятельности. Лишь единицы из скульпторов, которые работали на заводе в период царствования Николая II, смогли полноценно участвовать в творческой деятельности производства.

Необходимо отметить, что период стагнации начался на скульптурном отделении фарфорового предприятия гораздо раньше, а именно с началом Первой мировой войны, когда была фактически приостановлена его художественная деятельность. Еще в 1914 г. Императорские Фарфоровый и Стекланные заводы были вынуждены частично поменять специализацию⁵⁷⁹. В «Обзоре деятельности Кабинета Его Императорского Высочества за 1906–1915 гг.» указывалось: «Что касается исполнения военных заказов на Императорских Фарфоровом и Стекланном заводах и Петергофской гранильной фабрике, то Кабинет Е. В. признан необходимым прийти в этом отношении на помощь Военному Министерству изготовлением таких изделий, которые доставлялись ранее из заграницы и ввоз коих с началом войны прекратился <...> Необходимое для нужд армии оптическое стекло, поставлявшееся ранее заводом Шота, нельзя было получить даже из Франции и Италии, так как производительность имевшихся там всего двух заводов едва удовлетворяла потребностям своих стран. После сложных лабораторных опытов на Императорском Фарфоровом и Стекланных заводах, а затем и варки оптического стекла во вновь устроенной особой нефтяной печи был получен сорт стекла такого качества, что изготовленная из него призма была найдена Главным Артиллерийским управлением безукоризненной. Названное управление просило Императорские заводы приступить немедленно к валовому производству стекла. С той же просьбой обратилось затем и Морской

⁵⁷⁹ Данько Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод). 1744–1917. С. 21.

Министерство. Желая дать стекло различных сортов военному и морскому ведомству, Кабинет приступил к постройке на Императорских заводах 4-х больших нефтяных печей. В настоящее время наш завод становится четвертым в мире заводом по изготовлению оптического стекла. Военным и морскими ведомствами гарантированы заказы на оптическое стекло в течение 10 лет, всего на 750 пудов в год. <...> Кроме оптического стекла, Императорские заводы изготавливают с конца 1914 г. и некоторые другие изделия из фарфора и стекла, ввоз коих из заграницы прекратился, но которые необходимы для армии и флота, а также для надобностей различных учреждений, как-то: стекла для прожекторов, зажигательные свечи к моторам лодок подводного плавания, пористые ванны для Монетного двора, пластины из бесцветного свинцового стекла для рентгеновских аппаратов и т. п., а также химическую фарфоровую посуду. Ввиду значительного спроса на последнюю, в 1915 году сокращено изготовление вещей и посуды для Высочайшего Двора. Стоимость заказов с окт. 1913 г. возросла с 700 р. до 10600 р. в месяц. Химическая посуда не только не уступает по качеству берлинской, но в некоторых случаях даже значительно выше»⁵⁸⁰. После ухода Тимуса на пенсию в 1914 г., заведующим скульптурной мастерской был назначен В. В. Кузнецов, который руководил скульптурным отделением до 1919 г. Кузнецов работал в разных материалах и жанрах, создавал анималистическую скульптуру и др. произведения. К сожалению, его талант как главы скульптурного отделения завода не смог раскрыться в полной мере сначала в связи с военными действиями, а потом из-за революционных событий 1917 г. Время его работы на фарфоровом заводе совпало с периодом стагнации скульптурного отделения.

Несмотря на широко известный факт о том, что после революции фарфоровый завод один из первых откликнулся на искусство нового времени блестящими образцами агитационного фарфора, произошло это не сразу. Помимо реструктуризации, проведения реформ, набора новых рабочих кадров и др.,

⁵⁸⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 1226. Л. 49.

скульпторам завода требовалось время как для создания новых средств художественной выразительности, так и для подготовки технологической базы для реализации новых проектов. Поэтому в ассортименте завода довольно часто встречались фигуры, созданные по моделям дореволюционного времени, а также новые скульптуры, созданные в русле развития художественной пластики начала XX столетия. Необходимо также отметить, что с 1917 г. фарфоровые изделия стали не просто доступны для широкой продажи, средства с вырученных изделий составляли значительную часть бюджета завода, который отныне должен был сам заботиться о своем финансировании. Эти же фигуры чаще других посылали на заграничные выставки, поскольку именно они привлекали наибольшее внимание покупателей в первые послереволюционные годы. К числу подобных вещей можно отнести скульптуры В. Кузнецова. Необходимо отметить, что многие модели он выполнял в соавторстве со своей ученицей Н. Данько, которая и возглавила скульптурное отделение завода после революции.

В 1919 г. Кузнецов покидает Петроград, но продолжает регулярно посылать на завод модели своих новых работ⁵⁸¹. Многие задумки появились у скульптора еще до революции, но найти законченный художественный образ этих произведений он смог только в послереволюционные годы. Другие же фигуры, задуманные Кузнецовым еще до 1917 г., были разработаны и реализованы в фарфоре спустя несколько лет. Поэтому в данной главе мы приводим данные по истории сотрудничества Кузнецова с заводом до 1921 г., когда была создана его последняя модель для фарфорового производства. Еще на посту главы скульптурного отделения, Кузнецов желал возродить на заводе «совершенство старинной техники, строгость античного орнамента, он давал проекты ваз, часов, шкатулок классического характера. За время войны и на тему войны дал несколько скульптурных групп: Илья Муромец, Сестра милосердия. Размер их, слишком громоздкий для фарфора, был самым автором признан неудачным и после

⁵⁸¹ Более подробных сведений о последних годах жизни и смерти скульптора не удалось.

пробных экземпляров они не повторялись»⁵⁸². (Прил. 8, рис. 215.) В этот период скульптор создает свои самые интересные произведения для фарфорового производства: «Дама с попугаем» и «Дама с розой» (Прил. 8, рис. 216, 217). При создании фигуры «Дама с попугаем» Кузнецову здесь принадлежит лепка обнаженной фигуры, а Н. Данько — замысел и одежда. Спокойная поза, плавные линии силуэта гармонично сливаются в поэтический образ. Творчески переосмысленная стилизация произведений художников круга «Мира искусства» воплотилась в создании фигуры миловидной девушки с попугаем. Модель была исполнена в 1916 г. и постоянно фигурировала в списках работ фарфорового завода 1917–1920-х гг., как одна из наиболее популярных и востребованных покупателями. В 1914–1915-е гг. Кузнецов завершил работу над фигурой «Дама с розой», которая также была неотъемлемой частью ассортимента фарфорового производства в первые послереволюционные годы. Композиция «Дама с розой» представляет скульптурную реплику с портрета Е. И. Молчановой работы Д. Г. Левицкого. Интерес к русской живописи XVIII—XIX вв. проявился под влиянием деятельности мирискусников, раскрывших все богатство отечественного художественного наследия. Красота пластических ритмов, цельность общего силуэта и вместе с тем грациозная утонченность форм в портрете Молчановой, вдохновили Кузнецова на скульптурное прочтение портрета. Он внес иные акценты в трактовку этого произведения. Скульптор не избежал цитирования «общих мест» и подражания, но создал более камерное произведение, обладающее пластической и декоративной выразительностью. Он исключительно точно уловил настроение героини, передал некую зыбкость образа, интригующую воображение игру очевидного и скрытого в портрете Молчановой. Это ощущение внушает затуманенный взор, словно уклоняющийся от прямого контакта; лицо оживлено едва уловимым мимическим движением — еле дрогнувшие в улыбке губы. Скульптор открытой риторике позы предпочитает

⁵⁸² Русский художественный фарфор. С. 157.

таинственные знаки душевной жизни. Мечтательность в облике юной женщины подчеркивается и цветком розы, который отсутствует в живописном оригинале Левицкого. Она поднесла его к груди, закрыла книгу и словно застыла в своих раздумьях. В 1914 г. Кузнецов исполнил эскиз вазы-кувшина «Амур на дельфине» (Прил. 8, рис. 218). Это произведение было исполнено на фарфоровом заводе в середине 1917 г. Н. Я. Данько. В первые месяцы 1917 г. по раннему эскизу скульптора исполнен чернильный прибор «Тритон» (Прил. 8, рис. 219). Он состоял из чернильницы и двух подсвечников. Супруга скульптора оставила следующее описание этой работы: «Чернильница, состоящая из соб <ственно> чернильницы, два тритона, один зрелых лет, другой молодой парень, тащат раковину, оба смеются — прекрасно сделанные торсы. Два другие тритона, один из них тащит раковину, а другой тоже дует в раковину»⁵⁸³. Подсвечник из этого набора в настоящее время храниться в собрании ГМЗ «Царское Село». Как свидетельствуют архивные документы, в феврале 1918 г. на Государственном фарфоровом заводе были выпущены фигуры Кузнецова «Тритон» и чернильница⁵⁸⁴. В 1925 г. под руководством Н. Данько было исполнено еще несколько экземпляров этого изделия.

Наиболее значительным произведением скульптора для фарфорового производства стала серия фигур «Месяцы года» (Прил. 8, рис. 220). Это был «своеобразный цикл о народной жизни, представленный в образах людей, живущих в гармонии с природой», — пишет исследователь русского фарфора Т. Кумзерова⁵⁸⁵. Еще при жизни автора М. Ф. Фармаковский писал о том, что Кузнецов «лепит аллегорические фигуры знаков зодиака в древне-русской сказочной перефразировке»⁵⁸⁶. В течение долгого времени Кузнецов собирал материал для цикла двенадцать месяцев года, делал зарисовки костюмов и

⁵⁸³ Отдел Рукописей ГРМ, Ф. 100, Д. 156. Л. 11.

⁵⁸⁴ ЦГИАСП, Ф. 1181, Оп. 2, Д. 15, Л. 32.

⁵⁸⁵ Эхо русских сезонов: каталог выставки Гос. Эрмитажа. СПб., 2009, С. 45.

⁵⁸⁶ Русский художественный фарфор. С. 101.

атрибутов. Жена скульптора вспоминает, что «Эскизы-рисунки были хороши. В воске далеко не все были выполнены, мне помниться 3–4.... Январь в виде старухи, льющей на сложу из кувшина воду, у нее на поясе атрибуты колдуньи: нож, зеркальце, гребень. Март — юноша, тоже льющий воду, лицо удивленное, вода не льется, у ног овечка»⁵⁸⁷. Работу над серией «Месяцы года» или «Знаки зодиака» скульптор начал заблаговременно. Две из них «Водолей» («Январь») и «Рыбы» («Февраль») впервые были выпущены лишь в 1918 г. Известно, что в 1921 г. скульптор прислал на завод еще четыре модели: «Пастух» («Овен», «Март»), «Дровосек» («Телец», «Апрель»), «Косари» («Близнецы», «Май»), и «Кузнечик» («Рак», «Июнь»). Последняя модель в заводских документах иногда фигурирует как «Стрекоза». Эти статуэтки вместе с фигурой «Дама с попугаем» экспонировались на Международной выставке декоративных искусств в Париже в 1925 г. и имели огромный успех. Фигура «Фавн-младенец» была исполнена скульптором в дореволюционный период, однако ее производство было возобновлено только в конце 1920-х гг. Она числится в списках белой скульптуры завода за I полугодие 1928–1929 гг.⁵⁸⁸ В 1918 г. скульптор прислал на завод также и модель фигуры «Иванушка -дурачок и Конек — Горбунок», созданной по мотивам сказки П. П. Ершова. В 1921 г. Кузнецов завершил работу над моделью скульптурной группы «Кумушки», представляющей персонажей «Сказки о царе Салтане» А. С. Пушкина: Ткачиху, Повариху и сватью бабу Бабариху. Эти фигуры пользовались большим спросом и популярностью.

Постепенно скульптор отходил от моделей, типичных для предшествующего времени. Он обратился к темитике и стилистике произведений, характерных для нового периода развития отечественного искусства. Необходимо отметить, что период его работы в новом направлении был крайне непродолжителен, однако, вместе с тем, крайне эффективным. Кузнецов смог четко уловить нужные сюжеты

⁵⁸⁷ Отдел Рукописей ГРМ, Ф. 100, Д. 156. Л. 10.

⁵⁸⁸ ЦГИАСП, Ф. 1181, Оп. 12, Д. 36, Лл. 62-65.

и их композиционное построение. Предложенные им модели с успехом приняты на производство и выпускались большими тиражами в течение долгого времени.

Скульптор одним из первых на заводе откликнулся на революционное настроение, создав в фигуру «Красногвардеец», бюст Карла Маркса и портрет деятеля германского международного рабочего и социалистического движения, одного из основателей Коммунистической партии Германии К. Либкнехта (Прил. 8, рис. 221–223) и ряд других фигур. В заводских отчетах первое упоминание о выпуске бюста К. Маркса приходится на ноябрь 1918 г., когда были созданы 2 бюста, а в декабре их число возросло до 15 штук.

Также как и Кузнецов, скульпторы М. Л. Диллон и П. П. Каменский предпочли остаться в России и стремились продолжить творческие контакты с фарфоровым предприятием. Тем не менее, их попытки не увенчались успехом. Вероятнее всего, в отличие от Кузнецова, у которого была сильная поддержка в лице его ученицы Н. Данько, Каменский и Диллон не только не имели покровителей в новой заводской администрации, но вдобавок их имена были тесно связаны с кругом царской семьи. Поэтому Каменский решил, сославшись на состояние здоровья, отойти от дел, однако продолжал принимать участие в производстве фигур своей серии «Народности России», которая пользовалась большим спросом в первые десятилетия советского времени. Согласно данным, предоставленным автору внучатым племянником скульптора, после 1917 г. скульптор проживал в родовом имении Лядно Чудовской волости Новгородской губернии. Он занимался живописью и рисунком.

До самой революции среди скульптур Диллон не было ни одного политического сюжета, а бурный 1917 г. был отмечен группой с характерным названием «Идиллия»: артисты Императорских театров разыгрывают любовную сцену. В послереволюционный период Диллон, также как и Каменский практически прекратила свою творческую деятельность и лишь изредка исполняла скульптуры и участвовала в выставках, показывая преимущественно

свои старые вещи и отбирая то, что не противоречило основной направленности этих экспозиций. Былая слава М. Л. Диллон стремительно проходила. После революции её произведения называли салонным искусством, а имя М. Л. Диллон уже не было на слуху: от академической скульптуры ждали не вакханок и наяд, а прежде всего воплощения ленинского плана пропаганды, памятников революционерам, и поэтичные женские образы Марии Диллон не были более востребованы публикой.

Тем не менее, в отличие от Каменского Диллон сделала попытку приспособиться к изменившемуся времени. Об этом свидетельствует созданный скульптором эскиз памятника Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде, модель которого она, в частности, предлагала и для воспроизведения в фарфоре на Государственном заводе (Прил. 8, рис. 224). Он был выполнен для конкурса 1924 г. Ее работа была крайне критично воспринята общественностью: «представитель текучего, прихотливого модерна попыталась освоить brutальную пластику, приличествующую новой власти. Вождь буквально готов сорваться с пьедестала, а внизу ему внимает толпа молодых людей и детей, отдельно стоит старуха с узелком»⁵⁸⁹. Конкурс Диллон не выиграла. Этот пример явился очень показательным для мастера и она решила больше не пробовать себя в новом художественном направлении, который был ей совсем не близок. Тем самым ее творчество целиком осталось в Серебряном веке. О позднем творчестве Диллон можно судить по нескольким сохранившимся произведениям; к примеру, подпись автора с датой «1929» запечатлена на портретном барельефе хорового дирижера А. А. Архангельского в Некрополе мастеров искусств.

Творчество Марии Львовны Диллон на протяжении четверти века — с начала 1890-х гг. и до революции 1917 г. — неизменно пользовалось вниманием и признанием современников: её произведения экспонировались на российских и

⁵⁸⁹ Карпова Е., Рытикова В. Мария Диллон. СПб., 2009. (Государственный Русский музей. Альманах. № 243). С. 75.

зарубежных выставках, публиковались на страницах газет и журналов, на почтовых открытках. В рецензиях выставок и статьях имя мастера зачастую сопровождалось эпитетами «даровитая», «талантливая», «выдающаяся», «известная». Диллон была одним из самых известных в то время российских скульпторов, однако после революции ее имя было предано забвению.

Таким образом, становится очевидно, что несмотря на все усилия скульпторов, оставшихся в России и искренне стремившихся продолжить сотрудничество с фарфоровым заводом, которое выразилось, в том числе, в желании и готовности переосмыслить свое творчество и работать в новых жанрах и направлениях, созвучных новой эпохи, были несостоятельны. Их творческую деятельность постигла самая тяжелая участь, поскольку после отказа официальных властей сотрудничать в этой группой скульпторов, у них не было никакой возможности продолжить и развивать свое творчество.

4.2 Забытые страницы творческих биографий А. К. Тимуса и А. Г. Адамсона

События октября 1917 г. способствовали переезду А. Тимуса и А. Адамсона в Эстонию. Ужасный «гротеск современности», время, «неестественно перегруженное роковыми событиями», буквально вынудили их вернуться на родину, хотя оба мастера первоначально планировали остаться в России. «По счастливой случайности, — вспоминал позже Тимус, — я смог выехать в Нарву, а оттуда, после изгнания большевиков, попал сначала к своим родственникам в Раквере, где и пробудился к новой жизни»⁵⁹⁰. Необходимо отметить, что во многом формирование эстонской художественной школы проходило благодаря таким скульпторам как А. Тимус и А. Адамсон. Их творческий путь после возвращения в Эстонию сложился по-разному, однако к их художественному опыту и творческой деятельности относились с должным вниманием. В отличие от тех скульпторов, которые остались в России, Тимусу и Адамсону от эстонского правительства поступали крупные государственные заказы и были предоставлены все условия для их успешной реализации.

⁵⁹⁰ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 5.

В 1918 г. бывшая российская провинция — Эстляндская губерния — стала независимым государством. Военные и общественно-политические события последних лет способствовали развитию и обновлению культурной жизни нового государства. Художественные силы страны принимали самое активное участие в создании независимой Эстонии. Так, например, пост начальника отдела по вопросам культуры и искусства при Министерстве образования получил известный художник Кристиан Рауд, приверженец реализма и «декоративного стилизаторства в духе позднего модерна»⁵⁹¹. Он курировал «официальную линию» в искусстве и руководил всеми крупными художественными проектами⁵⁹². Уже в 1919 г. при поддержке Рауда и его сторонников в Таллине состоялась первая обзорная выставка современного искусства. Ее организаторы ориентировались на творчество известных мастеров эстонского национального романтизма — Н. Триика, А. Лайкмаа, К. Мяги, Я. Коорта и др. Однако молодым художникам они казались старомодными. Представители новой генерации группировались вокруг основанного в Тарту в 1918 г. общества «Паллада», которое возглавлял А. Ваббе. Мастера этого объединения находились под влиянием немецкого экспрессионизма, футуризма, дадаизма, творчества В. Кандинского⁵⁹³. Ведущим художественным учреждением страны стала Государственная художественно-промышленная школа искусств, основанная в Таллине в 1914 г. Ее директором был назначен В. Пятс, брат президента Эстонии К. Пятса. Особое внимание Пятс уделял подготовке специалистов в области декоративно-прикладного искусства. Под его руководством сформировался преподавательский состав школы, в числе которых оказался и Август Тимус.

Творческий путь скульптора после 1917 г., несмотря на столь значительные перемены в его жизни, ни в коей мере не был отмечен печатью кризиса и упадка.

⁵⁹¹ Helme S., Kangilaski J. Lühike Eesti kunsti ajalugu. Tallinn, 1999. Lk. 92–94.

⁵⁹² Ibid Lk. 93.

⁵⁹³ Ibid Lk. 92–94.

Тимус не только не «растворился» в эстонской культурной среде, но, напротив, приобрел популярность, какой никогда не имел в России, где оставался «в тени» придворного искусства. Уважаемый скульптор получал заказы от ведущих политиков, общественных деятелей, принимал участие в правительственных конкурсах на разработку памятников и медалей, посвященных независимости эстонского государства. Кроме того, он создал целую портретную галерею своих выдающихся соотечественников. Сам Тимус отмечал: «...в святом чувстве благодарности я избрал для своих первых произведений героев Освободительной войны и крупнейших государственных деятелей своей вновь обретенной родины»⁵⁹⁴. Следует подчеркнуть, что, имея необходимые связи, в том числе и в высших политических кругах, скульптор мог бы достичь гораздо большего успеха. Однако слабое зрение и пошатнувшееся здоровье не позволили ему работать в полную силу. Он исполнял только особо значимые заказы и принимал участие в наиболее важных для государства художественных конкурсах, неизменно чувствуя глубокую сопричастность своему народу. Особое внимание он уделял разработке новых скульптурных моделей в стиле Ар Деко, часть которых была реализована скульптором в бисквите.

Обстановка тех лет — война, экономические трудности, неустроенность быта — была не слишком благоприятной для занятий искусством. Тем не менее этот период оказался для Тимуса очень продуктивным. В начале 1920-х гг. мастер прежде всего обратился к темам и жанрам, наиболее приближенным к современности. Ведущее место в его творчестве занял скульптурный портрет. Драматические коллизии эпохи, поставившей человека на грань жизни и смерти, заставившей заглянуть в разверзшуюся пропасть войн и революций, привнесли в работы Тимуса острое чувство времени. Эстонская пресса нередко отмечала экспрессивность внешней формы его портретов, в полной мере соответствующую напряженному психологическому состоянию современного героя. Эти

⁵⁹⁴ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 5.

произведения изобличали в Тимусе сильного психолога, способного понять и тонко передать внутреннее состояние личности в период грандиозного и трагического исторического перелома.

Скульптор исполнил целый ряд бюстов эстонских политиков и писателей. Среди них наиболее интересны портреты первого президента Эстонии К. Пятса, главнокомандующего эстонской армией генерала Й. Лайдонера, контр-адмирала, главнокомандующего флотом, одной из ключевых фигур Эстонской освободительной войны Й. Питки, дипломата, общественного деятеля Я. Поски, политика и юриста, несколько раз занимавшего пост главы эстонского государства Я. Тыниссона, поэтессы Л. Койдулы, Й. Ратасеппа, Ю. Куперьянова и др.⁵⁹⁵

В 1920-е гг. скульптурные изображения лидеров Освободительного движения работы Тимуса широко тиражировались и были представлены как в музейных экспозициях, посвященных этому знаменательному периоду эстонской истории, так и в частных собраниях. Для массового распространения изготовили доступную по цене серию раскрашенных гипсовых бюстов, высота которых не превышала 30 см. В продажу они поступили через «Писательское объединение “Народный университет”». Как отмечал корреспондент журнала «Kodu», «может, для кого-то стало неожиданностью, но только не для автора этих строк, что выставленные в прошлом году в издательстве “Rahvaülikool” («Народный университет») гипсовые бюсты героев Освободительной войны и государственных деятелей вызваны к жизни руками своего, эстонского художника, создавшего их по фотографиям. Руками художника, который был бы потерян для Эстонии, не разразись мировая война, художника, из-за которого пришлось краснеть некоему другому “художнику”, как говорят, укравшему у него эскиз государственного герба Эстонии. Его скульптуры — прекрасное украшение в доме и общедоступны по цене. В ближайшее время планируется выпустить

⁵⁹⁵ Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Genss. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. Lk. 318.

скульптурные портреты писателей и общественных деятелей Эстонии XIX столетия — Якобсона, Яннсена, Койдулы и др. Август Тимус, который долгое время проживал в Российской столице, возможно, там и отправился бы в мир иной. Соотечественники так бы и не узнали, что был такой художник от их плоти и крови, если бы не грянула великая мировая война и последовавшие за ней революции с переоценкой ценностей и перемещением людей. Зато мировая война и борьба Эстонии за свободу вернули нам художника, за которого нам не приходится краснеть, и который своим первым святым долгом посчитал увековечить героев Освободительной войны и первых важнейших государственных деятелей»⁵⁹⁶.

Большинство этих портретов постигла трагическая участь после того, как летом 1940 г. Эстонская Республика была аннексирована Советским Союзом. В период господства тоталитаризма имя Тимуса нельзя было найти на страницах советских искусствоведческих изданий⁵⁹⁷. Повсеместно проводились идеологические «чистки», из истории искусства вычеркивались «сомнительные» имена, происходило избавление от произведений «ненадежных» художников: они списывались и уничтожались, или, в лучшем случае, хранились на чердаках и в подвалах. Этой участи не избежали и работы Августа Тимуса. Характерный пример: его скульптуры экспонировались в Эстонском историческом музее войны. В 1940 г., после того как Эстония стала республикой в составе Советского Союза, этот музей был ликвидирован, а его коллекции переданы в Эстонский исторический музей. С приходом Советской власти все произведения искусства, связанные с историей Освободительной войны, следовало предать забвению. В фондах Эстонского исторического музея хранится перечень работ и документов о получении экспонатов из бывшего Эстонского исторического музея войны,

⁵⁹⁶ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 5.

⁵⁹⁷ Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon. Tallinn, 1996. Lk. 530.

датированный 1946 г.⁵⁹⁸ Среди многих произведений искусства в нем перечислены около ста скульптур и бюстов видных политиков, героев войны и общественных деятелей, которые были созданы в том числе и Тимусом: А. Ирв (3 экз.), К. Пятс (3 экз.), Й. Ратасепп (4 экз.), Ю. Куперьянов (2 экз.), Й. Лайдонер (11 экз.). 14 марта 1951 г. Эстонский исторический музей получил директиву об их уничтожении: «...эти вещи не имеют ни историческую, ни художественную ценность (sic!) и отражают, главным образом, сцены гражданской буржуазной войны Белой армии и ее героев <...> эти произведения искусства должны быть сожжены, а гипсовая скульптура разбита и уничтожена»⁵⁹⁹.

Однако, несмотря на стремление полностью уничтожить памятники искусства времени эстонской независимости, некоторые работы Тимуса этого периода или их изображения все же дошли до наших дней. Так, фотографии скульптурных портретов героев Освободительной войны А. Ирва и Р. Заболотного были воспроизведены в 1921 г. в журнале «Kodu» (Прил. 8, рис. 225-228). А в одном из частных собраний Эстонии чудом сохранился бюст Куперьянова (Прил. 8, рис. 229, 230).

Очевидно, что все вышеназванные произведения составляют серию, объединенную общим композиционным решением, с одинаковым расположением имени портретируемого под символом победы — лавровой ветвью. Подмечая характерные особенности внешности, своеобразие внутреннего мира модели, Тимус искал особую выразительность образа, заострял некоторые внешние характеристики, активно использовал принцип контраста, сочетая в произведениях живописность и линейность, статику и динамику. Он работал исключительно с рисунками или фотография, но при этом проводил немало времени, внимательно изучая личность каждого своего персонажа. В отношении Тимуса всецело справедливо известное высказывание С. Маковского, который

⁵⁹⁸ Eesti Ajaloomuuseum. Folder 18 B, 1946.

⁵⁹⁹ Eesti Ajaloomuuseum. Folder 18 B, 1951.

писал: «Портретист — исповедник и исповедующийся одновременно. Тайна чужого лица, зоркость художника, мудрость и совесть его соприкасаются до полного слияния в одиноком, замкнутом мире, который мы называем портретом. Вот почему, как давно сказано, хороший портрет — менее похож на модель, чем модель похожа на свой портрет»⁶⁰⁰. Мужские портреты Тимуса — это тщательно проработанные художником убедительные, строгие лица, хранящие на себе печать подвигов и побед. Тимус часто и с удовольствием создавал образы людей, близких ему по роду занятий. Его притягивали личности неординарные, талантливые. Среди них была и эстонская поэтесса Л. Койдула, чей портрет мастер выполнил в начале 1920-х гг.

Скульптор неоднократно принимал участие в конкурсах на создание памятных медалей и предметов с национальной символикой. В этом ему, несомненно, помогал богатый опыт разработки подобных изделий для Императорского фарфорового завода. 15 января 1920 г. Эстонское военное министерство объявило конкурс на проект медали в память войны за независимость 1918–1920 гг., историческое значение которой трудно переоценить. Первоначально эта медаль предназначалась как для тех, кто сражался на фронте, так и для тех, кто помогал им в тылу. Однако затем было решено награждать ею только участников войны и лиц, получивших боевые ранения. Предлагалось исполнить проекты медалей 1-й и 2-й степени⁶⁰¹. Первая премия была присуждена Августу Тимусу⁶⁰². Он представил проект медали с изображением солдата эстонской армии на фоне колосающегося поля, дома и женщины с маленькими детьми. Вдали виднеется силуэт фабрики с дымящимися трубами. Над изображением помещена надпись «Kodu kaitseks» («Для защиты дома»). На оборотной стороне медали — перекрещенные шпаги с лавровой ветвью и лентой,

⁶⁰⁰ Маковский С. Портреты К. А. Сомова // Жар-птица. 1922. № 8. С. 5.

⁶⁰¹ Kivinukk A. Eesti sõjalised autasud ja rinnamärgid, 1918–1940. Tallinn, 2005. Lk. 345

⁶⁰² Ibid Lk. 350.

на которую нанесены даты «1918–1920» и надпись «Eesti Vabadussõja mälestuseks» («В память об Эстонской освободительной войне») (Прил. 8, рис. 231). Около ленты Тимус поставил свои инициалы.

Первые экземпляры медали были изготовлены швейцарской компанией «La Fabrique Niel, Hugnenin Freres, le Loele». Они не имели подписи Тимуса, которая появилась только в следующем выпуске, осуществленном компанией «Roman Tavast». Согласно данным, приведенным в книге А. Кивинукка «Эстонские военные награды и знаки, 1918–1940», было выпущено более 100000 медалей. Их получили участники войны в Эстонии, Латвии, Финляндии, Швеции, Дании и Великобритании⁶⁰³. Для ленты были выбраны цвета эстонского государственного флага: синий и черный. Медаль на ленте, сложенной в форме равностороннего треугольника, предназначалась гражданам Эстонии, на вертикальной ленте — иностранцам.

В следующем году Тимус получил награду от эстонского правительства за рисунок государственного герба. Конкурс на его создание был объявлен Министерством образования в самом начале 1921 г. В конце марта были оглашены результаты, а уже 5 апреля состоялось торжественное открытие выставки конкурсных проектов в Государственном индустриальном художественном училище. Среди 138 участников, многие из которых не были профессиональными художниками, отобрали семь финалистов. Никто из них не смог занять первое место, две вторые премии — 10000 эстонских марок — достались двум участникам конкурса, остальные пять финалистов, и среди них Август Тимус, поделили между собой третью премию, получив по 2000 марок⁶⁰⁴ (Прил. 8, рис. 232, 233).

Несмотря на то, что Тимус не стал победителем конкурса, два из трех проектов, исполненных им, заслуживают особого внимания. Впоследствии один

⁶⁰³ Kivinukk A. Eesti sõjalised autasud ja rinnamärgid, 1918–1940. Tallinn, 2005. Lk. 44.

⁶⁰⁴ Ibid Lk. 381.

из предложенных художником рисунков стал эмблемой Эстонской Лиги Оборона. Об этом неоднократно упоминалось на страницах эстонских периодических изданий. Так, в «Таллинском вестнике» («Tallinna Teataja») был подробно описан один из эскизов Тимуса с «могучим орлом и с распростертыми крыльями. Над орлом светилась Северная звезда и северное сияние. В правой лапе орел держит семь стрел, а в левой — герб с тремя львами»⁶⁰⁵. Рисунок Тимуса не сходил с первых страниц ведущих печатных изданий Эстонии в течение целого месяца, был дважды опубликован в ежедневной газете «Päevaleht»⁶⁰⁶. 29 апреля 1921 г. на страницах этой газеты появился подробный анализ всех проектных рисунков, среди которых выделялась работа Тимуса «Защитник» («Kaitsja») — черный орел на серебряном фоне⁶⁰⁷.

Помимо участия в конкурсных проектах и создания серии портретов героев войны за независимость, с 1923 по 1925 г. Тимус занимал почетную должность руководителя скульптурной мастерской в Государственном художественно-промышленном училище в Таллине (Riigi Kunsttööstuskool)⁶⁰⁸. Само училище было основано в 1914 г. при поддержке Эстонского общества искусства. Оно было первым и в течение некоторого времени единственным образовательным учреждением страны, где обучали основам искусств и ремесел. Новый этап развития этого учебного заведения наступил в середине 1920-х гг., после провозглашения Эстонией независимости. В нем были открыты новые учебные мастерские и департаменты: типографии, скульптуры, графики, керамики, металла, стекла и др. В состав преподавателей вошли Я. Коорт, Ф. Саннамеес, Г. Рейндорф, Э. Таска и др. Реформирование системы художественного образования в Эстонии совпало со временем работы Тимуса заведующим скульптурной мастерской, которая была основана лишь за два года до прихода его

⁶⁰⁵ Eesti vapikavandite väljavalik ja kindlasksmääramine. Tallinna Teataja 1921. April 1. No 72. Lk. 3.

⁶⁰⁶ Eesti riigiväpi. Päevaleht 1921. April 1. No 83. Lk. 2.

⁶⁰⁷ Ibid Lk. 2.

⁶⁰⁸ Toom M. Riigi Kunsttööstuskool, 1914–1940. Tallinn, 2004. Lk. 30, 52.

на эту должность — в 1921 г. Первым художественным руководителем мастерской был Я. Коорт. Тимус же официально занимал пост заведующего с 1 ноября 1923 г. по 1 октября 1925 г.⁶⁰⁹

О положении скульптора в Эстонии свидетельствует переписка директора Индустриальной школы В. Пятса с Министерством эстонского образования, предметом которой стали некоторые формальные сложности, возникшие при оформлении Тимуса на работу. В Государственном архиве Эстонии хранится письмо В. Пятса от 6 ноября 1923 г. с ходатайством о предоставлении Тимусу должности главы скульптурного отделения. Пятс, в частности, сообщает, что он «лично знаком со скульптором, который широко известен в эстонских художественных кругах, но, к сожалению, не может предоставить комплект всех необходимых документов, поскольку они остались в России, и скульптору в спешке не удалось вывезти многие вещи, включая личные бумаги». И подчеркивает: «Мы должны верить ему на слово, этому герою нашего времени»⁶¹⁰.

Всеми силами Тимус стремился к тому, чтобы как можно более полно передать свой опыт новому поколению художников. Многие учебные программы разрабатывались в соответствии с методиками преподавания в Петербургской Академии художеств, школе Общества поощрения художеств и Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица, с которыми Тимус был, несомненно, хорошо знаком. Скульптор активно внедрял самые современные программы художественного образования и актуальные способы работы с различными материалами. В преподавательской практике основной акцент он делал на обучение студентов резьбе по камню, а также объяснял основы гончарного мастерства и керамики. В течение двух лет под его руководством в мастерской изготавливались, главным образом, небольшие скульптурные

⁶⁰⁹ ERA. F. 1812. № 1. S. 575. 1923–1925. L. 2.

⁶¹⁰ ERA. F. 1812. № 1. S. 575. 1923–1925. L. 8.

композиции и одиночные фигуры. Такие ученики мастера, как Л. Пруль, А. Хансен, Я. Ныгене и В. Альтерман впоследствии стали ключевыми фигурами эстонского искусства. Тимус проводил занятия 18 часов в неделю. И при этом не имел права преподавать в других образовательных учреждениях⁶¹¹. В его обязанности входило «обучать студентов скульптурному моделированию и основам керамического мастерства, а также вести семинары и мастер-классы»⁶¹². Согласно распоряжению № 748 от 6 ноября 1923 г. он получал ежемесячный оклад в размере 13500 эстонских марок⁶¹³. Заложенные Тимусом основы нового подхода к профессиональному обучению, к пониманию сути работы с разными материалами и после отставки Тимуса были бережно сохранены, развиты и переданы следующему поколению скульпторов.

К тому времени, однако, состояние здоровья скульптора заметно ухудшилось. Из архивных источников известно, что два раза — в ноябре 1924 г. и в мае 1925 г. Тимус получал дополнительно компенсацию на лечение в размере 6750 эстонских марок⁶¹⁴. Но, несмотря на все старания, он вынужден был покинуть занимаемую должность и в октябре 1925 г. вышел на пенсию. На посту руководителя мастерской его сменили Ф. Саннамеес, а затем Л. Пруль⁶¹⁵.

По мере возможности и сил, скульптор продолжал творческую деятельность, участвовал в художественных конкурсах, выставках, фотографии его произведений печатались в крупнейших периодических изданиях страны. Так, в журнале «Kodu» в 1921 г. были воспроизведены его последние работы эстонского периода: бисквитные барельефы в стиле Ар Деко «Метель», «Добрый самаритянин», композиция «Потоп». Вновь и вновь появлялись изображения памятной медали в честь Эстонской войны за независимость, бюсты эстонских

⁶¹¹ ERA. F. 1812. № 1. S. 575. 1923–1925. L. 7.

⁶¹² ERA. F. 1812. № 1. S. 575. 1923–1925. L. 5.

⁶¹³ ERA. F. 1812. № 1. S. 575. 1923–1925. L. 25.

⁶¹⁴ ERA. F. 1812. № 1. S. 575. 1923–1925. L. 8.

⁶¹⁵ Toom M. Riigi Kunsttööstuskool, 1914–1940. Tallinn, 2004.

героев. Скульптура Тимуса экспонировалась в Центральном обществе эстонских художников, Новом объединении художников, Объединении эстонских академических художников и др. В 1923 г. он принял участие в Первой выставке Союза эстонских художников, где представил портрет Мистера и Миссис П., а также фигуру медведя, выполненную из камня с острова Сааремаа (Прил. 8, рис. 234). На этой выставке можно было увидеть и другие работы мастера: модель неосуществленного памятника войне за независимость и памятный рельеф на ту же тему. В 1924 г. на Второй выставке Союза эстонских художников экспонировались два его барельефа и фрагмент декора фриза⁶¹⁶.

Тимус вновь обращается к работе с фарфором и выполняет серию бисквитных барельефов. Эти произведения скульптора обнаруживают определенное сходство с моделями скульптурных ваз, созданных Тимусом в начале XX в. на Императорском фарфоровом заводе. Однако работы 1920-х гг. выполнены полностью в стилистике Ар Деко. Таковы композиция «Добрый самаритянин» (Прил. 8, рис. 235). В работе «Потоп» движения волн, выступающие из морской пучины обнаженные тела, их напряженная жестикуляция, мимика лиц повторяют те же ракурсы и силуэты, что и его соратники в Америке и Европе (Прил. 8, рис. 236). Барельеф «Метель» с хаотичной «летающей метелью» и заснеженными человеческими фигурами также восходит к стилистике Ар Деко (Прил. 8, рис. 237). Одновременно, в этих поздних произведениях можно увидеть драматическое начало, через изображение природной стихии художник стремится передать свое видение и переживание сложных исторических процессов.

Особняком стоит барельеф «Эстонская мать» — символ горя и потерь, выпавших на долю всех матерей в еще слишком близкие трагические годы (Прил. 8, рис. 238). Впалые щеки, глубокие поперечные морщины, поджатые губы,

⁶¹⁶ Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Genss. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. Lk. 318.

словно отпечаток упорной борьбы и огромного напряжения, которое пережил эстонский народ, выражая свою твердую волю к достижению главной жизненной цели — свободы. Несмотря на скупость средств художественной выразительности, барельеф оставляет сильное впечатление. Ничто в нем не отвлекает зрителя от восприятия основной идеи произведения. Эти поздние барельефы скульптора, которые с большой долей вероятности предназначались для декорирования интерьеров, можно справедливо отнести к монументально-декоративной пластике. Ввиду своей исключительной образной активности, они последовательно преодолевают границы данного рода скульптуры и еще раз демонстрируют высокое мастерство и профессионализм Тимуса.

В 1920-е годы художник работал истово, до конца используя немногие оставшиеся у него силы. Одиночество, сознание неотвратимо надвигающейся слепоты и, как следствие, «творческой смерти», — он хорошо понимал, что несет с собой неизбежное старение человеческой плоти. Труд, порой до изнеможения, тяжелая болезнь раньше времени «вырвали его с корнем» из искусства, а вскоре и из жизни. 7 июля 1926 г. Тимус навсегда покинул Таллин⁶¹⁷ и вернулся в тихий городок своего детства — Раквере, где жили его дальние родственники. В архиве Городского совета Раквере сохранилось адресованное в Министерство социального обеспечения ходатайство о перечислении пенсии художнику по месту его нынешнего пребывания. Спустя некоторое время Тимус полностью потерял зрение. В таком состоянии он жил в Раквере до самой смерти в 1943 г.

Наследие скульптора рубежа XIX–XX вв., связанное, в первую очередь, с деятельностью Императорского фарфорового завода, оставалось безымянным на протяжении почти столетия. В общих трудах по истории русского фарфора и каталогах тематических выставок лишь изредка упоминались отдельные вещи этого замечательного мастера. Многие же его произведения до сих пор так и хранятся в музеях и частных коллекциях, оставаясь безымянными. В Эстонии

⁶¹⁷ Rahvusrhiiv. Aadresslehed. TLA.1376.1.281.

работы Тимуса поначалу нашли свой путь в музеи и выставочные залы, однако вскоре в силу известных политических событий им суждено было «раствориться в небытии».

Иначе сложилась судьба скульптора А. Г. Адамсона, который в 1918 г. возвратился в места своего детства — город Палдиски, где жил и работал до своей смерти в 1929 г. Необходимо подчеркнуть, что в произведениях Адамсона 1920-х гг. прослеживается связь с теми работами, который скульптор исполнял, в том числе, и для скульптурного отделения Императорского фарфорового завода. В частности, некоторые из его моделей по желанию скульптора были исполнены в бисквите в Таллиннской Академии художеств. Таким образом, и Тимус, и Адамсон, даже отойдя от дел на фарфоровом производстве, продолжали создавать модели для керамики и фарфора. Они сохраняли традиции фарфоровой пластики Императорского фарфорового завода и одновременно привносили в нее черты и элементы нового стиля Ар Деко.

Творчество Адамсона позднего периода очень лирично, оно наполнено ностальгией и философскими размышлениями о сути жизни. К работам этого ряда относятся скульптурные композиции «Юность уходит», «Прибой», «Первая смерть, первая печаль», портрет дочери «Невинность», «Рассвет приветствует волну», «Жена художника Е. Адамсон», «Купальщица» и др. В этих произведениях выражены размышления скульптора на общечеловеческие темы любви, юности и старости. По-разному можно воспринимать и трактовать скульптуру-аллегория, созданную в бронзе в 1926 г. «Последний вздох корабля». Прекрасный образ женщины — это гимн природе и красоте, мечте и надежде. Мастер размышляет над тленностью жизни, не вечны и жизнь корабля, и человеческая жизнь: обвис парус, сломаны мачта и борт корабля. Последней гибнет надежда, женское тело символично уходит под воду. Единство человеческой судьбы и моря заставляет остановиться в глубоком и печальном раздумье.

Особое место в творчестве скульптора продолжает занимать эстонская мифология. Тема произведения «Калевипоэг и Рогатый», исполненная еще в 1896 г., он продолжил в работе послереволюционного периода, создав в 1922 г. композицию «Калевипоэг у ворот ада» (Прил. 8, рис. 239). Любопытно отметить, что натурщиком, с которого скульптор ваял Калевипоэга, был первый эстонский чемпион мира Георг Лурих, скульптурный портрет которого был также создан скульптором.

В Эстонии скульптор также продолжает работать в жанре монументальной скульптуры. В городском парке Выру возвышается бронзовый бюст создателя эстонского национального эпоса «Калевипоэг» Ф. Р. Крейцвальда, созданный по заказу эстонского правительства (Прил. 8, рис. 240). Чтобы поддержать своего соотечественника, практически сразу же ему дают заказ на разработку памятника поэтессе Л. Койдул в Пярну (Прил. 8, рис. 241). В городе Вильянди перед краеведческим музеем установлен памятник эстонскому художнику И. Кёлеру. Патриотические чувства пробуждает образ гибнущего защитника отечества, старейшины древней земли Сакала Лембиту. Для Адамсона характерно натуралистически-перечислительное воспроизведение сюжетов и деталей, которые «сопровождают» скульптурное оформление памятника. Этот творческий метод он воспринял у светил российского ваяния в дореволюционной России и успешно применял в Эстонии 1920-х гг.

Безусловно, Адамсон был мастером широкого творческого диапазона, работал в области аллегорической, жанровой, мемориальной и портретной скульптуры. Его можно считать ярким представителем как русской, так и эстонской художественной традиций. После революции, в Эстонии, он продолжил работать в той художественной манере, которая сложилась в предыдущий период его творческой деятельности. В сознании современников Адамсон навсегда остался высокопрофессиональным скульптором с богатым опытом монументального творчества, выпускником Императорской Академии художеств.

Его работы связывались с академической традицией, раз и навсегда усвоенными приемами и навыками, который скульптор был уже и не в состоянии менять. Важно отметить, что несмотря на все изменения в общественно-политической жизни Эстонии этого периода, преобразования в художественной жизни молодого государства происходили довольно медленно, поэтому и творчество Адамсона оставалось востребованным в 1920-е гг. и он с завидным постоянством продолжал получать заказы как на монументальные работы, так и на скульптуру малых форм, которые скульптор создавал в той же манере, как и в первые десятилетия XX века.

Оба скульптора провели в Эстонии четверть века, посвятив многие годы активному творчеству. Все это время в восприятии критики и публики они оставались эстонским подданными, гражданами своей страны, которым государство оказывало всяческую поддержку. Благодаря этой помощи так по-новому раскрылось творчество этих скульпторов, которые смогли воплотить все свои художественные проекты. Однако, с приходом Советской власти их имена были преданы забвению. В России долгое время даже упоминания о художниках-эмигрантах находились под цензурным запретом, а в Советской Эстонии произведения скульпторов, которые ассоциировались с эпохой освободительного движения, были обречены на полное уничтожение. В этом судьбы Тимуса и Адамсона схожи с участью многих представителей искусства русского зарубежья и тех, кто остался в России.

4.3 Проблема соотношения традиции и новаторства в творчестве К. К. Рауша фон Траубенберга в 1920–1930-е годы

Революционные события вихрем пронесли по дому барона Рауша, сломав привычный уклад жизни, навсегда изменив его судьбу. Вместе с основным потоком эмигрантов и остатками армии П. Н. Врангеля семья барона Рауша через Сербию перебралась в Париж⁶¹⁸. Как и многие представители русской эмиграции,

⁶¹⁸ Бердяев Н. А. О новом русском идеализме // *Sub specie aeternitatis*. Опыт философии, социальные и литературные (1900–1906). М., 2002. С. 190.

скульптор был уверен, что вскоре вновь вернется на родину. Надежда на возвращение не оправдалась, и к середине 1920-х гг. стало очевидно, что и России не вернуть, и в Россию не вернуться.

Подобно многим своим соотечественникам, он обосновался в Париже, где к середине 1920-х гг. собрались почти все виднейшие представители русской художественной элиты. Как и большинство русских художников, в это время барон Рауш выставлялся на сборных выставках. Русские мастера крайне редко поодиночке сотрудничали с многочисленными парижскими галереями, поскольку эта форма участия в художественной жизни была им малознакома⁶¹⁹.

Исторические катаклизмы побуждали многих представителей русских художественных кругов, в том числе и Рауша фон Траубенберга обращаться к проблеме личности и ее роли в мировом процессе. Рауш разделял убежденность В. Соловьева в том, что человек нового общества обязан постичь смысл исторического процесса как процесса Богочеловеческого и активно участвовать в нем⁶²⁰. «Есть две проблемы, — писал Н. А. Бердяев, — проблема личности, индивидуальной судьбы человеческой души, ее прав, ее ценности и проблема прогресса, судьбы человечества и мира, цели и смысла истории»⁶²¹. Барон Рауш в своих произведениях начала 1920-х гг. пытался решить эти насущные вопросы. В его работах, как в зеркале, отразился исковерканный, разобщенный и разломанный на две части мир. Рауш фон Траубенберг начал серьезно изучать философию и заниматься проблемами современного искусства. В 1921 г. в Париже он присоединился к «Русскому обществу истории и искусства» (*Société Russe d'Historie & d'Art*), «целью которого было объединение русских научных и художественных сил, находящихся во Франции» и вскоре стал его вице-

⁶¹⁹ Заграничные известия // Жизнь искусства. 1921. № 1. С. 14–15.

⁶²⁰ Цит. по: Кецкало Н. М. Философы «Серебряного века» о роли личности в истории (Л. П. Карсавин, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк) // Вестник мурманского Государственного Технического Университета. Мурманск, 2008. С. 70.

⁶²¹ Бердяев Н. А. О новом русском идеализме // *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900–1906). С. 190.

президентом⁶²². Их идеи относительно судьбы России были близки барону Раушу и нашли воплощение в целом ряде его фигур. Местонахождение большей части этих фигур до настоящего времени неизвестно.

О позднем периоде жизни Рауша фон Траубенберга осталось мало свидетельств. В Париже он жил на ул. Раффе, 8, а его мастерская располагалась в доме № 2 на бульваре Ланн⁶²³. В это время он работал в станковой пластике, исполнял заказные портреты. Произведения последних лет не отличались эффектными ракурсами и занимательными сюжетами, образы-типы «кочуют» из одной работы в другую. На страницах европейских изданий ему почти не уделялось внимания. В книге Л. Ре «Русское искусство» ему посвящается лишь одна строка: «Барон Рауш фон Траубенберг изысканно и утонченно исполняет статуэтки-портреты»⁶²⁴. В России в то время его имя было предано забвению. Только в 1924 г. исследователь Б. Н. Терновец в монографии «Русские скульпторы» упомянул, что в его творчестве «тонкий историзм сочетается с подлинной декоративностью; свободное техническое умение, мастерство в использовании всех возможностей материала, красивый замысел и монументальная композиция»⁶²⁵.

По-настоящему Париж — центр русского зарубежья, интеллектуальная и артистическая столица мира — так и не принял Рауша фон Траубенберга. Это обстоятельство, несомненно, сыграло свою роковую роль в эволюции творческих поисков скульптора. После революции, он так и не смог оправиться от пережитых потрясений, а внутренних сил для того, чтобы продолжить развивать свое искусство согласно новому времени и стилю Ар Деко у него не хватило и он следовал уже сложившейся схеме работы.

⁶²² Толстой А. В. Русская художественная эмиграция в Европе, первая половина XX века: дис. ... д-ра иск. М., 2002. С. 133.

⁶²³ Arch. Nat. Paris. F. 4261.

⁶²⁴ Le Baron Rausch de Traubenberg appliqué avec elegance la formule du portrait-statquette. L. Réau. L'Art Russe. Paris, 1922. Vol. 2, P. 217.

⁶²⁵ Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М.: Гос. изд., 1924. С. 41.

В 1928 г. Рауш фон Траубенберг создал портрет бизнесмена и предпринимателя Г. Тиссена-Борнемиса (Прил. 8, рис. 242). Скульптор и заказчик познакомились в Италии, где Тиссен-Борнемиса изучал итальянское искусство и занимался поиском шедевров для своей знаменитой коллекции. Скульптор мастерски передает уверенность, твердость характера сильного, волевого человека. В композиции ничто не отвлекает внимания от выразительного лица барона с пронизательным прямым взглядом. Характерный для творчества Рауша тип мужского портрета все также восходит к произведениям П. Трубецкого. При внимательном рассмотрении фигуры Тиссена-Борнемиса, нельзя не обратить внимания на схожесть в композиционном построении отдельных деталей с некоторыми работами Трубецкого, в том числе и со знаменитым портретом А. Нелидова 1908 г. (Прил. 8, рис. 243).

К сожалению, все архивы, которые могли бы «пролить свет» как на предысторию, так и на сам процесс создания Раушем скульптурного портрета барона, безвозвратно потеряны. Дом в Гааге, где хранились архивы семьи Тиссена-Борнемиса, был разрушен при бомбардировке города во время Второй мировой войны; тогда же пострадала и литейная мастерская Валсуани, чьими услугами пользовался барон Рауш⁶²⁶. «Теперь история портрета этого красивого, сильного, внутренне свободного человека навсегда останется мифом, еще одной загадкой искусства XX в.» – с сожалением писал в 1986 г. историк и искусствовед Д. Гриони⁶²⁷.

К произведениям жанрового характера можно отнести композицию «Игрок в гольф», исполненную скульптором в Биарицце в 1923 г. (Прил. 8, рис. 244). Рауш фон Траубенберг изобразил политика и бизнесмена из Техаса К. С. Парка — страстного поклонника игры в гольф⁶²⁸. В 1920–1937 гг. он был вице-консулом

⁶²⁶ Grioni J. S. Le Barone Devoile // Gazette des beaux-arts (VI e période, T. CVII), 1986. P. 96.

⁶²⁷ Ibid P. 95.

⁶²⁸ Milestones. 1937. May, 17.

Соединенных штатов в Биаррице, где общался с представителями разных художественных кругов и, познакомившись с бароном Раушем, заказал ему свой портрет во время игры в гольф — в это время вошли в моду бронзовые статуэтки, изображающие игроков в гольф.

С. Парк выполняет довольно архаичный свинг, именно так играли в гольф в XIX — начале XX вв. В руках он держит гольф-клюшку, предположительно драйвер, самую длинную из 14 разновидностей, предназначенную для сильных ударов⁶²⁹. Очевидно, что барон Рауш не вникал в тонкости игры в гольф, поэтому фигура Парка создана с большими неточностями. Однако именно этот аспект был наиболее важен для заказчика, который в конечном итоге попросту отказался от приобретения своего портрета в бронзе. Долгое время фигура находилась в собрании французского архитектора П.-А. Гестаса, после чего была выставлена на аукционе Сотбис.

Попытка обнаружить изображения, необходимые для идентификации скульптурного портрета С. Парка, потребовала серьезных изысканий. В этой работе существенную помощь оказал исследователь из Техаса Р. Робертсон, представивший необходимые материалы. С иконографической точки зрения скульптурный и фотографический портреты С. Парка чрезвычайно близки. Учитывая тот факт, что живописные изображения американского политика и бизнесмена утрачены, его бронзовая фигура, исполненная бароном Раушем, приобретает особое значение.

Попытки работать в новом стилистическом направлении Ар Деко прослеживаются в таких работах скульптора как «Девушка на пляже» и «Тореадор» (Прил. 8, рис. 245, 246). Точность формы и блестящее мастерство не делают эти портреты излишне реальными, они полны романтического обаяния.

⁶²⁹ Липко И. Гольф-клюшка: история развития и коллекционирование // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2010. № 7–8. С. 10.

Обе работы датируются 1928 г. и установлено, что созданы они были бароном Раушем в Биаррице.

«Галерея» женских портретов, созданная Раушем фон Траубенбергом в том числе и в бисквите, кажется довольно однообразной как по композиционному построению, так и по художественному решению. Они подчеркнута прозаичны, лишены ярких артистических жестов или эффектных деталей. Эмоционально-выразительная трактовка образа выделяет лишь портрет княгини Марты Бибеску, который барон Рауш исполнил в начале 1920-х гг., находясь под впечатлением от увиденного скульптором портрета княгини кисти Дж. Болдини (Прил. 8, рис. 247, 248). В 1920-х гг. ее салон посещал и барон Рауш, которому княгиня заказала свой портрет.

Важным мотивом творчества многих художников-эмигрантов, в том числе и барона Рауша, стала ностальгическая память об утраченной родине. Трагедии изгнанничества противостояло громадное наследие русской культуры, мифологизированное и поэтизированное прошлое. Темы, к которым наиболее часто обращались русские эмигранты, ретроспективны: тоска по «вечной России», события революции и Гражданской войны, историческое прошлое, воспоминания о детстве и юности. Свои переживания Рауш воплотил в образе молодой женщины, чей взгляд, пронзительный и печальный, словно устремлен «в прошлое», в Россию, которой уже не стало (Прил. 8, рис. 249). Эту работу мастер закончил в Париже в 1929 г. Процесс поиска собственного стиля и формального эксперимента яснее всего прослеживается в скульптурах подобного рода, где автор стремится как можно глубже передать темпоральность, ощущение хода времени. Тем не менее эта композиция так же, как и многие другие, обнаруживает стилистическую близость произведениям П. Трубецкого, и в особенности фигуре «Сидящая женщина», исполненной в 1924 г. (Прил. 8, рис. 250).

Другой работе Рауша фон Траубенберга — фигуре молодой женщины — присущи расслабленная мечтательность и внутренняя незащищенность (Прил. 8,

рис. 251). Ее лицо очень выразительно: устремленный вдаль взгляд, мечтательная улыбка, чуть тронувшая губы, приносят в портрет романтически взволнованную ноту, отдаленно напоминающую образы картин В. Э. Борисова-Мусатова — хрупких женщин на фоне старинных парков, на фоне усадеб с колоннами, на берегу спящих озер — бледноликих, грустнооких и увядающих. Рауш обращает взгляд в мир человеческих чувств, наблюдает жизнь юной, чистой души, полной трепетного волнения. Духовность и поэтичность созданных скульптором образов противостоит обыденности, бездушию индустриального «железного века», резкости социальных контрастов, чувству внутренней неустроенности и диссонансам. Схожие чувства и художественные ассоциации вызывает и скульптурный портрет молодой женщины, исполненной П. Трубецким в 1922 г. (Прил. 8, рис. 252).

В хрупких фигурах молодых женщин Рауш вновь выводит на авансцену воздушные, эфемерные женские образы и воскрешает романтический дух, присущий произведениям Борисова-Мусатова и других художников круга «Мир искусства» (Прил. 8, рис. 253). Вполне в духе эпохи скульптор стилизовал свои произведения — порой размывал контуры своих моделей, чтобы живописнее обозначить художественный образ. Однако, это не всегда это удавалось мастеру. Так, в изображении неизвестной молодой женщины будто «смазанным» чертам лица явно недостает пластической выразительности, ясности в моделировке объемов (Прил. 8, рис. 254). В ряде других женских портретах, атрибуированных диссертантом, скульптор воплотил собственный женский идеал (Прил. 8, рис. 255).

В 1926 г. появился портрет сидящей женщины. Традиционная схема скульптурного портрета не многим отличается от предыдущей. Однако, в отличие от других работ Рауша, это единственное произведение, названное самим автором, — «Модница» («Flapper»). Это слово широко использовалось в английском языке

в 1920-х гг. и обозначало немного взбалмошную, ветреную кокетку (Прил. 8, рис. 256).

Первоначально статуэтка находилась в нью-йоркской галерее «Le Parc Aux Cerfs». В 1963 г. статуэтку приобрел американский финансист Ж. Хиршхорн, которая тогда атрибутировалась как работа П. Трубецкого и в апреле 1963 г. на выставке «Лицо Нью-Йорка» даже экспонировалась как произведение великого скульптора⁶³⁰. Любопытно отметить, что на основании фигуры помимо клейма Валсуани, есть еще и подпись: «L S TIFFANY», которая не только не соответствует клейму, которое в 1920-е гг. ставилось на изделия знаменитой компании, но и выглядит так, словно штамп Тиффани процарапан на вещи Валсуани в более позднее время. Очевидно, этот варварский поступок был также мотивирован желанием выгоднее продать неопытному покупателю скульптуру под маркой Тиффани.

В 1970-х гг. Хиршхорн принял решение передать свою коллекцию современного искусства государству. В 1972 г. бóльшая часть предметов поступили в Музей Хиршхорн; среди них находилась бронзовая фигура «Модница». Первый директор музея А. Лернер провел колоссальную работу по изучению фондов и систематизации коллекции, в том числе он заново атрибутировал фигуру «Модница», расшифровав на ее основании подпись мастера: «Ba S Rausch de Traubenberg». На выставке по случаю торжественного открытия нового Музея Хиршхорн в 1974 г. «Модница» была представлена публике уже как работа Рауша фон Траубенберга⁶³¹.

По свидетельству А. Бенуа, «в эмиграции скульптор продолжил традицию таких русских скульпторов как Либери́ха, Лансере и Обера, специальностью которых были небольшие, преимущественно конские, группы»⁶³². Активно

⁶³⁰ The Face of New York 1843–1963, April. NY, 1963. P. 2.

⁶³¹ Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC. Inaugural Exhibition. 1 October 1974 — 15 September 1975, no. 305.

⁶³² Бенуа А. Памяти бар. К. К. Рауш фон Траубенберга // Последніа новости. 1935. № 50.

работая в области станковой пластики, Рауш часто прибегал к изображению конских групп. «Лихой казак» из собрания Национального центра современного искусства и культуры им. Ж. Помпиду — одна из лучших работ Рауша фон Траубенберга того периода (Прил. 8, рис. 257). На протяжении XVIII–XX вв. «казачья тематика» оставалась не популярной в русском искусстве. К ней обращались крупнейшие русские скульпторы и живописцы. Поэтому и для французской публики романтический образ русского казака был особенно привлекательным и легко ассоциировался с историей и культурой царской России.

Фигура казака времен Николая I была исполнена Раушем в 1922 г. Сочетание точеного силуэта, гармонии объемов и прекрасно переданного движения лошади формирует красивый, полный внутренней динамики образ. Красивое движение лошади удачно сочетается с решительным поворотом корпуса казака, придающего этой работе значительную экспрессию. Подобной по эмоциональному настрою композиции раньше не встречалось в творчестве Рауша фон Траубенберга.

Скульптура «Литаврщик» из собрания Национального центра искусства и культуры им. Ж. Помпиду также датируется 1922 г (Прил. 8, рис. 258). Рауш изобразил литаврщика 2-го (голландского) полка шевалежер-улан (*chevau-léger*) императорской гвардии в форме 1810–1811 гг. При внимательном изучении фигуры, ее постановке, пропорций складывается впечатление, что мастер работал над ней, «оглядываясь» на свои собственные конные скульптуры, исполненные по заказу Императорского фарфорового завода в 1910-е гг.

Обе конные фигуры были приобретены Отделом художественных произведений, музеев и выставок, который занимался пополнением собраний государственных музеев Парижа произведениями современного искусства⁶³³. Начиная с 1900-х гг. хранитель Люксембургского музея Леоне Бенедит предпринимал большие усилия для приобретения произведений русского

⁶³³ Arch. Nat. Paris. F.4261.

искусства. Видимо, при его участии в музейную коллекцию поступили произведения К. Коровина, Л. Пастернака, а также статуэтка П. Трубецкого «Лев Толстой на лошади» и др.⁶³⁴ Бенедит настаивал на том, чтобы лучшие русские художники регулярно выставлялись на парижских выставках и напоминали о себе французским зрителям. Идея хранителя об открытии в стенах музея русского отдела не нашла воплощения, однако его инициативы положили начало регулярному приобретению произведений русского искусства.

Осенью 1922 г. за обе фигуры Раушу был выплачен гонорар в размере 2000 франков⁶³⁵. В Национальном архиве Парижа сохранились уникальные документы, освещающие историю приобретения этих произведений непосредственно из мастерской барона Рауша. Среди них письмо одного из хранителей Люксембургского музея, который был приглашен в мастерскую скульптора и затем составил следующий отзыв: «Я посетил ателье русского художника барона Рауша де Траубенберга и видел несколько замечательных произведений. Сам барон рекомендовал мне обратить внимание на две конные фигуры, которые, в конечном счете, мы и приобрели в качестве замечательных примеров современного искусства для коллекции государственного музея Люксембурга»⁶³⁶. Положительный отзыв о мастерстве Рауша фон Трауренберга и рекомендации для приобретения его работ государством составил также директор Севрской мануфактуры Г. Лешавалье Шовиньяр. Он был знаком с серией фарфоровых всадников Рауша фон Траубенберга, исполненных для Русского императорского двора, и высказал пожелание приобрести модели конных групп скульптора для изготовления бисквитных фигур на Севре⁶³⁷.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. была исполнена статуэтка «Всадница» (Прил. 8, рис. 259). Фигура молодой женщины верховой наездницы может

⁶³⁴ Толстой А. В. Русская художественная эмиграция в Европе, первая половина XX в. М., 2002. С. 24.

⁶³⁵ Arch. Nat. Paris. F. 4261.

⁶³⁶ Arch. Nat. Paris. F. 4261.

⁶³⁷ Ibid

справедливо считаться совершенным воплощением концепции творчества Рауша на завершающем этапе его творческой карьеры. Изображение приобретает новый смысл: изящная девушка-наездница кажется существом из иного мира — из несуществующей более России и является отражением глубоких переживаний скульптора об утраченной Родине. Это произведение — мечта, произведение — воспоминание, удивительно трогательное и пластически гармоничное. По принципам пластического и образного решения это — характерное для творчества мастера произведение. В нем четко прослеживается и сам подход скульптора к творческой задаче, и его понимание законов пластического искусства. Статуэтка «Всадница» стала прекрасной иллюстрацией профессионального кредо скульптора.

В музейных и частных коллекциях за пределами России творческое наследие мастера представлено единичными экземплярами. Проблему изучения позднего периода работы Траубенберга осложняет сравнительно небольшое количество работ, дошедших до нашего времени: большая часть фигур утрачена, многие благодаря научным изысканиям автора стали известны благодаря репродукциям в газетах и журналах. Рауш фон Траубенберг далеко не всегда подписывал свои скульптуры. К сожалению, большая путаница в правильной атрибуции вызвана и своего рода «небрежностью» мастера в подписях своих произведений. Некоторые работы он подписывал просто «Rausch», «Rache» или «Roussh». «Paris» и «Biarritz» — места исполнения скульптур, или просто не читаются, или едва различимы. Не всегда можно точно разобрать и дату. Так, на портрете княгини Бибеско дата «1924» может читаться и как «1921». Для французской публики особенно тяжело было понять, что сокращения «С» относятся к его имени «Konstantin», а «Bar» является сокращением слова «Baron». В России скульптор использовал приставку «von» при написании своей фамилии, во Франции же он сменил ее на «de», и таким образом из Рауша фон Траубенберга превратился в Рауша де Траубенберга, а иногда подписывался просто де

Траубенберг. Вполне объяснимо, что сложная в написании фамилия невнимательными покупателями воспринималась как «Трубецкой». Д. Гриони, исследователь творчества П. Трубецкого указывает и на то, что порой, особенно если отсутствовала подпись автора, скульптуры Траубенберга просто выдавались аукционными домами за произведения Трубецкого, как в случае с фигурой «Модница». Это выглядит особенно курьезно, учитывая наличие подписи мастера.

Таким образом, можно сказать, что барон Рауш фон Траубенберг своей собственной рукой «помог» скрыть или замаскировать свою артистическую индивидуальность и самобытность. Подобные ошибки затрудняют составление правильной оценки и анализа художественного наследия скульптора и «вредят чистоте его стиля»⁶³⁸. Многим произведениям Рауша не суждено было дожить до наших дней, или они «скрываются» в частных коллекциях как работы неизвестного скульптора. Это особенно печально, поскольку прошло не так много времени с тех пор, когда жил и работал скульптор.

Скульптор ушел из жизни в 1935 г. Обозреватель журнала «Возрождение» сообщил: «10 июня в Париже умер скульптор барон Рауш фон Траубенберг Константин Константинович, автор «Ильи Муромца» и конных статуэток, выполненных им на Русском Императорском заводе, участник выставок «Мира Искусств», камер-юнкер»⁶³⁹. Он был похоронен на кладбище Тиэ недалеко от Парижа. Его могила не сохранилась.

Искусство Рауша фон Траубенберга нельзя назвать выдающимся явлением в художественной жизни эпохи, но вместе с тем оно обладает целым рядом характерных особенностей и представляет несомненный интерес. Поразительна многогранность созданных им произведений. Некоторые из них выполнены в реалистической манере, другие представляют примеры обращения к стилистике модерна. К сожалению, еще в преддверии революции салонная ориентация его

⁶³⁸ Grioni J. S. A Mistaken Identity. Konsthistorisk tidskrift. 1990. № 59. P. 205.

⁶³⁹ Возрождение. Париж. 1935. № 3661. ; 1935. № 3664.

творчества приобретает все более выраженный характер. Истинный взлет своей творческой деятельности скульптор испытал именно во время работы на Императорском фарфоровом заводе, создав поистине знаковые скульптурные серии. Однако база его новаторства, творческих поисков и экспериментов оказалась крайне узка и не позволила Раушу фон Траубенбергу сделать новый качественный шаг вперед. В дальнейшем его творчество инертно, постепенно он превращается во вполне заурядного скульптора. И только его талант уметь откликаться на вкусы и пожелания заказчиков, позволяют барону Раушу заниматься своим ремеслом до своей смерти.

4. 4. От модерна к Ар Деко: С. Н. Судьбинин в Европе и Америке

Как показывает тщательное изучение фактологического материала о творчестве С. Н. Судьбинина в первые послереволюционные годы скульптор, продолжая творческую деятельность в Европе, установил и тесные профессиональные контакты в Америке. В США начался новый период в творчестве Судьбинина, впервые он приехал в Нью-Йорк в декабре 1922 г. Следуя примеру многих художников-эмигрантов, скульптор активно выставлялся и, по сообщению Д. Бурлюка, «преуспел здесь материально»⁶⁴⁰.

В 1920-х гг. жизнь русских художников в Америке протекала в тесном взаимодействии всех сфер творчества: литературы, музыки, живописи, скульптуры и пр. В то время «русский» стиль, не менее экзотичный для западного человека, чем восточный, стал одним из символов искусства и моды. Во многом этому способствовал оглушительный успех сценографии «Русских сезонов» С. Дягилева и единодушное признание русского авангарда 1910–1920-х гг., выявившие огромную энергию и «красочное варварство» русской кисти. Работы этого периода стали предметом подражания и определили на годы вперед особое стилистическое направление, которое называли «Style des Ballets Russes»⁶⁴¹.

⁶⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 2338. Оп. 1. Е. х. 425. Л. 18.

⁶⁴¹ Толстой А. В. Художники русской эмиграции. С. 161.

Те, кто остался в Америке, пытались адаптироваться не только к новой социальной среде, но и к новым стилистическим направлениям и жанрам. Так произошло и с Судьбининим. Он привез в Америку работы, которые на общей волне популярности «Русских сезонов» воспринимались как единое целое с этим искусством: портреты А. Павловой, Т. Карсавиной, Ф. Шаляпина. В Соединенных Штатах их знали буквально все. За несколько лет до прибытия Судьбинина здесь гастролировала Анна Павлова, выступал с лекциями Л. Бакст. Неудивительно, что статуэтки Карсавиной, Павловой, Скрябина охотно покупались, и в настоящее время они рассредоточены по музейным и частным собраниям Америки. Также Судьбинин показывал портреты О. Родена, чье творчество пользовалось огромной популярностью среди американцев. Однако шло время, менялась мода, и постепенно интерес к работам скульптора угасал. И если в начале 1920-х гг. Судьбинин все еще тяготел к прошлому, создавая скульптуры в реалистической манере, то вскоре он осознал, что только в том случае, если не будет бояться работать в новых направлениях, его творчество сможет быть по-настоящему конкурентоспособным и востребованным.

Восприимчивый ко всему современному, скульптор верно предугадал расцвет нового стиля и одним из первых «прочувствовал» те источники, которые будут «питать» искусство Ар Деко. В Америке в 1920-е гг. подъем индустрии, развитие науки и техники изменили темп жизни, ее стиль и в целом мироощущение человека. Немыслимая до этого скорость машин, поездов, строительство мощных заводов оказывали огромное воздействие на человеческое сознание и рождали новую эстетику промышленного века. Эти годы были отмечены необычайной творческой активностью и смелыми новаторскими проектами. Вслед за другими художниками Судьбинин начал переосмысливать свое творчество, искать новые формы и методы их воплощения.

Интересно проанализировать, вокруг каких проблем и сюжетов было сконцентрировано внимание Судьбинина в это время. Большая часть

произведений, создана им на религиозные мотивы. Тяжело переживая смерть Родена, Судьбинин несколько лет работал практически только в этом направлении. Скульптурами религиозного характера он также выражал скорбь, которую разделяла вся русская эмиграция, вызванную уничтожением храмов и памятников старой архитектуры в советской России. Согласно воспоминаниям современников, эта тема появилась в творчестве мастера незадолго до смерти Родена, который делился с Судьбининым своими размышлениями о роли и значении скульптуры. Судьбинин вспоминал, что однажды Роден сказал ему: «„Дорогой друг! Я думаю, я наконец понял что такое скульптура,“ — и это произнес он, гений, величайший художник, находящийся на пике славы, почитаемый и обожаемый всем миром. У него были сомнения относительно своих произведений и искусства в целом. Почему? Потому что, отвергая и отрицая традиции, противоборствуя модным тенденциям эпохи, мы забыли истинное назначение скульптуры — она принадлежит архитектуре, чтобы украшать наши соборы и храмы. Но мой учитель осознал это слишком поздно, у него уже не было сил ни духовных, ни физических, чтобы начинать все сначала»⁶⁴².

Рассуждения Родена отражали проблему возвращения к классицистической традиции, возникшей во Франции на рубеже XIX–XX вв. Многие французы признавали, что западная христианская культура практически всем обязана эпохе Средневековья, и наивысшим взлетом в истории французского искусства считали период расцвета готического искусства во Франции, а символом этой эпохи — готический собор⁶⁴³. Полемика, развернувшаяся вокруг этой проблемы, не могла не коснуться Судьбининого, который, прислушиваясь к словам своего учителя, начал осваивать новые для его творчества темы и сюжеты. Скульптор старался подражать ранней средневековой скульптуре готических соборов, хотя в то же

⁶⁴² Flambeau V. Two Russian artists of distinction now exhibiting work of Ultra-modern tendencies // The Washington Herald. 1924. 27 January .

⁶⁴³ McWilliam N. Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900–1914 // Nationalism and French visual culture, 1870–1914. Washington; London. 2005. P. 280.

время в некоторых его работах просматриваются черты русской деревянной скульптуры. Мастер прошел достаточно долгую и пытлиую «одиссею» от чисто натуральных работ до формотворческих, по-своему трактовал религиозные и мифологические сюжеты разных времен и народов, но, пожалуй, с особой серьезностью осваивал именно религиозно-мифологическую систему, разрабатывая проекты моделей в стиле Ар Деко. И если способы самовыражения Судьбинин мог варьировать бесконечно и неожиданно, то изначальный содержательный план всегда чутко им сохранялся. Наиболее часто он обращался к сюжетам «Благовещения», «Воскрешения» и «Распятия». Известно несколько вариантов скульптур «Пьета» и «Мадонны с Младенцем», а также святых Михаила и Георгия. К сожалению, местонахождение большинства фигур в настоящее время неизвестно (Прил. 8, рис. 260).

Фигура «Воскрешение» создана в конце 1910-х гг. (Прил. 8, рис. 261). Плавные рельефы и текущие линии в очертаниях фигуры Христа с поднятыми к небу ладонями кажутся «продиктованными» узорным мотивом. Еще более орнаментально решены фигуры ангелов, поддерживающих его, а также резной постамент. Композиция «Воскрешение» отличается изяществом, ритмическим единством, точностью силуэта и плавностью форм. Она неоднократно экспонировалась как в Европе, так и в Америке, и даже была помещена на обложку каталога выставки Судьбинина в Художественном клубе в Чикаго, организованной в 1927 г. Особой экспрессией отличается фигура «Христос в терновом венке» из собрания Музея личных коллекций в Москве. Не менее интересно решена скульптором композиция «Распятие». Объемно вырезана беспомощно поникшая голова — она выдается вперед из плоскости скульптуры и резко склонена вниз; от этого острее ощущается ее безжизненность. При таком изображении правдивее воспринимается буквально повисшая на руках большая бескровная фигура. В это же время Судьбинин создал скульптуру «Серафим»

(Прил. 8, рис. 262). Словно сказочный ореол «окружают» фигуру белоснежные крылья и ниспадающее красивыми складками одеяние Серафима.

В Америке Судьбинин исполнил скульптуры «Мадонна с младенцем» (Прил. 8, рис. 263), «Материнство» (Прил. 8, рис. 264), «Поклонение» и др. (Прил. 8, рис. 265) В состоянии безграничной нежности, легкого трепета и заботы передает мастер глубокое материнское чувство. Каждый раз мастер находил в этих фигурах особое соотношение между естественной грацией и строгой архитектурой; органическая пластика «сплавляется» в них с геометрическим началом: формы тяготеют к симметрии, контуры приобретают обобщенный характер. В это время скульптор начинает работать с керамическими массами и жидким золотом, создав одну из самых запоминающихся фигур «Рождество» (Прил. 8, рис. 266).

Он увлекся темой Апокалипсиса и создал несколько оригинальных произведений. В 1921–1922 гг. скульптор закончил работу над произведением «Апокалипсис: грешница Вавилона» (Прил. 8, рис. 267). Судьбинин представляет грешницу в образе прекрасной девы в драгоценных камнях и жемчугах, облаченную в золоченую порфиру, или багряницу, которая символизирует царствование, а позолота указывает на баснословное богатство. В руке она держит золотую чашу, наполненную грехами. «Великая блудница» восседает на сатанинском животном. Позже в 1936 г. Судьбинин продаст эту работу в Национальный центр искусства и культуры Ж. Помпиду в Париже.

Оригинально трактована скульптором и композиция «Ангел Апокалипсиса» (Прил. 8, рис. 268). Вероятно, Судьбинин изображает ангела, явившегося после Всадников: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком... и лице его как солнце <...> и поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю...»⁶⁴⁴. Эти и другие произведения Судьбинина, созданные на тему Апокалипсиса, передают прежде всего личные переживания и размышления

⁶⁴⁴ Откровение Иоанна Богослова 10, 1, 2.

скульптора о судьбах и дальнейших путях развития современного мира, изменения которого он особенно ярко ощутил в конце 1910 — начале 1920-х гг.

Обращение в религиозным сюжетам привело скульптора к работе с новым для него материалом— деревом. В этот период постепенно возрождается интерес к деревянной скульптуре и Судьбинин одним из первых начинает работать с этим материалом. Однако, необходимо отметить, что особых задач по поиску скульптурных приемов для работы с деревом он перед собой не ставил, продолжая использовать те же методы пластического построения своих изделий, выполнявшихся и в мраморе, и в бронзе. Вначале Судьбинин оставлял поверхность дерева необработанной, но вскоре его увлекла техника китайского лака (Chinese lacquer). Это был первый этап в освоении древневосточного искусства, интерес к которому появился у скульптора на общей волне увлечения наследием стран Востока. Сложной и трудоемкой была работа с лаковыми изделиями, но Судьбинин с удовольствием постигал новую для себя технику, которая придавала его произведениям больше декоративности и глубины, что особенно заметно в фигурах святых.

Для декорировки деревянной скульптуры Судьбинин стал постепенно внедрять китайский лак с использованием разных красителей. Его скульптуры стали красочными и орнаментальными. Обозреватель газеты «The New-York Times» писал: «Судьбинин впервые ввел цвет в скульптуру. Не довольствуясь лишь черными, красными и золотыми оттенками, заимствованными из китайских лаковых изделий, в свою красочную палитру он добавил голубые, желтые и зеленые тона, которые эффектно подчеркивают сияние золотого цвета. Его произведения полны глубины и блеска. Господин Судьбинин мастерски „лепит рельеф“ произведений так, что каждый уголок, каждая „вмятинка“ отражает свет, эффектно контрастируя с гладкими, зеркальными поверхностями, которые словно вибрируют при соприкосновении с окружающей средой. Большое внимание скульптор уделяет декоративным деталям и их нюансам, при этом иногда забывая

доработать композицию в целом. Служащим галереи пришлось сделать специальные подкладки под его работы, чтобы избежать их падения. Но в целом, благодаря работе с цветом он достигает большой выразительности, особенно в фигурах святых (Св. Георгий)»⁶⁴⁵.

Раскраска в фигурах Судьбинина не всегда была натуралистической. Мастер ценил цвет как органический элемент скульптуры, завершающий построение объемно-пространственной формы. Цвет подчеркивал выпуклости и углубления поверхности, усиливал ощущение объемности предметов. По мнению американских художественных критиков, скульптуры Судьбинина «заговорили» в полный голос и стали восприниматься публикой, только когда мастер стал их раскрашивать: «Благодаря согласованным цветовым сочетаниям формы оживают, а барельеф приобретает большую образность и декоративность»⁶⁴⁶.

Особый интерес у американской публики вызвали заказные портреты — бюсты известных американских современников. Портреты легенды театра и кино Д. Бэрримора, знаменитого исполнителя шекспировских Гамлета и Ричарда III, были центральными экспонатами выставки. В 1923 г., когда актер был на пике своей популярности, Судьбинин начал работать над его портретом, выбрав образ Гамлета (Прил. 8, рис. 269). К сожалению, он не успел завершить работу и показал на выставке лишь эскиз. Тогда же экспонировался медальон с профильным портретом Бэрримора. Подобный ракурс был выбран Судьбининым не случайно — за свою благородную и мужественную красоту актер получил лестное прозвище «Великий профиль» (The Great Profile).

Не меньший интерес представлял бюст известного потомственного политика, сенатора от штата Иллинойс М. Мак-Кормика (Прил. 8, рис. 270). Вероятно, это был один из последних прижизненных портретов Мак-Кормика,

⁶⁴⁵ Full colored Sculpture // The New York Times. 1925. March 8.

⁶⁴⁶ Full colored Sculpture // The New York Times. 1925. March 8.

который в 1925 г. покончил жизнь самоубийством после провалившихся перевыборов в Сенат в 1924 г.

В эскизном варианте экспонировался и бронзовый бюст американского художника и дизайнера Роберта В. Чанлера (Прил. 8, рис. 271). Заказ на его исполнение Судьбинин получил в 1923 г. в Нью-Йорке и тоже не успел закончить ко времени проведения выставки. После смерти Чанлера этот скульптурный портрет сначала находился у его сестры Е. В. Чапман. Впоследствии бюст приобрел Д. В. Алдрих, чья бабушка была родной сестрой самого Р. В. Чанлера.

В коллекции Д. В. Алдриха мы обнаружили еще один портрет, исполненный Судьбининым, — бюст Д. Чапмана, который был женат на сестре Р. Чанлера (Прил. 8, рис. 272, 273). Эти скульптурные портреты украшают парадную гостиную и готическую библиотеку в родовом имении Чанлеров «Сильвания» в Бэрритауне, штат Нью-Йорк (Прил. 8, рис. 274). Вероятно, благодаря связям Чанлера Судьбинин смог получить несколько очень хороших заказов и тем самым стать достаточно известным и востребованным скульптором среди американской аристократии.

Выставка в Национальной галерее показала, что жанровые композиции, не связанные с конкретной личностью, удаются Судьбину гораздо лучше — они отличаются большей чувственностью и теплотой; в них есть ощущение поэзии и стиля. Особым изяществом выделялись скульптуры Судьбинина, исполненные в стиле Ар Деко. Элегантность, гибкость линий и форм, капризная изнеженность и утонченность переданы в фигуре из серебра «Танец» (Прил. 8, рис. 275) и в деревянной статуэтке «Таинство». Впервые «Танец» выставлялся в Париже в 1923 г. Художественные критики называли его «фигурой, балансирующей между архаикой и современностью, бесконечно привлекательной, но лишенной того духовного порыва и потрясающей свободы, которыми наполнены судьбининские

портреты Павловой в ее танцах»⁶⁴⁷. Тонкими эротическими женскими фигурками Судьбинин привлекал все больше поклонников к своему творчеству. Искусство скульптора действовало непосредственно на чувственность, и его критики легко поддавали под влияние образов, исполненные «по рецепту» Бенуа — «с погашенными мыслями и с взбудораженными нервами». Художественный обозреватель «The American Magazine of Art» писал: «Красивые и чувственные фигуры представляют эротичные создания древнего мира изобилия и являются живым отголоском великой культуры древних римлян и отчасти Египта <...> не менее выразительна голова юного римлянина, которая переносит наше воображение во времена Нерона <...> одновременно все эти работы проникнуты чувством нынешнего времени и стиля Ар Деко, не меньшей выразительностью пользуются и портреты мастера, в том числе и великолепно исполненный бюст мистера Гуггенхайма»⁶⁴⁸ (Прил. 8, рис. 276–279).

При помощи исследователя Е. Грант удалось установить, что по заказу мистера и миссис Соломон Р. Гуггенхайм для их резиденции в Порт-Вашингтон Судьбинин совместно со скульптором Ж. Дюнаном в 1925–1926 гг. создал экраны «Фортиссимо», «Крещендо», «Пианиссимо», а также несколько дверей (Прил. 8, рис. 280). Одним из самых известных произведений стало панно «Фортиссимо» (Прил. 8, рис. 281). Мастер изобразил декоративные композиции в виде фигур ангелов, спускающихся с небес, представив их как бы в виде музыкальных ритмов и звуков. Тем самым он органично соединил характерные для стиля Ар Деко движение и пластику с абстрактными геометрическими силуэтами скал, которые художник, под воздействием творчества Кандинского, соотносил с определенными музыкальными нотами и их звучанием. Скульптор собственноручно вырезал фигуры ангелов, скрепляя их шпонками и прикрепляя гвоздями к полотну. После

⁶⁴⁷ Flambeau V. Two Russian artists of distinction now exhibiting work of Ultra-modern tendencies // The Washington Herald. 1924. 27 January.

⁶⁴⁸ Art in Washington // The American Magazine of Art. P. 164.

этого Дюнану предстояло обработать каждое панно лаком, применяя всевозможные декоративные эффекты⁶⁴⁹.

После завершения «Фортиссимо» Гуггенхаймы экспонировали экран в галерее Ренхардта в Нью-Йорке и только потом установили его в «музыкальной» комнате своего дома. В 1950 г. владельцы передали экран «Фортиссимо» в Метрополитен-музей. Во многом благодаря этой работе имя одного из его создателей, Судьбина, не только не исчезло из летописи искусства XX в., но и несколько раз появлялось на страницах крупнейших периодических изданий. Так, обозреватель «The New York Times» Р. Райф в феврале 1987 г., повествуя о только что открывшейся выставке искусства Ар Деко в Галерее дизайна и архитектуры в Лиля Ачесон Веллес Винг в Метрополитен-музее, отметила, что среди наиболее выдающихся работ «присутствует потрясающий экран, созданный по проекту Судьбина при участии Дюнана. Декоративная работа полна исторических реминисценций и богато орнаментирована»⁶⁵⁰. Вновь внимание общественности произведение Судьбина привлекло в 1998 г. на ретроспективной выставке Дюнана («Jean Dunand: Master of Art Deco»), открытой в Метрополитен-музее с 23 мая по 25 октября. Экран «Фортиссимо» был одним из главных ее экспонатов.

Несомненный творческий успех Судьбина связан с его активной работой с целью продвижения своего искусства на художественном рынке Америки и Европы. Скульптор не жалел сил и времени на подготовку выставочных проектов, несмотря на все сложности, которые неизменно сопутствуют проведению каждого выставочного проекта. Судьбинин выступал как талантливый менеджер, умело продвигая и рекламируя свое творчество. Диссертант реконструировал историю проведения самых значимых выставочных проектов С. Судьбина как в Европе, так и в Америке. Благодаря найденным архивным материалам и каталогам, нам удалось не только воссоздать историю выставочной деятельности скульптора, но в

⁶⁴⁹ Duncan A. Jean Dunand. The De Lorenzo Gallery. New York City, 1985. P. 4.

⁶⁵⁰ Antiques view. The MET's design gallery//The New-York Times. 1987. February 1.

ввести в научный оборот значительное количество работ скульптора, которые до настоящего времени не были известны.

С начала 1920-х гг. Судьбинин активно выставляет свои работы в Европе. В начале 1920-х гг. наряду с Парижем крупнейшим культурным центром Российского зарубежья становился Берлин. В немецком литературно-художественном издании «Жар-птица» имя Судьбинина упоминалось несколько раз в связи с обзорами текущих выставок, а его фигура «Серафим» была опубликована в № 5 от 1923 г. Осенью 1922 г. Судьбинин принимал участие в репрезентативной «Первой выставке русского искусства» в галерее «Ван Димена» на фешенебельной Унтер-ден-Линден в Берлине. В выставке приняли участие 157 художников и скульпторов, которые представили 704 работы. Для участия в выставке Судьбинин отобрал несколько статуэток русских балерин, а также композиции, выполненные на религиозные сюжеты.

После огромного успеха выставки художников русской эмиграции в Берлине, а до этого в Париже, в галерее «La Voetie», летом 1921 г. и, наконец, на Осеннем салоне большая часть этой экспозиции по просьбе муниципалитета Венеции была представлена на Венецианской биеннале в 1922 г. Судьбинин несколько раз принимал участие в Венецианском биеннале⁶⁵¹. На VII Международной художественной выставке в Венеции в 1907 г. скульптор демонстрировал свои произведения из разных материалов: «Идиллия» (бронза), «Злая маска» (гипс), «Счастливая маска» (гипс), «Сатир» (бронза), «Похищение» (гипс), скульптурный портрет М. Горького (мрамор), «Заснувшие монстры» (бронза), «Ужасные чудовища» (бронза)⁶⁵² (Прил. 8, рис. 682). Нехарактерная для творчества Судьбинина серия скульптур с изображением монстров и чудовищ была создана им еще в 1906 г. и экспонировалась на Осеннем салоне 1906 г., а год спустя — в Венеции. Однако подлинный интерес к этим работам скульптора

⁶⁵¹ La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali — d'arte 1895–1999. Venezia, 1996. P. 72, 77.

⁶⁵² Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia : Catalogo. Venezia, 1907. IV ed.

проявился только в 1920-е гг. В цикле работ, посвященных фигурам фантастических монстров, Судьбинин впервые обращается к искусству Востока, которое станет основополагающим в его творчестве позднего периода. Фигура спящего монстра является своего рода фантазийной комбинацией популярных восточных персонажей. Отдельные черты фигуры чудовища, напоминающего японского бога Хотея, — чешуя и копыта — восходят к мифологическому зверю Цилянь. Животное из китайской мифологии, которое иногда называют единорогом, символизирует благожелательность, добрую волю и описывается как напоминающее оленя (вола), но с коровьим хвостом и лошадиными копытами. В 2008 г. бронзовую композицию «Заснувшие монстры» приобрел музей Орсе (Musée d'Orsay). При жизни Судьбинина эти фигуры больше не выставлялись.

В 1920 г. произведения Судьбинина вновь экспонировались в Венеции. Из каталога XII Международной художественной выставки известно, что было отобрано для нее три вещи: «Танец» (гипс), «Дева» (черное дерево), «Декоративная голова» (дерево)⁶⁵³. Критики дали положительные оценки работам Судьбинина. Художественный обозреватель Ф. Сапори писал, что «среди созвездия русских талантов необходимо выделить работы Судьбинина, они необычны, свежи и исключительно декоративны»⁶⁵⁴. Исследователь Ф. Ж. Родригес, делая подробный обзор произведений русских художников, живущих в Париже, на выставке 1920 г. также уделил особое внимание «самобытным и оригинальным работам Судьбинина, скульптора интересного, но почему-то совсем потерявшегося среди громких имен своих соотечественников»⁶⁵⁵.

В начале 1921 г. Судьбинин выставил свои работы в парижской галерее «La Voetie», где были представлены произведения 260 художников и скульпторов.

⁶⁵³ XIIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia : Catalogo. Venezia, 1920. III ed.

⁶⁵⁴ Sapori F. La XII Mostra d'arte di Venezia, La Scultura straniera // Emporium, 1920, luglio–agosto. N 307–308. S. 61.

⁶⁵⁵ Rodriguez J.-F. Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerebzo alla mostra individuale di Alessandro Archipenko // Donazione Eugenio Da Venezia. Venezia. P. 37.

Осенний салон 1921 г., в состав которого вошли 118 произведений живописи, графики и скульптуры, по всеобщему признанию, стал одним из ярких событий художественной жизни Парижа. Выставка Осеннего салона, открывшаяся в Гранд-Пале 31 октября, сразу же привлекла большое количество посетителей и послужила предметом жарких дискуссий. Много спорили не только о членах объединения «Мир искусства», выставивших свои работы, но и о путях русского искусства в целом, представленном десятками имен художников разных направлений.

Галерея «Кингор» на фешенебельной 5-й авеню в Нью-Йорке стала первой выставочной площадкой США, где в конце 1922 г. демонстрировались работы Судьбина. Для реализации подобного проекта ее владельцу Г. Кингору потребовалось создание специального комитета в поддержку выставки. В его состав вошли представители самых известных американских семей: В. А. Чанлер, Э. Л. Винторп, руководитель Метрополитен Опера в Нью-Йорке — О. Кан, и др., а также директор Бруклинского музея профессор В. Фокс и один из наиболее авторитетных исследователей русского искусства в Америке К. Бринтон. Наиболее крупные затраты требовались для транспортировки скульптур Судьбина из Франции. К выставке был подготовлен небольшой каталог со вступительной статьей К. Бринтона. Он особенно отмечал работы Судьбина на религиозные сюжеты: «Пантеон богов, который создавал г. Судьбинин во время творческого общения с Роденом, сменили фигуры в неовизантийском стиле. Вот Материнство, вот Пьета, мертвенно-бледная, иступленная Мадонна со всей ее мощью и загадочной страстью одновременно, тут же неувядаемый веками образ падшей женщины Вавилона»⁶⁵⁶.

Благодаря подробному перечню работ, опубликованному в каталоге, стало возможным определить точную дату исполнения наиболее известных произведений Судьбина 1920-х гг.: Бюст О. Родена. бронза. 1909 г.; Диана.

⁶⁵⁶ Brinton C. Introduction//Seraphim Soudbinine. Exhibition catalogue. The Kingor gallery. NY, 1922. P. 3.

мрамор. 1910 г.; Маска ребенка. 1917 г.; Таинство. ореховое дерево. 1918 г.; Мадонна с младенцем. эбеновое дерево. 1918 г.; Танец. персиковое дерево. лак. 1919 г.; Портрет молодой девушки. бронза. 1920 г.; Вакханка. бронза. 1920 г.; Портрет вавилонской женщины. техника китайского лака. 1920 г.; Ангел апокалипсиса. ореховое дерево. 1920 г.; Портрет Вавилонской женщины. техника китайского лака. 1920 г.; Воскрешение. ореховое дерево. 1920 г.; Фигура Св. Георгия. дуб. 1921 г.; Благовещение. дуб. 1921 г.; Фигура Мадонны с младенцем. дуб. 1921 г.; Пьета. дерево, техника китайского лака. 1922 г.; Материнство. техника китайского лака. 1922 г.; Голова. терракота, золотая глазурь. 1922 г.; Жемчужина. терракота, эмаль, золотая глазурь. 1922 г.; Чернильный прибор. терракота, техника китайского лака. 1922 г.; Фигура Мадонны с младенцем. гипсовый эскиз для деревянной фигуры. 1922 г.; Фигура Мадонны с младенцем. гипсовый эскиз для деревянной фигуры. 1922 г.; Фигура Мадонны с младенцем. гипсовый эскиз для деревянной фигуры. 1922 г.; Саломея. гипсовый эскиз для деревянной фигуры. 1922 г.⁶⁵⁷

Судьбинин завоевал признание среди избранного круга американского общества. Скульптуры мастера стали пользоваться успехом в Нью-Йорке, и вскоре, в 1923 г., его пригласили участвовать в первой большой выставке русского искусства в Бруклинском музее. Она проходила под патронатом ассоциации директоров американских музеев и только что основанного Русского общества в Америке, учредителями которого были В. Астор Чанлер, О. Кан и др.⁶⁵⁸ Директор музея В. Фокс стал куратором всего проекта. Он лично следил за всеми организационными делами в Нью-Йорке. Одной из наиболее часто упоминаемых фамилий в списке людей, также принимавших самое активное участие, были миссис Вандербилт и миссис Чанлер. Впоследствии с этими семьями у Судьбинина сложатся самые теплые и дружеские отношения. Он неоднократно

⁶⁵⁷ Ibid.

⁶⁵⁸ Brooklyn museum archives. Records of the Director (W.H. Fox, 1913–1933). File № 719, Exhibitions; Contemporary Russian Paintings and Sculpture (1); artists and lenders (1922–1923).

исполнял их скульптурные портреты. В. Фокс обратился в галерею «Кингор» («Kingor») с просьбой о предоставлении нескольких работ Судьбинина на выставку в его музей, уверяя, что «возможность экспонирования произведений Судьбинина в Бруклинском музее не только будет замечательной возможностью для популяризации творчества художника, но и для привлечения публики в Вашу галерею»⁶⁵⁹. Однако Судьбинин не выразил большого желания вновь участвовать в «сборных» выставках, в которых он многократно участвовал в последние годы в Европе. И только содействие миссис Чанлер помогло убедить скульптора дать согласие. Судьбинин был далеко не единственным, кто не стремился демонстрировать свои работы в Бруклине. Сложными оказались и переговоры об участии Рериха, Сорина и других художников, которые были заняты исполнением заказов в Европе. Тем не менее благодаря стараниям Фокса и Бринтона удалось привлечь самых ярких представителей русской художественной элиты.

Директор Бруклинского музея выступил с предложением о создании Комитета почетных покровителей, чьи имена «будут неотъемлемой частью этого события»⁶⁶⁰. Благодаря содействию миссис Чанлер галерея «Кингор» выступила официальным спонсором Судьбинина. По просьбе Фокса серебряную статуэтку Судьбинина «Танец» передала на выставку миссис В. К. Вандербильт, которая незадолго до этого приобрела ее у скульптора⁶⁶¹. Администрация Бруклинского музея также ходатайствовала о получении фигур Павловой и Карсавиной из Музея искусств в Кливленде, о чем сообщила в письме директору Ф. А. Витингу⁶⁶². Оказалось, однако, что статуэтки Павловой и Карсавиной, долгое время экспонировавшиеся в Кливленде, были собственностью танцовщицы Л. Фуллер,

⁶⁵⁹ Ibid.

⁶⁶⁰ Ibid.

⁶⁶¹ Ibid.

⁶⁶² Ibid.

которая «забрала их некоторое время назад, и об их настоящем местонахождении ничего не известно»⁶⁶³.

В предисловии к каталогу выставки исследователь С. Бринтон писал, что «эта выставка в виде волшебного ковра, сотканного из пластических и колористических узоров, является посланником России по всему миру, и сейчас этот ковер приземлился на нашей земле <...> реалистические, идеалистические, фантастические, невообразимые, странные полотна русских мастеров объединены единым аккордом, воспевающим торжество искусства в непреходящей борьбе за внутреннюю свободу»⁶⁶⁴. Отличительными чертами русского искусства Бринтон называл твердую веру и всеобъемлющую силу убеждения его мастеров. В заключение он отметил «особую эмоциональность, цветность в работах славянских художников — качества, объединяющие и сближающие русское и американское искусство»⁶⁶⁵. Многие коллекционеры и ценители русского искусства говорили, что каталог стал их настольной книгой на многие годы. Всего за шесть недель выставку посетило 70 тысяч человек, а в последний день ее пришли посмотреть более семи тысяч⁶⁶⁶. Судьбинин предоставил 18 скульптур: Танец (дерево), Бюст О. Родена, Портрет молодой девушки (бронза), Вакханка (бронза), Портрет вавилонской женщины (дерево), Ангел апокалипсиса (дерево), Пьета (дерево), Материнство (китайский лак), Леда с лебедем (дерево), Фигура св. Георгия (дерево), Благовещение (дерево), Воскрешение (дерево), Фигура Мадонны с младенцем (дерево), Фигура Мадонны с младенцем (дерево), Таинство (дерево), Голова (терракота), Фигура Мадонны с Младенцем (гипс)⁶⁶⁷.

⁶⁶³ Ibid.

⁶⁶⁴ Brinton C. Introduction // Russian Paintings and Sculpture : Exhibition catalogue. The Brooklyn Museum. NY, 1923. P. 6.

⁶⁶⁵ Ibid P. 12.

⁶⁶⁶ Brooklyn museum quarterly. Index to volume IX. January 1922 to October 1922. 1922. P. 56.

⁶⁶⁷ Brinton C. Introduction//Russian paintings and sculpture : Exhibition catalogue. The Brooklyn Museum. NY, 1923. P. 32.

После завершения выставки Бруклинский музей приобрел у скульптора бронзовый бюст Родена⁶⁶⁸. В феврале 1923 г. выставка Судьбинина состоялась в галерее Рейнхардт в Нью-Йорке. На экспозиции были представлены пятнадцать скульптур мастера, в основном предназначенных для украшения садов⁶⁶⁹. Впоследствии садовая скульптура «Фавн» экспонировалась на выставке в Национальной галерее Вашингтона. В конце 1923 г. Судьбинин вместе с Сориним выставлялся в галерее Кнодлера в Нью-Йорке⁶⁷⁰. Художественный обозреватель писал: «Это настоящее „высокопробное“ искусство, которое демонстрируют Сорин и Судьбинин жителям нашего мегаполиса!»⁶⁷¹ Галерея Кнодлера была основана М. Кнодлером на Манхеттене еще в 1846 г. и проводила выставки современных художников. Частыми покупателями у Кнодлера были Рокфеллеры, Асторы, А. Меллон и другие представители богатейших семей Америки. Благодаря возможности экспонировать свои изделия в подобных галереях, у Судьбинина появилась возможность не просто познакомиться с этим кругом покровителей и меценатов искусства, но и получить от них заказы.

В 1924 г. состоялась выставка русского искусства в Гранд-паласе Нью-Йорка, в ней также участвовал Судьбинин. «Сама выставка задумывалась и была проведена как мощная ретроспектива всего многоцветья русского изобразительного искусства, которая ярко продемонстрировала американской публике ту четкую границу, возникшую между историей художественной жизни России, ставшей советской, и России за ее пределами — русской эмиграции»⁶⁷². Выставка имела колоссальный успех, целые страницы нью-йоркских газет были посвящены ей, снимки с картин печатались в газетах и иллюстративных

⁶⁶⁸ Brooklyn museum archives. Records of the Director (W.H. Fox, 1913–1933). File № 719, Exhibitions; Contemporary Russian Paintings and Sculpture (4); artists and lenders (1922–23).

⁶⁶⁹ Ibid

⁶⁷⁰ Notes of Art and Artists // The Sunday Star Washington. 1924. 6 January.

⁶⁷¹ Smithsonian Institution Archives. RU 311. Box 31. Folder 5.

⁶⁷² Подробнее о выставке см.: Землякова О., Леонидов В. Триумф в Америке // Русское искусство. 2004. № 1. С. 26.

журналах. «Конечно, картины привезены в Америку с коммерческой целью. Но выставка имеет огромный интерес. Во время крушения прежних идеалов русские живописцы сохраняют прежние традиции», — писала «New York Tribune». «Русское искусство производит ошеломляющее впечатление», — «захлебывалась» «The New York Times». «Эти 1200 работ производят шок, представ перед глазами зрителя. Многие из продемонстрированного весьма экзотично для Америки, но все работы полны удивительного человеческого тепла», — таково было мнение автора «New York American». «Сегодняшняя выставка в Нью-Йорке — потрясающее событие. Мы можем почувствовать настоящую русскую душу. Такой выставки в Америке еще не было», — считал корреспондент «Art News»⁶⁷³. «Тот несомненный успех, который наша выставка имеет в Нью-Йорке, гораздо острее и шумнее, чем успех знаменитой Дягилевской выставки в Осеннем Салоне 1905 г., — писал И. Грабарь, — я это имею право утверждать, ибо принимал близкое участие в создании обеих»⁶⁷⁴. (Прил. 8, рис. 283).

Одним из самых масштабных проектов в творческой биографии Судьбинина стала совместная с Сориным выставка в Национальной галерее Вашингтона в январе 1924 г. Она состоялась благодаря ходатайству известной меценатки Н. Лоренс Таунсенд. Она всячески способствовала развитию художественной жизни в Вашингтоне и мечтала, чтобы этот город приобрел статус одного из ведущих центров культуры. Будучи женой американского дипломата, посла в Вене, Португалии и Бельгии, ей не составляло большого труда организовывать крупные выставки и другие мероприятия, связанные с популяризацией современного искусства. В конце ноября 1923 г. она послала письмо ученому секретарю Национальной галереи профессору Д. Валькотту с просьбой оказать содействие в организации выставки двух русских художников: «Дорогой проф. Д. Валькотт, — писала Таунсенд, — замечательный русский художник Савелий

⁶⁷³ Землякова О., Леонидов В. Триумф в Америке // Русское искусство. 2004. № 1. С. 26.

⁶⁷⁴ Грабарь И. Письма. 1917–1941. С. 118.

Сорин и русский скульптор Судьбинин, который исполнил прекрасный бюст Меллона (Secretary Mellon. — Е. Х.) мечтают о небольшой выставке в Вашингтоне. Произведения Сорина очень красивы и в настоящее время являются предметом разговоров в Европе. Он только что закончил очаровательный портрет княгини Йоркской, который будет выставляться в Америке по специальному разрешению (подчеркнуто Н. Таунсен. — Е. Х.) короля Георга. Есть ли возможность принять их выставку в музее между 1-м и 30-м января, потом их ждет музей в Чикаго. В этом случае публика Вашингтона первой сможет увидеть их красивые работы. Они не предполагают выставляться этой зимой в Нью-Йорке, поскольку участвовали в выставках в прошлом сезоне. Насколько я понимаю, у них есть еще интересные новые вещи, которые еще не совсем завершены. Не могли бы Вы переговорить с проф. Холмсом относительно этого вопроса. Сорин и его друг живут в Париже после революции. Я уверена, что господин Меллон будет рад помочь им, если они смогут приехать в Вашингтон»⁶⁷⁵.

Как следует из архивных документов, директор Национальной галереи В. Холмс сразу же согласился принять выставку и в соответствии с количеством экспонатов предоставить художникам или центральный зал, или небольшое помещение в северном крыле здания. Все расходы по проведению выставки, включая транспортировку, страхование предметов и издание каталога, которые превышали более двух тысяч долларов, художники разделили между собой⁶⁷⁶. Миссис Таунсенд, выступила покровителем обоих художников, взялась организовать специальный комитет для поддержки выставки.

На вернисаже после приветствия директора Национальной галереи выступил с эмоциональной речью Судьбинин. Он начал со слов Родена о том, что «искусство не может умереть, оно возродится в новой форме или в Америке, или в

⁶⁷⁵ Smithsonian Institution Archives. RU 311. Box 31. F. 5.

⁶⁷⁶ Ibid 5.

России»⁶⁷⁷. Рассуждая о современном искусстве, Судьбинин часто ссыался на своего великого учителя: «Будущее искусства пугает. В то время, когда все рассуждали лишь о войне, Роден говорил только об искусстве, декадансе и даже о смерти, — вдруг глаза Судьбинина загорались каким-то неведомым блеском: он вспоминал о России, — к сожалению, я лишен всякого контакта с моей страной и я не могу знать, как там воспринимают его слова. Но мое первое впечатление от соприкосновения с искусством вашей страны дает мне уверенность предполагать, что именно здесь услышали пророчества Родена, которые уже в полной мере реализуются, особенно в области архитектуры и строительства. Эта современная архитектура — истинное дитя Америки, которое не имеет ничего общего с европейской художественной традицией, она новая и свежая, потому что не имеет никаких аналогов и заимствований»⁶⁷⁸. «Судьбинин говорил очень легко, и выражения его были доступны и интересны, как у Антона Ланга [Anton Lang], — писал о его выступлении В. Фламбе, — в его речи не возникало вопросов о времени и месте, он говорил масштабно, о мире. Судьбинин обладает духовной силой и особенной аурой, притягивающей к нему, у него даже лицо похоже на лицо пророка»⁶⁷⁹.

Сорина и Судьбинина встречали с большой симпатией и теплотой. Сохранилась запись речи леди Курзон, произнесенной на одном из этих вечеров. Она передавала настроения вашингтонской общественности: «Мы поддерживаем современных художников и покровительствуем современному искусству, потому что, так увлекаясь в погоне за старыми мастерами, мы просто забыли о существовании ныне живущих, которые порой не менее талантливы и интересны, чем их великие предшественники. Только они могут передать дух и настроения нашего времени, запечатлеть, чем живет и дышит наше время, а вместе с тем, и

⁶⁷⁷ Flambeau V. Two Russian artists of distinction now exhibiting work of Ultra-modern tendencies // The Washington Herald. 1924. 27 January.

⁶⁷⁸ Ibid.

⁶⁷⁹ Ibid.

мы с Вами. Их работы (как, например, Сорина) в один день становятся прижизненными шедеврами, и мы не вправе это игнорировать. У каждого столетия свои гении искусства, свой стиль, которому будут поклоняться в будущем, мы помогаем им создать летопись наших дней. Больше кого бы то ни было мы поддерживаем русских художников (Сорина, Судьбинина), потому что они не поддались буйствам революционных стихий и сохранили „высокий“ стиль классической школы, их работы искренни, честны и полны благородного достоинства. Мы, англичане, вместе со всеми американцами, должны протянуть руку дружбы тем русским, которые так много страдали и пережили в революционное время. Большевики лишили этих людей самого главного — собственной страны, мы им сочувствуем и выражаем нашу огромную симпатию ко всему настоящему и великому в Русской жизни и Русском искусстве»⁶⁸⁰.

Леди Таунсенд не только устраивала приемы в честь Сорина и Судьбинина, но и организовывала встречи с обозревателями ведущих газет и журналов, благодаря которым реклама выставки появилась во многих печатных изданиях задолго до ее открытия. Газета «Sunday Washington Post» называла выставку «самой интересной и многообещающей экспозицией сезона», приглашая всех на ее открытие, где «будут присутствовать сами авторы работ, очень тонкие, образованные люди»⁶⁸¹. С помощью Таунсенд в день вернисажа состоялась пресс-конференция, и большинство рецензий были выше всяких похвал. В журнале «The American Magazine of Art» было написано, что «выставка двух выдающихся русских мастеров, Савелия Сорина и Серафима Судьбинина, вызывает живейший интерес <...> Среди наиболее значимых работ Судьбинина — бронзовый портрет Родена, созданный с большой эмоциональной выразительностью; прекрасна мраморная голова „Дианы“ и портрет старого римлянина, выполненный в черно-золотых цветах. Ярким контрастом с мраморными и бронзовыми скульптурами

⁶⁸⁰ Smithsonian Institution Archives. RU 311. Box 31. F. 13.

⁶⁸¹ Richardson G. Art and Artists of the Capital// Sunday The Washington Post. 1924. 6 January.

реалистического толка выступают фигуры, вырезанные из дерева. Это Благовещение, Воскрешение, Материнство — все они потрясающе декоративны. Наибольший резонанс получили эскизы портретов Д. Бэрримора в „Гамлете“ и бюсты сенатора М. Мак-Кормика и Д. Д. Чапмана, которые были окончены мастером уже после закрытия выставки. Эти последние говорят сильным, энергичным и решительным языком, но при сравнении с другими работами могут показаться несколько банальными. В целом же, выставленные изделия свидетельствуют о потрясающей разносторонности скульптора»⁶⁸². О портрете Родена и голове Дианы писали почти все корреспонденты. В журнале «The American Magazine of Art» отмечалось: «Лицо и особенно губы Дианы столь чувственны, она словно настоящая женщина, наполненная желанием чувствовать и жить»⁶⁸³. Редакция «The Washington Herald» на первой полосе разместила подробный обзор выставки и официально выразила благодарность директору музея В. Холмсу за столь интересную выставку⁶⁸⁴. Фотографии его работ охотно публиковали самые крупные периодические издания. Журнал «Art and Decoration» поместил в январском номере фотографию скульптуры «Воскрешение». В газете «The Washington Post», в рубрике «Washington Post Pictorial Section», было опубликовано изображение фигуры «Танец» с пометкой, что «данная работа исполнена С. Судьбининым, гостем миссис Л. Таунсенд»⁶⁸⁵ (Прил. 8, рис. 284).

Особого внимания заслуживает рецензия американского художественного критика Г. Мак-Брайта. Во вступительной статье к каталогу он написал: «На данном этапе мирового прогресса демократия и космополитизм представляются как часть единого плана общемирового культурного развития. В настоящее время мы наблюдаем неизбежный процесс взаимопроникновения, смешения и

⁶⁸² Art in Washington // The American Magazine of Art. S. a. 164.

⁶⁸³ Ibid. S. a. 163.

⁶⁸⁴ The Washington Herald. 1924. 27 January.

⁶⁸⁵ Washington Post Pictorial Section // The Washington Post». 1924. Январь. Smithsonian American Art Museum/National Portrait Gallery Library Artists Files.

пересечения разных культур и художественных традиций, особенно это касается современных художников, которые избегают стандартизации и движутся вперед, сметая все барьеры и условности общества. Это в полной мере относится к господину Судьбинину и его творчеству <...> Одного взгляда достаточно, чтобы почувствовать ориентацию Судьбинина на древнее искусство Востока, его произведения переносят наше воображение в те ранние великие времена. Его стиль отточен, ясен и четок. Он умеет бесподобно сочетать материалы — бронзу, серебро и пр. Работы скульптора по дереву свидетельствуют о его большом понимании материала, а что же касается его „лаковых“ работ, то здесь достаточно отзывов самих японцев, которые единодушно говорят о нем как о Мастере этой техники, которая для нас представляется лишь волшебной алхимией <...> В портретных работах ощущается некоторая скованность, очевидно, вызванная сложностями в передаче натуры. Очевидно, он ищет „аристократические“ внешности, и его талисман помогает ему и в Америке находить незабываемые лица с незабываемыми биографиями»⁶⁸⁶.

На выставке Судьбинин представил 27 работ: Бюст О. Родена, Бюст сенатора М. Мак-Кормика, Портрет Д. Д. Чапмана, Портрет Д. Берримора, Медальон с портретом Д. Берримора, Диана (мрамор), Танец (серебро), Фавн (садовая скульптура; бронза), Гладиатор (бронза), А. Павлова в Вакханалии (бронза), А. Павлова-лебедь (бронза), Портрет молодой девушки (бронза), Вакханка (бронза), Портрет вавилонской женщины (китайский лак), Фигура «Св. Михаил» (китайский лак), Ангел апокалипсиса (китайский лак), Пьета (китайский лак), Материнство (китайский лак), Леда с лебедем (китайский лак), Фигура Св. Георгий (дерево), Благовещение (дерево), Воскрешение (дерево), Фигура Мадонны с младенцем (эбеновое дерево), Фигура Мадонны с младенцем (дерево),

⁶⁸⁶ McBride H. S. Soudbinine // Exhibition of portraits by Savely Sorin and sculpture by Seraphim Soudbinine. 1924. January 10–28. Washington, 1924. P. 5.

Таинство (дерево), Чернильный прибор (терракота и китайский лак), Позолоченная маска.

Все произведения, кроме четырех, были собственностью художника. Бронзовый портрет Родена предоставил Бруклинский музей (The Brooklyn Museum), портрет Д. Д. Чапмана — сам г-н Чапман, портрет Д. Бэрримора — г-н С. Кларк, бронзовую фигуру «Фавн» — г-н Р. Перкинс. Главный раздел выставки составляли традиционные для Судьбинина скульптурные бюсты. Многие женские портреты мастер искусно стилизовал в духе французской портретной пластики XVIII в., проявляя при этом тонкий декоративный вкус и не теряя в точности и выразительности индивидуальных характеристик. Мужские портреты обычно решены более просто и не всегда отличаются психологической глубиной и выразительностью. Несмотря на это, к скульптору обращались с заказами многие состоятельные и именитые американцы.

Однако большинство дальнейших выставочных проектов художников были связаны с Нью-Йорком. Неизвестно, имела ли выставка в Вашингтоне коммерческий успех, однако количество заказов, полученных Судьбиным после 1924 г., свидетельствует о его большой популярности. В этот период он исполнил скульптурный портрет Д. Гуггенхайма, крупного промышленника и мецената. В Библиотеке Конгресса в описях имущества Г. Ф. Гуггенхайма (Harry Frank Guggenheim Papers, the Manuscript Division, Library of Congress, Box 78, Inventory and Appraisal, Port Washington, N.Y., 1944.) упоминается бронзовый бюст Д. Гуггенхайма, исполненный Судьбининым в Нью-Йорке в 1926 г., а также терракотовый бюст отца Д. Гуггенхайма. Работы Судьбинина были оценены в \$ 1,000.00 и \$ 500.00.

В 1927 г. персональная выставка Судьбинина прошла в Чикаго, в знаменитом Художественном клубе, или Клубе любителей искусств Чикаго, который был и Обществом поощрения художеств. В архиве библиотеки Ньюберри, где находятся все материалы клуба, хранится переписка Судьбинина с

председателем выставочной комиссии А. Рулье, которая выражала огромную заинтересованность в подобном мероприятии, но просила Судьбинина и Сорина перенести сроки на более позднее время в связи с большой загруженностью галереи⁶⁸⁷. Открытие персональной выставки Судьбинина состоялось только 13 апреля 1927 г. Занятый другими проектами, Сорин не смог участвовать в выставке в Чикаго. При поддержке Художественного клуба был издан еще один иллюстрированный каталог. Состав экспонатов немногим отличался от того, что был представлен в Нью-Йорке и Вашингтоне. В Чикаго скульптор привез 22 работы: «Портреты: Эскиз к портрету Мисс Р. Пинчот, Бюст сенатора М. Мак-Кормика; Бронза: Всадник Апокалипсиса, Голова гладиатора; Серебро: Танец; Мрамор: Диана; Китайский лак: Портрет вавилонской женщины, Фигура св. Михаила, Пьета, Материнство; Керамические изделия: Св. Марк Евангелист, Рождество, Иисус с детьми, Ангел Апокалипсиса, Голова девушки; Дерево: Фигура св. Георгия, Благовещение, Воскрешение, Фигура Мадонны с младенцем (эбеновое дерево), Фигура Мадонны с младенцем, Таинство»⁶⁸⁸.

Известно, что в январе 1927 г. Судьбинин принял участие еще в одной выставке — деревянной скульптуры — вместе с В. Цорахом, С. Коненковым, Г. Дерюжинским, Р. Лореном и другими мастерами. Он представил два варианта фигуры «Мадонна с младенцем».

Бесспорный успех его скульптуры в Америке во многом объясняется тем, что, избегая монументальности, Судьбинин создавал произведения, предназначавшиеся для украшения богато обставленных интерьеров. В музее его скульптуры теряются, а в небольшом интимном пространстве содержание и назначение скульптуры становятся более осязательными. В произведениях Судьбинина этого периода сочетаются точный штрих реалиста с декоративной фантастикой и любованием салонной эротикой, столь популярными в

⁶⁸⁷ Soudbinine files. Newberry library archives. Chicago.

⁶⁸⁸ The Arts Club of Chicago. Chicago, 1927. P. 3

американском обществе. Всю сложность проблемы человеческой личности он сводит к эстетическому показу оболочки вещей и явлений, к принципиальной декоративности, где каждый элемент композиции исчерпан цвето- фактурной характеристикой. Однако именно в Америке скульптор вновь вступил на путь новаторских поисков.

Судьба оригинально разложила «жизненный пасьянс» самого мастера. Его «курс» лег на восток. Однажды, увидев образцы восточной керамики, он был покорен ею на долгие годы. Изучая дальневосточную керамику, Судьбинин создавал изделия, созвучные современному искусству. Он черпал вдохновение в американских музеях и галереях, вновь учился, только теперь не в студиях прославленных мэтров Парижа, а у мастеров прошлого. Искусство китайской и японской керамики помогло ему найти новую пластическую форму, расширив свои изобразительные возможности. В то же время некоторые работы Судьбинина той поры тяготеют к примитивизму. Популяризации этого направления в Соединенных Штатах немало способствовал русский художник И. Домбровский, более известный как Д. Грэм⁶⁸⁹. Американские исследователи высоко оценивают его роль в художественной жизни США 1930-х гг.⁶⁹⁰ Под влиянием Грэма и Судьбинин начал изучать искусство ацтеков и других народов. Работая в Соединенных Штатах, скульптор не только не затерялся в чужой стране, но и привнес в ее культуру новые импульсы. В 1930-е гг. Судьбинин возвратился в Париж и уже там продолжал свои художественные эксперименты, связанные с дальнейшим освоением дальневосточной керамики.

В 1930-е гг. скульптор вновь меняет свою творческую манеру, что, очевидно, помогло ему не только занять новую нишу, но и приумножить своих заказчиков и покупателей. С возвращением в Париж он уже имел ясное представление о том, в

⁶⁸⁹ Галеева Т. А. Пикассо и искусство русского зарубежья 1920–1930-х гг. // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 133–142.

⁶⁹⁰ Green E. John Graham, Artist And Avatar : Catalogue of an exhibition held at the Phillips Collection. Washington, 1987. P. 20.

каком именно направлении будет развиваться его творчество. Во время посещения музеев Вашингтона и Нью-Йорка скульптор открыл для себя керамику древнего Китая и Японии. Он пишет: «Я покорен ее совершенством, нефритовым сиянием и перламутровыми оттенками, ее божественной духовностью, в противоположность моему реалистическому лиризму, к которому я тяготел всю свою жизнь»⁶⁹¹. Тогда ему было почти 60 лет, однако никогда не поздно начинать все сначала. Деньги, заработанные в Соединенных Штатах, позволяли ему посвящать больше времени творческим экспериментам, пока не брать заказов и даже оборудовать на улице Брока (неподалеку от дома, где он жил на бульваре Араго) новую мастерскую. Судьбинин полностью посвятил себя изучению восточной керамики, стремясь понять древнюю культуру этих стран, постичь символику образов, а главное — технику исполнения произведений. Согласно свидетельству Ле Дюка, близкого друга Серафима Николаевича, «...еще Роден посоветовал Судьбинину обратиться к керамике и руководствоваться собственной интуицией»⁶⁹².

В Париже Судьбинин учился в школе «Art et Métier» в классе А. Гогера, который для прохождения практики отправил его к не менее именитому мастеру Э. Декёру, а потом — к Гранже. Оба мэтра «признавали большой талант и способности скульптора»⁶⁹³. Тогда же Судьбинин познакомился с П. Бейер и другими керамистами, с ними он находился в постоянном творческом контакте. После знакомства с мастером Л. Делашеналем у Судьбинина начались новые контакты с Севрской мануфактурой. Неординарный талант Делашеналея позволил ему открыть собственную мастерскую в Севре⁶⁹⁴. В свое ателье он приглашал студентов четвертого курса Национальной школы керамики, а также керамистов, декораторов и скульпторов, с которыми успешно работал не один год, среди них:

⁶⁹¹ Smithsonian Institution Archives. RU 311. Box 31. F. 5.

⁶⁹² AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine.

⁶⁹³ Ibid.

⁶⁹⁴ Ibid.

Ж. Гоген, М. Мео, С. Судьбинин, П. Бейе, М. Шерпантье и др.⁶⁹⁵ Стажировка в мастерской Делашеналь рассматривалась как премия. Получивший ее имел возможность познакомиться со всевозможными техниками по производству керамики. Делашеналь обучал не только общим правилам изготовления керамических масс, но и демонстрировал технологические новшества и разнообразные способы взаимодействия керамики с эмалями и глазуриями. Он объяснял тонкости изготовления сильно каолинизированной керамики Декёра, рассказывал о собственной манере работы и о «тайнах рецептуры», которые иногда в конце жизни раскрывают великие мастера (сам Делашеналь, Декёр и др.). Еще в мастерской Делашеналь Судьбинин прошел курс обучения работы на гончарном круге. Некоторые изделия выполнены им на гончарном круге, другие — используя ручную формовку. Порой он совмещал оба метода. Плоскую форму некоторым вазам скульптор придавал вручную сразу после формовки на круге.

В произведениях своих коллег по творческому цеху Судьбинин находил для себя что-то свое, как бы примеряя навыки других мастеров к собственным исследованиям. Он учился у них, так как «любящий искусство художник всю жизнь учится чему-нибудь»⁶⁹⁶. Скульптор внимательно исследовал и печатные труды по керамике — А. Бронниара (A. Brongniart; *Traité des arts céramiques*, 1877), Э. Гребера (E. Greber; *Traité des arts céramiques*, 1934) и др. Любопытно отметить, что на фотографии Судьбинина в его мастерской, на полках, среди фарфора и керамики, книг и журналов можно рассмотреть два тома известных исследований по керамическому искусству Бронниара (Прил. 8, рис. 285).

Однако самые плодотворные контакты с другими керамистами осуществлялись на севрской мануфактуре. Вокруг знаменитого фарфорового предприятия, частым посетителем которого стал Судьбинин, сосредоточился круг творчески близких ему людей. С 1927 г. его соратник талантливый художник

⁶⁹⁵ Lajoix A. *Céramique en France. 1925–1947*. Paris, 1983. P. 75.

⁶⁹⁶ Бенуа Ю. А. Машков и Кончаловский // *Речь*. 1966. 15 апреля, № 102.

М. Гензоли занял должность руководителя одной из мастерских, в 1932 г. в Севр пришел П. Бейер. Близкий друг Судьбинина Ж. Майодон был избран в 1934 г. членом художественного совета, а с 1941-го стал художественным руководителем мануфактуры. С 1936 г. в скульптурной мастерской Севра работал Ф. Кьефер, активно помогавший Судьбинину⁶⁹⁷. С этими мастерами скульптор постигал таинства керамики. Трудно установить, когда именно он осуществил свои первые обжиги. Вероятно, вначале ему помогал художник и архитектор Ж. Барбье. Керамические купель и кропильница, созданные Судьбининым вместе с Барбье, экспонировались на выставке Осеннего салона в 1933 г.

В одном из поздних писем директору Севрской мануфактуры Судьбинин писал: «В настоящее время мои работы будут посвящены моим исследованиям, которые я начал 13 лет назад за свой собственный счет. Целью моего исследования является изучение керамической массы и ее взаимодействия с разными красками и глазуриями, аналогов которым я не нахожу в современной керамике. Подобными работами я занимаюсь не только как химик-технолог, но в равной степени и как художник-создатель, так как все эти вещи созданы по моим проектам и моделям. Эти произведения носят уникальный характер и не имеют аналогов. Подобные вещи я мог создать только придя к единству искусства и науки. Я надеюсь, что смогу „пробить брешь в рутине“ производства и впустить струю свежего воздуха, предоставив мастерам качественную возможность новых творений и свершений, благодаря проведенным мною опытам и экспериментам»⁶⁹⁸.

Стремление к совершенству определялось глубоким осознанием истинной природы керамики, которая, по сути, представляет собой искусственный камень, воссозданный из элементов распада древних каменных пород, то есть глины, посредством действия на нее огня. Обогащенная окислами металлов, керамика

⁶⁹⁷ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994. juillet/août. N 77. P. 34.

⁶⁹⁸ AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine.

обладает способностью при обжиге приобретать качества, которые роднят ее с драгоценными камнями, — блеск, колористическое разнообразие, глубину цвета. Если в живописи художник пишет красками, руководствуясь в их выборе своей творческой волей, то в керамике он использует естественные возможности цвета, обогащая их собственным чувством колорита.

Судьбинин мечтал о создании особой печи, которая позволила бы проводить самые смелые эксперименты. Когда он начал обжиг изделий при температуре близкой к 1400° С, ему потребовались дополнительные занятия на севрской мануфактуре. Одновременно Судьбинин увлекся гончарным кругом, однако выполненные на нем произведения немногочисленны.

Скульптор активно участвовал в выставках, особенно с 1928 г., когда стал членом Осеннего салона⁶⁹⁹. Его керамические изделия выставлялись в Осеннем салоне и Салоне художников-декораторов в 1929–1931 гг., 1933–1934 гг. и 1936–1938 гг.⁷⁰⁰ В 1934 г. он был избран действительным членом Салона художников и декораторов, что освобождало его от прохождения отборочного жюри перед началом работы выставок. Как и прежде, он исполнял заказные произведения фигурной пластики. Новая версия скульптуры «Танец», исполненная из серебра, с успехом экспонировалась в Салоне художников-декораторов в 1938 г.

Большая часть керамики Судьбинина конца 1920 — начала 1940-х гг. исчезла или была уничтожена во время Второй мировой войны. В настоящее время известно местонахождение около 100 бесспорных работ мастера. Они рассредоточены по музейным и частным собраниям; наиболее ценные хранятся в Национальном музее керамики в Севре и Музее декоративного искусства в Париже.

Долгие годы авторские произведения Судьбинина оставались безызвестными для большинства почитателей этого вида искусства. В 1946 г.

⁶⁹⁹ Осенний салон 1928 г. Кат. № 1870.

⁷⁰⁰ Lajoix A. *Céramique en France. 1925–1947*. Paris, 1983. P. 178.; Осенний салон 1934 г. Кат. № 1253; Осенний салон 1937 г. Кат. № 1499.

ретроспективный обзор его работ был устроен в Салоне художников-декораторов, а летом 1950 г. в галерее «Коломбе» представлено несколько вещей скульптора. Спустя 13 лет имя мастера лишь косвенно упоминалось в каталоге выставки «Современная керамика» в Национальном музее керамики в Севре. О нем вновь вспомнили только в 1971 г. в связи с подготовкой экспозиции «Гончарное искусство во Франции от Родена до Дюфи» (Национальный музей керамики, Севр). После длительного перерыва его произведения вновь увидели свет. Были представлены и керамические изделия из частной коллекции М. Коллинсона, близкого друга художника. В апреле 1993 г. произведения французской керамики 1880–1940-х гг. выставлялись на аукционе «La Céramique en France de 1880 à 1940, collection Jacques Mostini et à divers amateurs» в Версале. Один из обозревателей торгов писал: «Произведения Шапле, Делаэрша, Декёра, Симмена, Ленобля и др. позволили оценить все разнообразие, богатство и самобытность французских мастеров. Сюрприз ожидал в конце каталога: более 20 работ Серафима Судьбинина. Настоящее открытие редких произведений творца»⁷⁰¹.

4.4.1 Эволюция творческих поисков С. Н. Судьбинина на Севрской фарфоровой мануфактуре в 1930-е годы

Работу с керамикой на Севрской фарфоровой мануфактуре Судьбинин начал с проектирования блюд, разнообразных бутылей и настольных ваз простых форм. Совершенствуя свое мастерство, он стал использовать стилизованные орнаменты для придания изделиям большей декоративности. Судьбинин решительно менял привычные конструкции предметов, делая их разномасштабными, порой целиком подчиненными сложным геометрическим рисункам. Технологические «швы» он использовал как художественное средство, усиливающее орнаментальное начало.

⁷⁰¹ La Céramique en France de 1880 à 1940, collection Jacques Mostini et à divers amateurs. Paris, 1993. P. 35–48.

Художник любил комбинировать плотные матовые глазури темных тонов с белыми кракелированными поверхностями (Прил. 8, рис. 286). Стремясь к контрастным сочетаниям, он одновременно использовал матовые и глянцевые глазури и различные керамические пасты, с помощью которых часто имитировал другие материалы (Прил. 8, рис. 287). Мастер сочетал керамику с гравированными поверхностями, лакированными покрытиями, керамику с фарфором, с шамотной глиной или окрашенной в разные оттенки, в том числе люстр и др. (Прил. 8, рис. 288). Он использовал разные методы декорировки: наложение отлитых элементов, теснение (набивка), «вырезание», насечку, «сглаживание», «tournasser»⁷⁰², полировку и др.⁷⁰³ (Прил. 8, рис. 289). «Насеченный» и «вырезанный» узор Судьбинин наносил еще на влажный, необработанный материал, а «выгравированный» — на обожженное изделие с помощью гребенки, пуансона, тампона и пр.⁷⁰⁴

Судьбинин одним из первых стал соединять разные по техническим характеристикам материалы, добиваясь игры на контрастах и сопоставлениях: светлого и темного, хрупкого и тяжелого, матового и глянцевого. Подобный метод противопоставлений также заимствован мастером из искусства Древнего Востока. «Влияние дальневосточного искусства на творчество Судьбинина весьма очевидно, — писал исследователь керамики Ж.-М. Лоте, — Судьбинин оказался восприимчивым к культуре, которая существовала в течение шести китайских династий с 3 по 6 в., после падения династии Хан. Может, кому-то и кажется достаточно самоуверенным проводить параллели и сравнивать зрелые работы Судьбинина с керамическими изделиями стран Дальнего Востока, но это делается отчасти и для того, чтобы подтолкнуть настоящих знатоков и ценителей посмотреть на керамику Судьбинина с той вершины, которую он достиг <...>

⁷⁰² AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine.

⁷⁰³ Ibid.

⁷⁰⁴ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994. juillet/août. N 77. P. 35.

Пролистывая каталоги с изображением работ скульптора и его современников, невозможно не заметить творческого превосходства Судьбинина. Среди его современников, таких как Шапле и др., талант Судьбинина, бесспорно, выделяется и знаменует собой великую эпоху французской керамики первой половины 20 века»⁷⁰⁵.

Еще в конце 1920-х гг. он придумал себе марку в виде головы шестикрылого серафима. К сожалению, далеко не все его вещи имеют марки, поэтому определить датировки произведений затруднительно, как и установить точную хронологическую последовательность экспериментов мастера с керамикой и глазурями.

Большинство форм керамических сосудов заимствовано Судьбининым из китайского прикладного искусства, относящегося к эпохам династий Минг и Чинг. Чаще всего скульптор обращался в своих произведениях к форме «ху» (hu). Подобные вещи он видел не раз в Метрополитен-музее в Нью-Йорке, а также в открывшейся в 1923 г. галерее «Фрир» в Вашингтоне. В это время экспортные изделия из стран Дальнего Востока в основном продавались в комплекте с современными резными деревянными подставками, на которых они выставлялись в музеях, галереях и магазинах. Любопытно, что Судьбинин, создавая свои сосуды, не только использовал оригинальные китайские модели, но и делал для большинства из них стилизованные подставки, чаще всего из шамотной глины.

Следуя дальневосточной традиции, скульптор нередко придавал своим изделиям природные формы: плодов граната, дыни, раковин и пр. Он использовал и распространенные на ведущих фарфоровых мануфактурах Европы рубежа XIX–XX вв. формы «мэйпинь», напоминающие сливу, сосуды с широким горлом и крышкой «гуань», вазы типа «цзунь» (в форме головы быка), а также ординарные или двойные вазы в форме тыквы.

⁷⁰⁵ Renée Moutard-Uldry. Grés en France. Fin du XIXe siècle-début du XXe siècle // Cahiers de la céramic du verre et des arts du feu. 1963. № 29. P. 37.

Разрабатывая новую систему декора, Судьбинин обращался не только к керамике, но и к резной кости, эмалям, лакам, цветной гравюре. Особое предпочтение он отдавал изделиям, в художественном оформлении которых была наиболее совершенно выражена истинная природа материала. Но если формы предметов скульптор заимствовал в основном из китайского искусства, то увлечение глазурями, их составами и необычной рецептурой началось после знакомства с японской керамикой. В то время еще не было издано специальных книг, объясняющих методы составления и применения глазурей, поэтому мастер, внимательно изучая каждый экспонат, стремился постичь тайны японских керамистов. Ему не составило большого труда определить технику нанесения потечных (растекающихся по поверхности) глазурей. Он использовал приемы нанесения черной, желтой, оливково-зеленой и другой глазури на тулово сосуда, затем при высокой температуре поверх нее еще раз разбрызгивал глазурь, которая становилась синего, бледно-серого цвета, в результате получались контрастные цвета и создавался неожиданный декоративный эффект.

Спустя некоторое время Судьбинин раскрыл метод использования японской глазури «яккатсу» (jakkatsu; «змеиная кожа»). Для этой глазури характерен базовый слой цвета темного шоколада, на который сверху рельефными кристаллическими соединениями, подобно кракле, «оседает» глазурь кремовых оттенков. Как правило, японские мастера наносили еще и толстый слой эмали. Наиболее оригинальные произведения Судьбинина выполнены с применением именно такой глазури.

В одном предмете Судьбинин мог объединить, скомбинировать разные материалы, чаще всего фарфор и керамику, оригинально украсив изделие сложно-фактурной глазурью. В скульптуре «Дерево с белой фарфоровой птицей» подобного рода совмещение принимает символическое значение (Прил. 8, рис. 290). В данном случае птица выступает как метафора души. Возможно, это одно из поздних произведений мастера, созданных после смерти его жены и посвященных

ее памяти. В нем Судьбинин совместил фарфоровый черепок с необработанной глиной, что само по себе является проявлением своего рода технической смелости и новаторства. Соединение в одном изделии двух материалов, процесс усушки которых различен, очень трудоемкая работа, и температура обжига приближается к температуре обжига фарфора. Использование этой техники демонстрирует великолепное владение «искусством огня».

Не менее виртуозны по мастерству глазурованные изделия, в которых представлен широкий цветовой спектр: от насыщенного иссиня-черного до белого с перламутровыми переливами. Сферические бутылки с длинными горловинами, образованными валиками (кромками) и покрытые черной свинцовой глазурью, являются наиболее совершенными работами мастера (Прил. 8, рис. 291). Эти глазури напоминают сияние драгоценных камней. По свидетельству французского искусствоведа Р. Мутар-Улдри, вершины развития этого направления он достиг к 1936 г.⁷⁰⁶ Ни одному из его современников не удалось добиться такой глубины, «бархатистости» черной глазури, которая даже при тактильном контакте передает неповторимые ощущения мягкой шероховатости, присущей только настоящему бархату.

Скульптор постоянно варьировал цветовые сочетания, экспериментируя с разными гаммами оттенков (Прил. 8, рис. 292). Особых успехов он добился в воспроизведении глазурей коричневых цветов с оливково-зелеными переливами цвета зеленой сливы, которые напоминают восточные селадоны. Порой в его работах преобладают глазури бледно-серых тонов и белые — цвета яичной скорлупы, которые меняют цвет в зависимости от освещения. На одной из ваз глазурь темно-коричневого цвета оттеняется глазурью цвета яичного желтка, который становится доминирующим в сумеречном свете. На других сохранившихся изделиях серо-зеленая глазурь, напоминающая цвет нефрита,

⁷⁰⁶ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. № 77. 1994. juillet/août. P. 35.

также совершает волшебные цветовые превращения в течение суток. Основу этих глазурей составляют окиси железа и марганца, благодаря которым Судьбинин достигает подобных «хамелеонных» изменений оттенков. «Фресковая тусклость» колорита многих его глазурей рассчитана на ассоциации со старинной вещью. Для придания темной глазури иссиня-черного цвета скульптор, по примеру восточных мастеров, добавлял свинец. Чтобы создать глазурь светлых, небесно-голубых оттенков, он использовал в незначительном количестве пигмент окиси кобальта и получал глазурь «clair de lune» (лунно-белая). Желтовато-зеленая непрозрачная глазурь цвета чайной пыли получалась при добавлении в нее кристаллических окисей железа; обжигалась она при высоких температурах.

С Востока была заимствована Судьбининым и наиболее сложная по технике кристаллическая глазурь, содержащая тугоплавкие соединения. Кристаллические образования проступали в блестящей глазури неповторимыми рисунками. Так, ваза из частного собрания покрыта кристаллической глазурью цвета сливок с вкраплениями оттенка серого риса (Прил. 8, рис. 293). Красновато-персиковый тон появлялся благодаря окиси меди использованной в качестве пигмента. После обжига в ней образовывались иногда бледно-желтые цветовые сочетания.

По-прежнему поиск необычных по составу глазурей оставался для скульптора наиболее актуальным. Судьбинин мастерски «приводил в движение» красочные массы глазурей неровных, «пылающих» очертаний. В результате его глазури создавали впечатление разбушевавшейся красочной стихии, навеки застывшей в керамике. Он понимал, что для раскрытия «истинной души» и красоты глазури недостаточно просто нанести жидкую субстанцию на гладкую поверхность. Мастер проводил тщательнейшую работу по изучению ее свойств, которую можно обозначить как «керамическая химия». Это направление появилось в 1930–1940-х гг. и связано с именем А. Бронниара, чьи труды стали основополагающими для многих керамистов XX в.

Увлечение анималистикой появилось в работах Судьбинина как результат внимательного исследования темы животного мира не только в дальневосточном искусстве, но и в художественном наследии стран Латинской Америки доколумбового периода (Прил. 8, рис. 294). Памятники этого периода были широко доступны для обозрения в музеях Соединенных Штатов в начале 1920-х гг., когда Судьбинин жил там. Для художественной традиции латиноамериканских стран характерно «очеловечивание» образов животных. Одним из наиболее характерных примеров подобной трактовки изображения животного в творчестве Судьбинина стала фигурка крокодила со сложенными лапами-руками на крышке керамического сосуда (Прил. 8, рис. 295). На другом сосуде художник изображает стоящего крокодила, который бережно держит у груди рыбу, с опаской оглядываясь по сторонам (Прил. 8, рис. 296). Скульптурная композиция на крышке сосуда — декоративный прием не характерный для латиноамериканского искусства, но часто встречающийся у восточных мастеров. Среди экспонируемых в Америке китайских и японских керамических изделий, которые довелось видеть Судьбинину, было много ваз подобного рода, в том числе и сосуд из Киото в форме дыни со скульптурным навершием в виде птицы (Прил. 8, рис. 297).

Крышки многочисленных ваз и сосудов, выполненных скульптором, увенчаны фигурками животных. Так, на вазе, исполненной в 1933 г., единственным декором является композиция с изображением лисы и рыбы (Прил. 8, рис. 298). В Национальном музее керамики в Севре сохранился более простой по форме сосуд с фигурой лежащей лисы (Прил. 8, рис. 299). Аналогичный прием Судьбинин использовал при изготовлении пробки в виде собаки к бутылки на фигурной подставке, а также попугаев — к декоративному лотку. Навершие бутылки грушевидной формы с подписью «В память о моей жене» создано в форме лягушки. Подписан Судьбининым и сосуд, крышку которого венчает фигура змеи.

С помощью оттенков глазури Судьбинин передает не только движение, но и внутреннее состояние животных⁷⁰⁷.

В 1930-х гг. Судьбинин искал новые формы пластической выразительности. Отказываясь от подробной детализации, он создавал удивительно живые и в то же время наделенные большой декоративностью образы, как, например, фигура играющей собаки (Прил. 8, рис. 300). Задними лапами животное упирается на две подставки, кончиком носа крутит шар. Модель покоится на круглом основании, декорированном так же, как и сама подставка, прорезным растительным орнаментом и фигурками животных. На основании изделия сохранилась черная марка в виде шестикрылого серафима и подпись «Seraphim». Особенным изяществом отличается миниатюрная фигура оленя, украшающая керамическую подставку, из собрания Музея декоративного искусства в Сан-Франциско (Прил. 8, рис. 301). Она покрыта черной глазурью с бледно-зелеными вкраплениями, имитирующими натуральную патину бронзовых изделий. Скульптура оленя покрыта глазурью золотисто-медных оттенков, приближенных к цвету позолоченной бронзы. Не менее выразительна судьбининская фигура черепахи⁷⁰⁸ (Прил. 8, рис. 302). Отталкиваясь от природных свойств животного (рисунок панциря, морщинистая кожа), Судьбинин добивается удивительного декоративного эффекта в сопоставлении различных текстур. Он создал несколько вариантов фигуры черепахи, в том числе и скульптуру «Черепаха о шести ногах» (коллекция Дешампа, Ницца). Фигуры черепахи, исполненные мастером с незначительными различиями в трактовке отдельных декоративных элементов и составе глазурей, находятся и в собрании Национального музея керамики в Севре, и в частном собрании Валуа в Париж (Прил. 8, рис. 303, 304). Скульптор регулярно обращался к теме подводного мира. Любопытно отметить, что

⁷⁰⁷ Lajoix A. *Céramique en France. 1925–1947*. Paris, 1983. P. 123.

⁷⁰⁸ Stuart J. *Layers of Meaning // Joined colors. Decoration and meaning in the Chinese porcelain*. Hong Kong, 1993. P. 53.

представители этой стихии встречаются в его творчестве гораздо чаще, чем птицы и звери. Формы и характер расположения морских обитателей заимствованы скульптором из дальневосточной керамики. В Древнем Китае рыба символизировала богатство и изобилие, такое же значение имел и иероглиф «рыба» — «ю» (yu)⁷⁰⁹. Благодаря подобной игре слов, изделия с рыбами символизировали пожелания благодати, свободы и счастья⁷¹⁰. Эту символику Судьбинин передал в декоре блюда с изображением плавающих карпов, хранящегося в Музее прикладного искусства в Сан-Франциско (Прил. 8, рис. 305). С помощью спиралевидного орнамента скульптор изображает круговое движение воды, уходящей ко дну, глубину которого он передает уплотнением рисунка к центру блюда. Кривая спирали символизирует циклический ритм развития жизни, путь которой не повторяется, но продолжается на каждом новом витке. Борт украшает штампованный рельеф, состоящий из стилизованных карпов. В Китае слова «карп» (ли) и «прибыль» произносятся одинаково, а изображения карпов, плывущих на поверхности воды или против течения, означали борьбу науки и искусства над невежеством⁷¹¹. В этом изделии Судьбинин применил глазурь на основе свинца, которую параллельно с ним разрабатывал английский керамист Б. Лич.

В 1920-х гг. в Англии Б. Лич провел ряд исследований по техническим характеристикам свинцовых глазурей — «галена» (galena), и практически возродил их в кустарном производстве⁷¹². Одним из первых мастер стал комбинировать элементы восточного и европейского искусства в керамических

709 Stuart J. Layers of Meaning // Joined colors. Decoration and meaning in the Chinese porcelain. Hong Kong, 1993. P. 53.

710 Ibid.

711 Ceramics. Masterpieces from the Crafts Gallery Collection. The National Museum of Modern Art. Tokyo, 2007. P. 122.

712 Leach Bernard, Shoj Hamada i. Arakawa Toyozo and Miwa Jusetu from Mr. and Mrs. Someno's Ceramics Collection. Tokyo, 2009. P. 188.

изделиях⁷¹³. Научный труд Лича «Книга керамиста» во многих европейских странах, и в особенности во Франции, называли «Библией керамистов»⁷¹⁴. Работы Лича, бесспорно, оказали влияние на формирование художественного стиля Судьбинина. Так, одно из наиболее известных творений Лича блюдо «Осьминог» (Прил. 8, рис. 306). Судьбинин переработал и создал свое оригинальное произведение — блюдо с изображением карпов⁷¹⁵.

Стилистическое сходство с работами Лича прослеживается и в декоре фаянсовой чаши из собрания Национального музея керамики в Севре. Изделие покрыто свинцовой глазурью и украшено отдельно вылепленными фигурами рыбок, которые затем словно «приплавлены» к глянцевой поверхности (Прил. 8, рис. 307). Мерное движение рыб, как бы скользящих по поверхности, а также игра разных фактур рождает удивительно гармоничный и целостный образ подводного мира. В середине 1930-х гг. Судьбинин создал еще одно блюдо, в центре которого аккуратно размещена скульптура рыбки, напоминающая обманку (Прил. 8, рис. 308). Глазурь покрывает чашу толстым слоем, поэтому прорезной декор в виде едва заметных плавающих рыб почти не виден. Главный цветовой акцент сделан на центральную фигуру голубовато-белой глазури. В Японии подобную глазурь называют «шино» («shino»); она буквально светится изнутри и ложится неровными слоями так, что просвечивает базовый слой с красновато-охристыми оттенками, которые появляются вследствие добавления железа.

В 1933 г. Судьбинин исполнил декоративную фигуру рыбы, выпрыгивающей из воды (Прил. 8, рис. 309). Скульптор добился потрясающего эффекта в передаче рыбьей чешуи, которая словно отслаивается от тела. На черепок кремового цвета он нанес глазурь, которая благодаря технологическим экспериментам приобрела вид мелкого кракелюра. В Японии подобная глазурь, «они-хаги» («oni-hagi»),

⁷¹³ Ibid.

⁷¹⁴ AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine.

⁷¹⁵ Ceramics. Masterpieces from the Crafts Gallery Collection. The National Museum of Modern Art. Tokyo, 2007. P. 139.

широко применялась на рубеже XIX–XX вв. в изделиях «гаги» («hagi») и использовалась не только восточными, но и европейскими керамистами⁷¹⁶. С помощью декоративных эффектов Судьбинин вложил в это произведение особенный смысл: все живое тленно, и, сбрасывая старую чешую, происходит обновление как физическое, так и духовное. В 1937 г. Национальный музей керамики в Севре приобрел это произведение у Судьбинина.

Не менее интересна и зооморфная скульптура в форме вазы, выполненная из шамотной глины и покрытая глазурью со светло-желтыми, коричневыми и серыми крапинками⁷¹⁷. Для достижения особых декоративных эффектов скульптор применил белую глазурь «clair de lune» с примесью песка или гальки. Композиция Судьбинина в виде древа жизни, включающая прямоугольные и криволинейные формы, символизирует гармонизирующее начало. Она показывает мир, наводненный разнообразными животными, рыбами и птицами.

Некоторые исследователи усматривают в позднем творчестве Судьбинина влияние русского народного искусства: «Судьбинин соединил в себе варварский север и цивилизованный юг. Став парижанином, он объединяет мотивы французского искусства с традициями родного Нижнего Новгорода. Мы весьма радушно восприняли его „французское начало“, появившееся при тесном соприкосновении с Парижем, и искренне желали видеть его равным французам, однако сам Судьбинин бессознательно отказывался от потери корней»⁷¹⁸. Впрочем, большинство французов считали Судьбинина «своим», поскольку художник, по мнению многих парижских критиков, «утратил русскую „самобытность“, которая, заключалась прежде всего в достоверном изображении экзотического для европейцев облика бородатых мужиков, купцов и бояр».

⁷¹⁶ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994. juillet/août. N 77. P. 26.

⁷¹⁷ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994. juillet/août. N 77. P. 35.

⁷¹⁸ AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine.

Вероятно, определенное влияние на творчество Судьбинина все же оказали работы русских мастеров (Прил. 8, рис. 310, 311). Скульптор не мог не знать о существовании гончарной мастерской С. И. Мамонтова в Абрамцево. Альбомные зарисовки Судьбинина изобилуют эскизами ваз и тарелок с изображением цветов, орнаментов, жар-птиц, характерных для творчества художников, так или иначе связанных с деятельностью «абрамцевского кружка» в который входили М. А. Врубель, В. Д. Поленов, В. И. и А. М. Васнецовы и другие талантливые художники. Часть рисунков, исполненных на простых тетрадных и блокнотных листах, хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства в Москве. Там же собрано чрезвычайно богатое графическое наследие Судьбинина. Особенно интересны его натурные рисунки, позволяющие проследить эволюцию стиля мастера. В его поздних рисунках чувствуется уверенная и точная рука скульптора, высекающего форму энергичной линией.

В коллекции Музея керамики в Севре хранятся декоративные композиции Судьбинина, представляющие «сплав» двух традиций в оформлении керамики — русской и дальневосточной. Так, две работы украшает стилизованный петушок (Прил. 8, рис. 312, 313). На одном из изделий Судьбинин применяет глазурь на основе железа с оттенком цвета зрелой хурмы, которая в Японии известна как глазурь «каки» («kaki»). Причудливые, нарочито крупные растения, окружающие птицу, могут трактоваться и как длинные стебли осоки — травы, характерной для изображения в работах мастеров Востока. Такими же длинными, резко изгибающимися на концах растениями дополнена другая декоративная композиция Судьбинина из собрания Музея керамики Севра. Ее центром выступает сосуд на подставке из стилизованных древесных корней. Мотивы восточного искусства прослеживаются и в художественном решении фигуры орла на ветке хвойного дерева, хранящаяся в том же музее. Скульптура венчает изящную керамическую чашу с прорезным орнаментом. В расшифровке Судьбинина символическое изображение орла означает «быть выше всего

земного, у звезд, где царит таинство и одиночество, подобно орлу, взирающему с высоты, а в данном случае — это орел полных стран»⁷¹⁹. Предметы этой серии отличаются эффектными ракурсами и силуэтами, в них чувствуется стремление мастера подчеркнуть природные свойства материалов и глазурей, а также их контрасты (Прил. 8, рис. 314–316).

В эти годы к работам Судьбинина проявили интерес несколько коллекционеров. Ряд его произведений приобрел Парижский музей декоративного искусства. Это позволило скульптору в 1938 г. представить несколько превосходных керамических изделий на выставке Осеннего салона⁷²⁰. «Колдун Судьбинин заставляет странных животных извергать огонь, — писал один из обозревателей журнала „Искусство огня“ („Les Arts du feu“), — а во время между двумя заклятиями этот волшебник также может создать восхитительную чашу, такую, как представлена на его витрине, или два листочка, с нежностью брошенных на коричневый велюр»⁷²¹. Другой исследователь сравнивает глазурь Судьбинина с «чувственной нежностью лепестков и мягкостью фруктов»⁷²².

В 1942 г. Судьбинин получил заказ от Министерства национального образования на создание скульптуры, напоминающей работу Родена «Рука Бога». Свое новое произведение скульптор назовет «Рука гончара». «Это долгожданное и важное произведение для творчества Судьбинина, записанное в его трудовом деле в Севрской мануфактуре, было оценено должным образом, о чем свидетельствовала и сумма заказа — 25 000 франков»⁷²³. В июле 1943 г. скульптор получил в качестве аванса 8 000 франков и отправился для выполнения заказа к

⁷¹⁹ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994. juillet/août. N77. P. 31.

⁷²⁰ J. K. Au Salon d'automne // Les Arts du feu. 1938. décembre. № 6. P. 180.

⁷²¹ Renée Moutard-Uldry. Grés en France. Fin du XIXe siècle-début du XXe siècle // Cahiers de la céramic du verre et des arts du feu. 1963. N 29. P. 37.

⁷²² AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine.

⁷²³ Ibid.

своему другу в Бретань⁷²⁴. Судьбинин уже практически закончил глиняную модель, и оставалось только отлить форму, но неожиданно он тяжело заболел. Уехав на отдых в Ниццу, скульптор обратился с просьбой в администрацию мануфактуры позволить ему перейти на свободный график работы. Его ходатайство было удовлетворено⁷²⁵.

Последние годы жизни Судьбинина были особенно трудными для него. Он продолжал работать в своей мастерской на севрской мануфактуре. В период войны и оккупации бюджет, которым располагала мануфактура, был очень ограничен. Как обжигать изделия в этот период, когда существовал огромный недостаток не только в денежных средствах, но и в топливе? Судьбинин хотел продолжить творческие поиски и объединить вокруг себя группу художников и мастеров, установить печь и иметь возможность проводить со своими учениками совместные опыты. В одном из его писем директору завода есть такие слова: «...себя я вижу не просто ремесленником на заводе, а художником, творцом и создателем»⁷²⁶. И далее: «Мои произведения не влекут больших затрат и расходов, так как эскизы и формы моделей будущих произведений я создавал сам, используя свои собственные подручные материалы. Единственный расход, который я могу позволить попросить у Вас, — это создание небольшой печи для обжига моих изделий, температура в которой должна достигать 1400 °С, а в качестве топлива можно применять уголь или дерево. Эта постройка не будет дорогостоящей для завода, так как здесь имеются все необходимые для ее конструкции материалы, а количество топлива также не составит большую статью расходов и вряд ли будет превышать 3 обжига за раз»⁷²⁷. В другом письме Судьбинин объясняет: «Основное предназначение печи — чтобы художники и исследователи могли получить

⁷²⁴ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994. juillet/août. N77. P. 34.

⁷²⁵ AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine..

⁷²⁶ Ibid.

⁷²⁷ 729 Ibid.

личный контакт с их ремеслом и воочию понаблюдать как происходит такой сложный и трудоемкий процесс работы с обжигом изделий (поддержка пламени и пр.). Я восхищаюсь и преклоняюсь перед силой огня и его стихией. Я считаю, что эта программа совершенно необходима. За свою работу я не прошу платы и не требую гонораров. Но хочу, чтобы Вы знали, что я уже больше года без работы, в кассе для безработных я получаю 12 франков, из которых 2 франка в день я трачу на проезд, чтобы добраться к вам на мануфактуру»⁷²⁸. Задуманное Судьбининым было почти утопией: он хотел организовать маленькое сообщество рабочих и художников, объединенных совместным творчеством, цель которого обновить и обогатить «огненное» искусство. Однако его желание не отвечало основным принципам работы фарфорового предприятия. И дело было не в том, что художник хотел иметь собственную печь, а в том, что в Севре существовало огромное количество иных возможностей для самовыражения художников. Можно представить, какое разочарование испытывал Судьбинин, которому приходилось проводить свои эксперименты на условиях, предложенных заводом. Часто он оставался в своей мастерской допоздна, о чем свидетельствуют его записки начальнику внутренней охраны завода с просьбой разрешить ему оставаться на заводе в вечернее время

Известно, что в этот период в Севре уже существовали творческие объединения художников. Согласно архивным документам Севрской мануфактуры 1944 г., с середины 1930-х гг. на предприятии работали мастера объединения «Четыре гончара». Они охарактеризовали себя как «художники-декораторы, у которых родилось желание создавать керамику общими силами после того, как каждый из них практиковался и работал в мастерских Маликорне, Оспье, Сан-Радегонд, Ла Борн, Бодэ и др.»⁷²⁹. В состав этой группы входили художники П.-А. Фавр, его жена и дочери Анна и Жизель. Судьбинин был хорошо знаком с этой

⁷²⁸ 730 AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Dossier Soudbinine.

⁷²⁹ AMS. Archives de la manufacture de Sevres. Биографическая картотека от 5 марта 1944 г.

семьей. Часто они обменивались творческими идеями и взглядами на искусство керамики. Сохранились воспоминания Ж. Фавр о ее беседах с Судьбининым. Однажды она спросила его совета относительно изготовления одной вещи, и скульптор ответил «чем больше я продвигаюсь вперед, тем меньше знаю»⁷³⁰. Судьбинин говорил о том, «насколько сильно он ощущает, в какой степени декоративное искусство, и в особенности керамика, несет радостное оживление и блеск новым интерьерам. Керамика создает всеобъемлющий стиль, вольный в объеме и полный оптимизма»⁷³¹. Из разговоров с ним Жизель вынесла много идей об использовании керамики в декоре интерьеров общественных зданий и жилых домов (комнат, кухонь, ванн и пр.), которые она успешно реализовала в Америке в середине XX в.

В состоянии крайней напряженности, в котором находился Судьбинин в 1940-х гг., были выполнены последние произведения мастера: с упорством и энергией он воплощал свои идеи, мужественно преодолевая моменты душевного спада, стремясь одержать победу над собой. Художнику было суждено и пережить испытания войны. Во время бомбардировки снаряд в мгновение ока уничтожил его мастерскую на Севрской фарфоровой мануфактуре, то есть всю его многолетнюю работу. Пришлось начинать заново. Поскольку Судьбинин на этот момент не состоял в штате предприятия, в архивной картотеке не сохранились образцы форм его изделий, их количество и точное время исполнения. Обстоятельства разрушения его личной мастерской на улице Брока остаются неясными. Название улицы, на которой он жил, изменилось в год его смерти. Впоследствии квартал был полностью перестроен, и теперь там ничто не напоминает о том времени. Серафим Николаевич Судьбинин умер 1 ноября 1944 г. в полной нищете и забвении, местонахождение его могилы неизвестно.

⁷³⁰ Lajoix A. Céramique en France. 1925–1947. Paris, 1983. P. 38.

⁷³¹ Ibid.

Произведения керамики, выполненные скульптором, являются неотъемлемой и органичной частью его творчества. Большинство изделий, благодаря комбинации различных материалов, отличаются оригинальностью и исключительным мастерством, соответствуя лучшим образцам европейской пластической школы.

Несмотря на сильное влияние дальневосточной керамики и русской народной традиции, очевидно, что поздние произведения исполнены скульптором в русле развития Ар Деко. Творческие искания и технические эксперименты Судьбинина оказали большое влияние на дальнейшее развитие искусства керамики XX в. В работах мастеров следующего поколения доминирующей становится необработанная глина — мастер начал использовать ее одним из первых, что подтолкнуло к поискам новых глазурей и способов их нанесения. Многие способы декорировки керамики, внедренные Судьбининым, до сих пор используются европейскими мастерами-керамистами.

Взгляд на историю нашей культуры из нового столетия позволяет прояснить эстетические предпочтения недавнего прошлого, уточнить роль тех или иных направлений в искусстве и определить место в художественном процессе своего времени почти забытых мастеров, которые были связаны с деятельностью скульптурного отделения Императорского фарфорового завода. Творчество этих скульпторов на языке метафор живо передает ощущение современной им жизни, по-разному они преодолевали проблемы традиций и новаторства в своем творчестве, по-разному интерпретировали волнующие их сюжеты. Тем не менее, их творческое наследие заслуживает нашего пристального внимания, поскольку выявленные произведения этих скульпторов позволяют поставить их имена в один ряд со многими известными художниками начала XX столетия и тем самым утвердить их искусство в контексте русской и европейской культуры.

Заключение

На основании результатов всесторонне проведенного исследования и в рамках указанной структуры работы необходимо сделать следующие основные выводы.

Проведенная работа позволила провести системный анализ процесса эволюции творческих поисков скульпторов от историзма к Ар Деко, связанных с деятельностью Императорского фарфорового завода. На основе реконструкции творческих биографий скульпторов, атрибуции обширного комплекса произведений, разработан новый метод изучения фарфоровой скульптуры, который позволяет усовершенствовать в целом методы исследования произведений декоративно-прикладного искусства.

Реконструирован и изучен непосредственно тот творческий метод, который вырабатывал скульптор в процессе подготовки и исполнения работы, это позволило по-новому изучить произведения искусства и исследовать их в более широком историческом и социальном аспектах.

Последовательно воплощенные авторские замыслы А. К. Тимуса, П. П. Каменского, К. К. Рауша фон Траубенберга, С. Н. Судьбинина и других мастеров ярко демонстрируют, что фарфоровая скульптура способна не только следовать общей стилевой эволюции, но и отвечать на все актуальные запросы времени, справляться с важными государственными заказами, говорить «языком фарфора» о насущных потребностях и проблемах общества.

Расцвету творческой активности скульптурного отделения предшествовала эпоха скульптора А. Шписа, чей творческий путь и успешная карьера не были примером подражания для мастеров следующего поколения, но были объектом пристального внимания. Ряд скульпторов на рубеже столетия были хорошо осведомлены о деятельности А. Шписа и охотно заимствовали определенные методы и способы его работы. Безусловно, Шпис был человеком «своего

времени», в глазах молодых мастеров он был скульптором старой формации, но для своего времени он был значительным мастером. Этот вывод подтверждается качеством и количеством созданных скульптором произведений фарфоровой пластики: скульптур, ваз, сервизных форм, предметов убранства интерьеров и прочих изделий, большая часть которых выявлена и атрибутирована диссертантом в процессе работы.

Личный пример Шписа, способ его работы с фарфором стал тем логическим звеном, связывающим две разные «эпохи» в деятельности скульптурного отделения фарфорового завода. Таким образом, для исследования затронутой нами проблемы очевидно, что практическое отсутствие эволюции в развитии фарфоровой пластики на Императорском фарфоровом заводе на протяжении нескольких десятилетий было бы неправильно связывать исключительно с деятельностью А. Шписа, а с восприятием «искусства фарфора» со стороны заказчиков и на уровне понимания особенностей творческих задач фарфориста как со стороны зрителя, так и художественной критики в целом.

Начавшиеся преобразования и изменения в художественной жизни страны мгновенно затронули деятельность А. Шписа. Уже с середины 1880-х годов его работы стали вызывать заметные нарекания, со сменой художественных вкусов его фарфоровая скульптура стала заметно «устаревать» и перестала соответствовать новым стилистическим направлениям. Однако важно отметить, что при том стилистическом разнообразии созданных Шписом фарфоровых скульптур и после проведения реформ многие из них спустя несколько лет вновь оказались в ассортименте завода. Видимо, сказался результат многолетней трудовой деятельности и необходимость постоянно доказывать администрации свое право не только на звание, но и на положение главного скульптора, что способствовало процессу постоянного совершенствования технической стороны его работ, поскольку с художественной точки зрения Шпис был уже не в состоянии воспринять новые стилистические тенденции.

Тот художественный подъем, который наравне со скульптурной переживала и фарфоровая пластика, стал результатом длительного процесса творческой эволюции, носившего многогранный и многоуровневый характер. Развитие фарфоровой пластики во второй половине XIX в. протекали латентно, однако характеризовались постепенным накоплением потенциала для будущих реформ и новаций. Совокупность всех произошедших изменений в художественной жизни страны на рубеже XIX—XX вв. повлияла на реформирование скульптурного отделения Императорского фарфорового завода и обусловила принятие ряда нововведений, среди которых основополагающим стало привлечение к работе сторонних скульпторов. Эти важные изменения могли оформиться лишь на фоне более глубоких преобразований, произошедших в России на рубеже 1880–1890-х годов, когда завершался процесс самоопределения русской национальной культуры. Эти процессы нашли яркое отражение в сфере динамично развивающихся научных знаний, в тесной связи искусства, литературы, философии и пр., в результате которых стал возможен плодотворный творческий союз мастеров разных художественных направлений со скульптурным отделением фарфорового предприятия. Необходимо подчеркнуть, что процессы обновления и реформирования скульптурного отделения Императорского фарфорового завода по определению не могли носить быстрого характера в силу специфики данного материала. Как известно, процесс изготовления фарфора связан не только со сложной технологией, но и дорогостоящей материальной базой.

Очевидно, что сначала творческие поиски начинающих скульпторов были сосредоточены вокруг проблем совершенствования своего художественного образования и профессиональной подготовки, связанных с более взыскательным изучением европейской художественной практики, современного состояния дел в искусстве и в целом — освоения более широкого диапазона разных методов и техник работы с бронзой, мрамором, деревом, камнем, керамикой и пр. Их творческая деятельность на Императорском фарфоровом заводе затрагивала

огромный спектр проблем: взаимоотношения мастера с материалом, поиски новой образности и расширение типологической структуры ваения в сфере фарфорового производства.

В этот период главой скульптурного отделения был назначен А. К. Тимус — яркий представитель уже новой формации скульпторов. Предпринятый анализ творческого наследия Тимуса, благодаря выявленным диссертантом произведениям скульптора, дает все основания утверждать, что его деятельность продемонстрировала поразительный синтез собственной успешной творческой деятельности с разработкой методических принципов и системы работы со сторонними скульпторами, многие из которых были на этот момент уже состоявшимися, известными мастерами, но без навыков работы с фарфором. Немаловажным залогом успеха работы скульптурного отделения под руководством Тимуса является и тот факт, что скульптор выступал как их единомышленник и при всем различии их личных творческих позиций, вместе они имели единые представления о стоявших перед ними творческих задачах, которые только при условии совместной работы могли так успешно реализоваться на фарфоровом производстве. Стремление привлечь к профессиональной деятельности на заводе не просто высококвалифицированного мастера, но и полноценную творческую личность свидетельствовало, прежде всего, о широком кругозоре, свободе творческого мышления самого Тимуса и выразалось в готовности фарфорового завода при участии Тимуса содействовать и организовывать стажировки и ознакомительные командировки для приглашенных скульпторов на ведущие фарфоровые производства в Европе, более активному участию в российских и международных выставках, расширению профессиональных контактов. Все это, несомненно, обеспечило успех их работам в области фарфоровой пластики.

Во многом благодаря стараниям Тимуса, в сформированном таким образом «культурном поле» произошла активизация и более тонких, своеобразно

соединенных друг с другом процессов, в результате которых произошли очевидные изменения в художественном сознании многих участников творческого процесса на фарфоровом производстве. От строгого исполнения предписанного Кабинетом двора заказов, скульпторы начинают предлагать и свои собственные идеи, которые порой идут в разрез с намерениями Кабинета двора. Однако скульпторы нового поколения не пытаются лишь слепо следовать пожеланиям заводской администрации, они объясняют, порой даже дискутируют со своим непосредственным заказчиком, о целесообразности исполнения той или иной фигуры или скульптурного ансамбля, отстаивая свои творческие позиции (фигуры исполнителей дягилевских сезонов С. Судьбина и др.). Скульпторов нового поколения объединяет их желание пробовать себя в разных материалах и жанрах, никто из них не стремится связать себя длительными рабочими контрактами с каким-то одним художественным учреждением, хотя работать на придворные мануфактуры и поставщиков Двора остается неизменно престижным, поэтому они с таким удовольствием работают на Императорском фарфоровом заводе. Нам видится, что такая свобода, независимость творческого мышления, начиная от самостоятельного выбора учебного заведения, студии или мастерской у ведущих европейских педагогов до выбора нового стиля жизни в Европе возникла одновременно в среде наиболее перспективных молодых людей и только благодаря этим факторам стало возможно появление их фарфоровой скульптуры.

Эти мастера вступают в новые отношения с западноевропейской художественной традицией, демонстрируя независимый от устоявшихся канонов свой собственный взгляд и на современное искусство, разрабатывая новые методы выражения своих творческих замыслов, в том числе и в фарфоровой пластике.

Таким образом, сложилась необходимость многоуровневого исследования общей картины жизнедеятельности скульпторов-фарфристов в России и Европе, которая обеспечила расцвет деятельности скульптурного отделения фарфорового завода. Своего рода «наложение» знаний, приобретенных скульпторами во время

учебы, блестящая осведомленность о современном состоянии дел в искусстве благодаря широкому кругозору, творческим контактам, желанию работать с разными материалами значительно расширяла горизонты при постановке даже самых сложных творческих задач. Их творческий метод сформировался на основе широкого спектра русских и европейских традиций. А в их произведениях нашли отражение важнейшие тенденции искусства второй половины XIX — первой четверти XX вв.: «многостилье» эпохи историзма, непосредственность импрессионизма, гибкая пластика модерна, рациональность Ар Деко. Творчество этих мастеров, впитав лучшие традиции предшествующего времени, от ампира до историзма, сложилось в самобытное художественное явление. В их произведениях сложно выделить одно доминирующее стилистическое направление, своего рода «стилистическая переплетённость» была характерной особенностью их художественного метода. Многообразие и высокий уровень творчества К. К. Рауша фон Траубенберга, С. Н. Судьбинина, А. К. Тимуса и др. скульпторов, их тесная связь с самыми разными явлениями русской и европейской культуры того времени делает обращение к их творчеству чрезвычайно актуальным. В силу этих обстоятельств они стали восприниматься уже не просто как последователи европейской моды в области культуры. С успехом освоив европейский передовой опыт, уже в начале XX столетия их искусство по-настоящему оказалось в авангарде и оказало весьма заметное влияние на общую картину эволюции художественного процесса не только в России, но и за ее пределами.

Учитывая разностороннюю деятельность этих скульпторов, диссертант выявил, сгруппировал и провел конструктивное изучение произведений по видам искусства в хронологическом порядке, исследовал их художественные особенности, выявил исторические прототипы и театрально-литературные образы. На основании результатов комплексного метода анализа произведений можно утверждать, что произведения А. К. Тимуса, С. Н. Судьбинина, К. К. Рауша фон Траубенберга, А. Л. Обера и др. скульпторов получили высокое признание

современников, с успехом демонстрировались на российских и международных выставках и стали предметом изучения и коллекционирования. В избранном контексте масштаб созданных ими произведений фарфоровой пластики в своем новаторском потенциале должен быть оценен в полной мере. Очевидно, что во многом благодаря этим мастерам скульптурная пластика Императорского фарфорового завода принесла славу русскому искусству как в России, так и за ее пределами, оказав принципиальное влияние на развитие отечественного и зарубежного искусства.

Более того, творческие разработки скульпторов стали отправной точкой для дальнейшего развития школы отечественного фарфора следующего периода. Восприняв через своих учителей основы пластической лексики, новое поколение скульпторов создали знаменитый агитационный фарфор.

Высокий уровень исполнения их произведений был связан как с разработкой новых подходов и методов осуществления поставленных задач, связанных с привлечением смежных научных дисциплин, так и с внедрением новаторских технологий декорировки изделий. Этим обусловлена востребованность большинства произведений скульпторов, многие из которых до сих пор являются неотъемлемой частью ассортимента ОАО «Императорского фарфорового завода», в то время как бесспорные авторские произведения имеют высокую стоимость на антикварном рынке.

Скульпторы разделили долю многих наших соотечественников, оказавшихся после революции — в силу общественно-политических причин — за границами бывшей российской империи. Относительно толерантное отношение Советской власти к русской художественной эмиграции в 1920-е гг. уже в следующем десятилетии сменилось резким официальным неприятием. То обстоятельство, что Императорский фарфоровый завод принадлежал Придворному Ведомству, т. е. фактически его владельцами являлись члены Императорской фамилии, еще больше усиливал неприятие по отношению к этой группе мастеров.

Утверждавшееся тогда безраздельное господство коммунистической идеологии положило конец диалогу двух распавшихся половин отечественной культуры. Творческое наследие этих скульпторов дореволюционного периода, оставшееся на территории нашей страны, в Советское время было предано забвению, как искусство «изменников Родины». Это относится как к произведениям фарфоровой пластики, так и к работам, выполненным за пределами фарфорового завода. В настоящее время немногочисленные произведения этих скульпторов безвозвратно утрачены и в большинстве случаев известны лишь по фотографиям и публикациям в периодических изданиях начала XX в. Оказавшись в эмиграции, они продолжили свое служение русскому искусству и оказали определенное влияние на формирование художественной жизни и искусства Европы и Америки первой четверти XX в. А благодаря сотрудничеству с Императорским фарфоровым заводом, многие скульпторы смогли достичь значительных творческих успехов, поскольку их деятельность в предыдущий период была связана с императорской семьей. Этот факт их биографий всегда имел исключительно положительное значение.

В отечественной историографии роль этой группы скульпторов умышленно принижалась и умалчивалась. Предпринятые диссертантом попытки серьезного изучения наследия этих скульпторов привели к парадоксальным выводам: сразу после их отъезда из России не только ничего не было известно об их творчестве, но и сами они считались как бы без вести пропавшими. В то же время в зарубежных публикациях одна за другой появлялись статьи об успехах русских эмигрантов, чьи имена, часто искаженные или намеренно измененные, никак не ассоциировались с их происхождением (К. К. Рауш фон Траубенберг часто подписывался «Барон Рауш», «Раух» и др.). Перед нами представляли почти две разные творческие личности: одна, проявившая себя еще в дореволюционное время, и другая — работавшая позже за пределами России. Пришло время

восстановить историческую справедливость, попытаться восстановить «связь времен» и по возможности в полном объеме показать наследие этих мастеров.

В эмиграции творческий путь скульпторов, связанных в дореволюционное время с деятельностью Императорского фарфорового завода, складывался по-разному. Те мастера, которые предпочли в силу разных обстоятельств остаться на родине, не смогли проявить себя на художественном поприще, даже несмотря на попытки работать в новом стиле и идеологии (М. Диллон, проект памятника В. Ленину).

На фоне стремительных преобразований в области искусства и культуры Европы 1920-х гг. далеко не все скульпторы смогли сориентироваться в новом для них художественном сообществе. Так, Рауш фон Траубенберг после переезда во Францию был не в состоянии выразить проблемы жизни современного общества и конкретного человека. Он продолжал создавать заказные портреты традиционными способами, выработанными им еще до отъезда из России. Рауш фон Траубенберг постоянно углублялся в философско-этические ассоциации, но не обращал внимание на формулировку новых средств художественной выразительности. Не удивительно, что этот подход так и не дал развиваться творческим поискам в правильном направлении. Он так и не смог понять, что потеря интереса к его творчеству вызвана его неумением сменить пластический язык и начать разрабатывать новые методы в раскрытии бесконечно усложнившегося содержания произведения искусства.

Очевидно, что наиболее ярко поиск новых средств художественной выразительности проявился в творчестве С. Н. Судьбинина, который, особенно в Америке, приобрел большой общественный авторитет. Этому способствовала не только кропотливая работа с новыми материалами и техниками декорирования изделий, но и обращение к чрезвычайно сложным, но актуальным и востребованным в обществе темам (религиозный жанр, фигуры из серии «Апокалипсиса» и др.). Благодаря его трудолюбию и организаторским

способностям, он с успехом выставлялся не только в крупных музеях и художественных салонах. В Америке одним из первых он осознал всю важность работы с небольшими частными галереями, которые в свою очередь сотрудничали с представителями богатейших американских семей. Таким образом Судьбинин смог выйти на самых именитых и состоятельных заказчиков, сделать себе имя, но и накопить необходимые средства для продолжения творческих экспериментов в 1930–1940-е гг. в Париже.

Не менее интересно сложился творческий путь у скульпторов А. Адамсона и А. К. Тимуса, которые привнесли в развитие эстонского искусства 1920–1930-х гг. весь багаж художественных и профессиональных знаний и создали ряд значительных, хрестоматийных памятников. Их опыт сотрудничества с Императорским фарфоровым заводом в дореволюционное время имел большое значение для развития их дальнейшего творчества как в России, так и в Европе.

Многообразие форм приложения своего творчества: освоение новых материалов и постоянные поиски путей обновления образного построения своих произведений, композиционных решений и стилистических приемов свидетельствует об их мощном творческом потенциале, самобытности их творчества и, несомненно, заслуживают большего внимания.

Эволюция творческих поисков скульпторов от историзма к Ар Деко развивалась в общем русле декоративно-прикладного искусства. А. Шпис в контексте эпохи историзма разработал и активно применял способ «комбинирования цитат» — форм и элементов декора из разных исторических стилей: готического, рококо, русского и др. Мастера следующего поколения вслед за другими художниками-прикладниками первоначально стали использовать ту систему декоративных элементов, которая была созвучна стилю модерн с его плавными очертаниями форм и флоральными мотивами. Однако приглашенным скульпторам было «тесно» в рамках одного «большого» стиля. Они мыслили шире и предложили новый метод создания фарфоровых фигур, который существенно

дополнил арсенал тех средств художественной выразительности, который использовали служащие фарфорового завода. Применяя материалы из разных областей научного знания, они обращались и к ретроспективизму, и к «исторической реконструкции», военной истории и пр. Скульпторы стали предлагать модели изделий, которые вписывались в рамки существующего стиля и в тоже время могли рассматриваться в широком историко-культурном контексте. Дальнейшая эволюция творческих поисков мастеров, которые уехали из России, пришлась на время расцвета стиля Ар Деко. Скульпторы продолжили свои эксперименты на базе тех методов, которые они активно внедряли на фарфоровом производстве в предшествующий период. На их основе они предложили новые способы формообразования предметов и методы их декорировки, составляли новые рецепты глазурей и способы комбинирования разных материалов в одном произведении.

Новый метод, как и комплекс памятников, введенные в научный оборот, позволили рассмотреть историю фарфорового искусства гораздо шире, чем это представлялось ранее. Его можно квалифицировать как сложное и многообразное явление, в котором нашли отражение самые важные тенденции эпохи.

Проведенная реконструкция творческих биографий и всесторонний анализ творческого наследия этой группы мастеров позволил показать особенности эволюции художественных поисков скульпторов от историзма до Ар Деко, выработать новый метод изучения созданных ими произведений и вписать их имена в летопись русского и европейского искусства второй половины XIX — первой четверти XX вв.

Список литературы

1. XXVIII-ая Передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок в помещении Императорского общества поощрения художеств // Искусство и художеств. пром-сть. — 1900. — № 21. — С. 12.
2. [Б. п.: рец. на балет «Капризы бабочки»] // Петербургский листок. — 1899. — № 292. — С. 3.
3. [Б. п.]. Выставка фарфоровых произведений Императорского завода // Искусство и жизнь. — 1916. — № 1. — С. 19.
4. Аболина, Р. Скульптура / Р. Аболина // Всеобщая история искусств. В 6 т. Т. 6: Искусство 20 века. Кн. 2 / Академия художеств СССР; под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. — М.: Искусство, 1966. — С. 139-168.
5. Абрамов, В. В. Б. Л. Тагеев — писатель, путешественник, разведчик: (из семейной хроники) / В. В. Абрамов // Из глубины времен: сб. ст. Вып. 13 / отв. ред. А. В. Островский. — СПб., 2005. — С. 137–282.
6. Абрамов, В. В. Семейные хроники на фоне истории Санкт-Петербурга: [по материалам семейных архивов Ольхиных, Тагеевых и Каменских] / В. В. Абрамов. — СПб.: Петроцентр, 2011. — 303 с.
7. Абрамцево: художественный кружок. Живопись. Графика. Скульптура. Театр. Мастерские: [сб.ст.] / [науч. ред. Г. Ю. Стернин]. — Л.: Художник РСФСР, 1988. — 312 с.
8. Авалов, З. Д. Присоединение Грузии к России / З. Д. Авалов. — СПб.: тип. А. С. Суворина, 1901. — 306 с.
9. Агаркова, Г. Д. 250 лет Ломоносовскому фарфоровому заводу в Санкт-Петербурге, 1744-1994 / Г. Д. Агаркова, Н. С. Петрова. — СПб.: ЛФЗ-Дезертина, 1994 — 249 с.
10. Акруа, Р. Осенний салон: письмо из Парижа / Р. Акруа // Весы. — 1908. — № 11. — С. 87.
11. Актер-Скульптор // Обзорение театров. — СПб., 1907. — С. 12.
12. Александр Бенуа размышляет...: (ст., письма, высказывания) / авт. вступ, ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, А. Н. Савинов. — М.: Сов. художник, 1968. — 749 с.
13. Алквист, А. Среди хантов и манси: путевые записки и этнографические заметки / А. Алквист; пер. с нем. и публ. Н. В. Лукиной. — Томск, 1999. — 179 с.
14. Алпатов, М. В. Этюды по истории русского искусства. В 2 т. Т. 2 / М. В. Алпатов. — М.: Искусство, 1967. — 234 с.
15. Алянский, Ю. Магический кристалл профессора Качалова / Ю. Алянский. — Л.: Лениздат. — 1966. — 228 с.
16. Андреев, А. Р. История Крыма / А. Р. Андреев. — М.: Монолит и др., 2002. — 274 с.

17. Андреева, Л. В. Советский фарфор, 1920–1930 гг. / Л. В. Андреева. — М.: Сов. художник, 1975. — 339 с.
18. Анненков, И. В. История Лейб-гвардии Конного полка, 1731–1848. Ч. 1 / И. В. Анненков. — СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1849. — 339 с.
19. Анненский, П. Рассказы карандашом: карикатурный альбом / П. Анненский. — СПб., 1858. — 147 с.
20. Анненков, П. В. Парижские письма / П. В. Анненков. — М.: Наука, 1983. — 608 с. — (Литературные памятники).
21. Арбузов, Л. А. Очерки истории Лифляндии, Эстляндии и Курляндии / Л. А. Арбузов. — СПб., 1912. — 302 с.
22. Армяне / отв. ред. Л. М. Варданян, Г. Г. Саркисян, А. Е. Тер-Саркисянц. — М.: Наука, 2012. — 648 с.
23. Арсеньев, В. К. Быт и характер народностей Дальневосточного края / В. К. Арсеньев, Е. И. Титов. — Хабаровск; Владивосток: Книжное дело, 1928. — 84 с.
24. Арсеньев, В. К. Китайцы в Уссурийском крае / В. К. Арсеньев. — Хабаровск: тип. Канцелярии Приамур. ген.-губернатора, 1914. — 204 с. — (Записки Приамурского отд. Императорского Рус. географич. о-ва; Т. 10, вып. 1).
25. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX — начала XX века: справ. / Гос. музей истории Санкт-Петербурга; под общ. ред. Б. М. Кирикова. — СПб: Пилигрим, 1996. — 395 с.
26. Астраханцева, Т. Русский фарфор и «Мир искусства» / Т. Астраханцева // Декоративное искусство. — 1999. — № 1–3. — С. 25–27.
27. Астырев, Н. М. На таежных прогалинах: очерки жизни населения Вост. Сибири / Н. М. Иноземцев. — М.: тип. Д. И. Иноземцева, 1891. — 450 с.
28. Асхабов, И. Чеченское оружие / И. Асхабов. — М.: Клуб «Кавказ», 2001. — 238 с.
29. Багдасарова, И. Геральдика — фарфор — Тройницкий / И. Багдасарова, Е. Хмельницкая // Поднесение к Рождеству. Геральдика на русском фарфоре: кат. выст. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2008. — С. 53.
30. Багдасарова, И. Р. Медальон с портретом великого князя Павла Петровича / И. Р. Багдасарова // «Под царским вензелем»: произведения Императорского фарфорового з-да из собр. Гос. Эрмитажа: кат. выст. / И. Р. Багдасарова, Т. В. Петрова, Е. С. Хмельницкая и др. — СПб.: ПроPILEI, 2007. — С. 105.
31. Бадмаева, Р. Д. Бурятский костюм XIX–XX вв.: кат. выст. / Р. Д. Бадмаева, И. А. Бутуханова; ред. Р. Ф. Тугутов. — Кяхта, 1979.
32. Бакст, Л. Пути классицизма в искусстве / Л. Бакст // Аполлон. — 1909. — № 2. — С. 74.
33. Баммат, Г. Кавказ и русская революция: (политич. аспект) / Г. Баммат. — Махачкала, 2000. — 39 с.
34. Барон и Муза: Николай Врангель. Паллада Богданова-Бельская: сб. / сост.: А. А. Мурашев, А. Ю. Скаков. — СПб.: Коло, 2001. — 222 с.

35. Барсов, К. Самоеды / К. Барсов // Область крайнего севера / сост. Я. И. Руднев. — СПб.: типо-литография М. П. Фроловой, 1899. — 123 с.
36. Бартенев, В. На крайнем Северо-Западе Сибири: очерки Обдорского края / В. Бартенев.- СПб., 1896. — 154 с.
37. Бархатова, Е. В. Русские художественные журналы начала XX в. / Е. В. Бархатова // Вестник Ленингр. ун-та. Вып. 2. — 1977. — № 8. — С. 37–41.
38. Батулин, Ю. М. Досье разведчика: опыт реконструкции судьбы / Ю. М. Батулин. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 649 с.
39. Белов, М. И. Русские походы на Камчатку до Атласова / М. И. Белов // Известия Всесоюзного Географического общества. — 1957. — Т. 89, № 1. — С. 30.
40. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. Т. 1 / А. Белый. — М.: Искусство, 1994. — 477 с.
41. Бенуа, А. Врубель / А. Бенуа // Мир искусства. — 1903. — Т. 10. — С. 175–182.
42. Бенуа, А. Кустарная выставка / А. Бенуа // Мир искусства. — 1902. — № 1-6. — С. 47–51.
43. Бенуа, А. Машков и Кончаловский / А. Бенуа // Речь. — 1916. — № 102. — С. 2.
44. Бенуа, А. Н. Возникновение «Мира искусства» / А. Н. Бенуа; [послесл. Г. Ю. Стернина]. — Репр. изд. — М.: Искусство, 1998. — 70 с.
45. Бенуа, А. Н. Дневник. Т. 1: 1916–1918 / А. Н. Бенуа. — М.: Захаров, 2010. — 765 с.
46. Бенуа, А. Н. История русской живописи в XIX в. / А. Н. Бенуа; сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. — 3-е изд. — М.: Республика, 1999. — 448 с.
47. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания. Т. 2 / А. Н. Бенуа. — 2-е изд., доп. — М.: Наука, 1993 — 743 с.
48. Бенуа, А. Н. Мои воспоминания: в 5 кн. / А. Н. Бенуа. — М.: Наука, 1980. — (Литератур. памятники). — Кн. 1–5.
49. Бенуа, А. Н. Памяти бар. К. К. Рауш фон Траубенберга / А. Н. Бенуа // Последние новости. -1935. — № 50. — С. 2.
50. Бенуа, А. Парижские салоны / А. Бенуа // Мир искусства. — 1899. — № 13–24. — С. 9–14.
51. Бенуа, А. Письма со всемирной выставки / А. Бенуа // Мир искусства. — 1900. — № 17–18. — С. 105–110; N 19–20. — С. 156–161.
52. Бенуа, А. Н. В ожидании гимна Аполлону / А. Н. Бенуа // Аполлон. — 1909. — № 1. — С. 5–11.
53. Бенуа, А. Н. О новом стиле: (ответ на письмо Е. Плинатуса «Возрождение классики») / А. Н. Бенуа // Речь. — 1917. — 17 февр.
54. Бердяев, Н. А. О новом русском идеализме / Н. А. Бердяев // Бердяев Н. А. Sub specie aeternitatis: опыты филос., соц. и лит.: (1900–1906 гг.) / Н. А. Бердяев. — М.: Канон+: Реабилитация, 2002. — С. 190.

55. Беспалова, Е. Бакст в Чикаго / Е. Беспалова // Русское искусство. — 2004. — № 1. — С. 38–45.
56. Беспалова, Е. Реклама для примадонны: Мария Кузнецова на почтовых открытках / Е. Беспалова // Русское искусство. — 2007. — № 2. — С. 105–113.
57. Бирюкова, Н. Ю. Севрский фарфор XVIII в.: кат. коллекции / Н. Ю. Бирюкова, Н. И. Казакевич. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2005. — 479 с.
58. Бирюкова, Н. Ю. Французская фарфоровая пластика XVIII в. / Н. Ю. Бирюкова. — Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1962. — 312 с.
59. Блинкина, О. Е. Каменская Мария Федоровна / О. Е. Блинкина // Русские писатели, 1800–1917: биограф. слов. Т. 2. — М., 1992. — С. 452–453.
60. Богданович, К. И. Очерки Чукотского полуострова / К. И. Богданович. — СПб.: тип. А. С. Суворина, 1901. — 238 с.
61. Боглачев, С. В. Петербургский зодчий Александр Бернардацци-младший / С. В. Боглачев // Невский архив: ист.-краевед. сб. Вып. IV / ред. Н. Г. Якубович. — СПб., 1999. — С. 426–435.
62. Богораз, В. Г. К психологии шаманства у народов Северо-Восточной Азии / В. Г. Богораз. — М.: тип. Императорского Московского ун-та, 1910. — 36 с.
63. Богораз, В. Г. Очерк материального быта оленных чукчей, составленный на основании коллекций Н. Л. Гондатти, находящихся в Этнографическом музее Императорской Академии / В. Г. Богораз. — СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1901. — 65 с. — (Сб. Музея по антропологии и этнографии при Императорской Академии наук; 2).
64. Богордаева, А. А. Традиционный костюм обских угров / А. А. Богордаева. — Новосибирск: Наука, 2006. — 237 с.
65. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. — М.: Рудомино, 2001. — 222 с.
66. Божаницкий, Д. Выставка керамических изделий / Д. Божаницкий // Мир искусства. — 1901. — № 1. — С. 50–52.
67. Бокова, В. М. М. Ф. Каменская и ее «Воспоминания» / В. М. Бокова // Каменская, М. Ф. Воспоминания. — М., 1991. — С. 5–16.
68. Български народни носии / сост. А. Комитска и В. Борисова. — София, 2005.
69. Болонев, Ф. Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII–XX вв. / Ф. Ф. Болонев. — М.: ДИК, 2004. — 350 с.
70. Борей. Наши современники. М. Л. Диллон // Новое время. — 1906. — 28 января. — С. 10.
71. Борисова, Е. А. Русская архитектура конца XIX — начала XX в. / Е. А. Борисова, Т. П. Каждан. — М.: Наука, 1971. — 239 с.
72. Борисова, Е. А. Русский модерн «Russia's art nouveau»: [альбом] — М.: Сов. художник, 1990. — 350 с.
73. Боровкова, В. Н. Коллекционеры и торговцы керченскими древностями / В. Н. Боровкова. — Керчь, 1999. — 160 с.

74. Бубчикова, М. А. Атрибуция и описание памятника русской фарфоровой пластики XVIII — начала XIX века / М. А. Бубчикова // Архангельское: материалы и исследования. Часть II: к 190-летию фарфорового завода в Архангельском. — М.: ГМУ «Архангельское», 2011. — С. 57.
75. Булочкин, Н. В. Фарфоровая и фаянсовая скульптура / Н. В. Булочкин // Русское декоративное искусство, XIX — начало XX в. Т. III / под ред. А. И. Леонова. — М., 1965. — С. 143–158.
76. Бурлюк, Д. Воспоминания отца русского футуризма / Д. Бурлюк; публ. и коммент. О. Лейкинда и Д. Северюхина // Минувшее: историч. альм. Вып. 5. — Париж, 1988. — С. 7–53.
77. Бурлюк, Д. Д. Русские художники в Америке: живопись, скульптура, театр, музыка и прикладные искусства: материалы по истории рус. искусства, 1917–1918 / Д. Д. Бурлюк. — [Нью-Йорк]: изд. М. Н. Бурлюк, 1928. — 47 с.
78. Бутанаев, В. Я. Этническая культура хакасов / В. Я. Бутанаев. — Абакан, 1998. — 317 с.
79. Бутлер, К. С. Мейсенская фарфоровая пластика XVIII в. в собрании Эрмитажа: кат. / К. С. Бутлер. — Л.: Аврора, 1977. — 158 с.
80. Быковская, Н. Керченский табачный фабрикант Константин Месакусиди / Н. Быковская, В. Санжаровец // Підприємці й меценати: грецькі підприємці та громадські діячі в Україні XVII — XIX ст. — Київ, 2001. — С. 176–190.
81. Бюиссон, С. Русские художники в Париже, круг Модильяни: от Урала до Монпарнаса / С. Бюиссон // Модильяни. — М., 2007. — 176 с.
82. Бютор, М. Роман как исследование / М. Бютор. — М.: Изд-во МГУ, 2000. — 192 с.
83. В мастерской барона К. К. Рауша фон Траубенберга // Огонек. — 1914. — № 10. — С. 7.
84. В Третьяковской Галерее // Московские вести. — 1906. — 26 сент.
85. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Т. 2 / сост., авт. вступ. ст., очерков о мемуаристах и коммент. И. С. Зильберштейн и В. А. Самков. — Л.: Художник РСФСР, 1971. — 599 с.
86. Валентин Серов в переписке, документах и интервью. В 2 т. Т. 1 / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. — Л.: Художник РСФСР, 1985. — 487 с.
87. Ванслов, В. Художественный опыт России XX в. / В. Ванслов // Пути и перепутья: материалы и исслед. по отечественному искусству XX в. / сост. и ред. А. В. Дехтерева и Н. С. Степанян. — М.: НИИ теории и истории изобр. искусств РАХ, 2001. — С. 282–291.
88. Васильев, А. Т. Барыкова Анна Павловна / А. Т. Васильев // Русские писатели, 1800–1917: биограф. слов. Т. 1. — М., 1989. — С. 167–168.
89. Ваулин, П. К. Как получают радужные металлические люстры / П. К. Ваулин // Керамическое обозрение. — 1904. — 15 февр. — С. 249–251.

90. Ваулин, П. К. О положении керамического производства в России / П. К. Ваулин // Зодчий. — 1907. — № 20. — С. 205–207.
91. Ваулин, П. К. О художественной керамике / П. К. Ваулин // Труды IV съезда русских зодчих, состоявшегося в Санкт-Петербурге с 5 по 12 янв. 1911 г. — СПб., 1911. — С. 95–105.
92. Ваулин, П. К. Художественно-керамическая промышленность в России: а) фабрично-заводская, б) ремесленная и в) кустарная: докл. Всерос. съезду художников в С.-Петербурге в 1911–12 гг. / П. К. Ваулин // Искусство. Живопись. Графика. Художественная печать. — 1912. — № 9–10. — С. 358–364.
93. Ведехина, О. «Капризы бабочки»: соавторы хореографа / О. Ведехина // Балет: спец. вып. журнала, посвященный 175-летию М. Петипа. — 1993. — № 69. — С. 25.
94. Вейнер, П. П. Барон Н. Н. Врангель: биографич. очерк / П. П. Вейнер // Венок Врангелю от Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. — Пг. — 1916. — С. 14.
95. «Великий путь»: виды Сибири и Великой Сиб. ж. д. Вып. 1: от р. Оби до р. Енисея и Томская ветвь: 124 вида наиболее важнейших ж.-д. сооружений, городов, селений, типов инородцев и живописных местностей, прилегающих к линии ж. д., с описанием их, составленным В. А. И-м. — Красноярск, 1899. — 124 с.
96. Венская выставка // Голос. — 1873. — № 223. — С. 4.
97. Весь Петербург на 1904: адресная и справ. книга Санкт-Петербурга. СПб., 1904. — С. 740.
98. Весь Петроград на 1917 г.: адресная и справ. книга г. Петрограда. — Пг.: Новое время, 1917. — 811 с.
99. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства / Б. Р. Виппер. — М.: Изобразит. искусство, 1985. — 283 с.
100. Витте, С. Ю. Избранные воспоминания, 1849–1911 / С. Ю. Витте. — М.: Мысль, 1991. — 718 с.
101. Владыкин, В. Е. К вопросу об этнических группах удмуртов / В. Е. Владыкин // Советская этнография. — 1970. — № 3. — С. 37–47.
102. Власов, В. Г. Стили в искусстве: архитектура, графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись, скульптура: слов. В 2 т. Т. 1 / В. Г. Власов. — СПб.: АОЗТ «Кольна», 1996. — 543 с.
103. Власов, В. Г. Стили в искусстве: Архитектура, графика. Декоративно-прикладное искусство. Живопись. Скульптура: слов. В 2 т. Т. 2 / В. Г. Власов. — СПб.: АОЗТ «Кольна», 1997. — 655 с.
104. Возрождение. — Париж, 1935. — № 3661.
105. Возрождение. — Париж, 1935. — № 3664.
106. Волконский, С. М. Последний день: роман-хроника / С. М. Волконский. — Берлин: Медный всадник, 1925. — 547 с.

107. Володина, Т. Модерн: проблемы синтеза / Т. Володина // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 2–3. — С. 327–356.
108. Волошин, М. А. Лики творчества / М. А. Волошин. — Л.: Наука, 1988. — 848 с. — (Литератур. памятники).
109. Волынский, А. «Жизель» / А. Волынский // Биржевые ведомости. — 1914. — 14 янв. — С. 4.
110. Волынский, А. Л. А. П. Павлова: по поводу «Баядерки» / А. Л. Волынский // Биржевые ведомости. — 1911. — 26 сент.
111. Воолмаа А. Эстонский национальный костюм / А. Воолма, М. Каарма // Юный художник. -1983. — № 2. — С. 21–23.
112. Врангель, Н. Н. Вермеер Дельфтский / Н. Н. Врангель // Аполлон. — 1911. — № 1. — С. 5–11.
113. Врангель, Н. Н. Дни скорби: дневник 1914–1915 гг. / Н. Н. Врангель. — СПб.: журн. «Нева», № 3, 2001. — 319 с.
114. Врангель, Н. Н. История скульптуры / Н. Н. Врангель. — М.: И. Кнебель, 1913. — 416 с. — (История русского искусства: в 5 т. / Под общ. ред. И. Грабаря. — Т. 5).
115. Врангель, Н. Н. Свойства века: ст. по истории рус. искусства барона Николая Николаевича Врангеля / Н. Н. Врангель; сост., коммент. и подгот. текста И. А. Лаврухиной. — СПб.: журн. «Нева»: Летний сад, 2001. — 276 с.
116. Всемирная парижская выставка 1900 года в иллюстрациях и описаниях: иллюстрир. прил. к «Вестн. иностр. лит.» 1900 г. — СПб., 1900. — 224 с.
117. Всероссийская кустарная промышленная выставка 1902 г. // Керамическое обозрение. — 1901. — 15 сент. — С. 55.
118. Встреча через столетие: Роден, Голубкина, Клодель: кат. выст. / [авт.-сост. Л. М. Бетретдинова и др.; отв. ред. Л. И. Иовлева, авт. ст.: Т. В. Галина и др.]. — М.: Сканрус, 2004. — 111 с.
119. Вся Москва: адресная и справ. книга... на 1901 г. — М., 1901. — 779 с.
120. Выставка в пользу Лазарета деятелей искусства // Искусство и жизнь. — 1915. — № 1. — С. 6.
121. Выставка журнала «Мир искусства» в залах Императорской Академии художеств, 1901 г. [Изоматериал] // Мир искусства. — 1901. — № 4. — С. 101–103.
122. Выставки журнала «Мир искусства» // Мир искусства. — 1900. — № 5. — С. 113–114.
123. Габриэль, Г. Императорский фарфоровый завод: эпоха высочайшего заказа / Г. Габриэль // Наше наследие. — 1998. — № 45. — С. 16–29.
124. Гаджиева, С. Ш. Одежда народов Дагестана, XIX — начало XX в. / С. Ш. Гаджиева — М.: Наука, 1981. — 207 с.
125. Галеева, Т. А. Пикассо и искусство русского зарубежья 1920–1930-х гг. / Т. А. Галеева // Известия Уральского гос. ун-та. — 2005. — № 35. — С. 133–142.

126. Галеева, Т. А. Творческий путь Б. Д. Григорьева, 1886–1939 гг.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Т. А. Галеева. — Москва, 2000. — 324 с.
127. Герман, М. Ю. Модернизм: искусство первой пол. XX в. // М. Ю. Герман. — СПб.: Азбука-классика, 2003. — 480 с.
128. Голлербах, Э. Выставки «художников-индивидуалистов» и Общины художников / Э. Голлербах // Казанский музейный вестник. — 1921. — № 3–6. — С. 141–143.
129. Головачев, П. М. Сибирь: природа. Люди. Жизнь / П. М. Головачев. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: тип. т-ва И. Д. Сытина, 1905. — 401 с.
130. Голос Руси. — 1915. — № 526. — С. 5.
131. Голынец, С. В. Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX вв.: заметки с выст. / С. В. Голынец // Музей — 10. — М.: Сов. художник, 1989. — С. 174–182.
132. Голь, Н. М. Боги, люди, собаки / Н. Голь, И. Мамонова, М. Халтунен. — СПб.: Арка, 2010. — 206 с.
133. Горький, М. Собрание сочинений. В 30 т. Т. 6: Пьесы 1901–1906 / М. Горький. — М.: Худож. лит., 1950. — 558 с.
134. Государственный Русский музей: из истории музея: сб. ст. и публ. / сост. И. Н. Карасик, Е. Н. Петрова. — СПб.: ГРМ, 1995. — 312 с.
135. Готовится праздник русского искусства // Новое русское слово. — 1922. — 15 нояб.
136. Грабарь, И. Э. Моя жизнь / И. Э. Грабарь. — М.; Л.: Искусство, 1937. — 376 с.
137. Грабарь, И. Э. Моя жизнь. Этюды о художниках: автомоногр. / И. Э. Грабарь. — М.: Республика, 2001. — 493 с.
138. Грабарь, И. Э. Несколько мыслей о прикладном искусстве / И. Э. Грабарь // Мир искусства. -1902. — № 1-6. — С. 51–55.
139. Грабарь, И. Э. Письма, 1891–1917 / И. Э. Грабарь. — М.: Наука, 1974. — 468 с.
140. Грабарь, И. Э. Письма, 1917–1941 / И. Э. Грабарь. — М.: Наука, 1977. — 424 с.
141. Граве, В. В. Китайцы, корейцы и японцы в Приамурье / В. В. Граве. — СПб., 1912. — 489 с.
142. Григорьев, В. В. Россия и Азия: сб. исслед. и ст. по истории, этнографии и географии / В. В. Григорьев. — СПб.: тип. бр. Пантелеевых, 1876. — 575 с.
143. Григорьев, С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / С. Л. Григорьев. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1993. — 382 с.
144. Гримак, Л. П. Моделирование состояний человека в гипнозе / Л. П. Гримак. — М.: Наука, 1978. — 272 с.
145. Грушевский, М. С. Очерки истории Украинского народа / М. С. Грушевский. — Изд. 2-е, доп. — СПб., 1906. — 512 с.

146. Гуль, Р. Б. Я унес Россию: апология эмиграции: в 3 т. / Р. Б. Гуль. — М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001. — Т. 1–3.
147. Гуревич, Д. Я. Словарь-справочник по коневодству и конному спорту / Д. Я. Гуревич, Г. Т. Рогалев. — М.: Росагропромиздат, 1991. — 238 с.
148. Даниэль, С. М. Рококо: от Вагто до Фрагонара / С. М. Даниэль. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 330 с.
149. Даниэль, С. М. Русская живопись: между Востоком и Западом: [альбом] / С. М. Даниэль. — СПб.: Аврора, 1999. — 287 с.
150. Даниэль, С. М. Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве / С. М. Даниэль. — СПб.: Искусство, 2002. — 303 с.
151. Данько, Е. Я. Завод им. Ломоносова (бывш. Императорский фарфоровый завод), 1744–1917 // Художественный фарфор: кат. / отв. ред. И. Т. Родин; Гос. Фарфоровый з-д им. М. В. Ломоносова (Ленинград). — Л.: Наркомтяжпром, Гос. контора справочников и каталогов, 1938. — С. 17.
152. Дашков, В. А. Описание Олонецкой губернии в историческом, статистическом и этнографическом отношениях / В. А. Дашков. — СПб.: тип. М-ва внутренних дел, 1842. — 222 с.
153. Двести лет Академии художеств СССР: кат. выст. / Науч.-исслед. музей Академии художеств СССР. — М.; Л.: Искусство, 1958. — 242 с.
154. Дегоев, В. В. Северный Кавказ: постсоветские итоги как руководство к действию, или Повестка дня на вчера / В. В. Дегоев, Р. Ю. Ибрагимов. — М.: Империи XXI век, 2006. — 81 с.
155. Деготь, Е. Образ русской женщины / Е. Деготь // Наше наследие. — 1988. — № 2. — С. 12–22.
156. Декоративно-прикладное искусство России и Западной Европы XIX–XX вв.: антиквар.-худож. аукцион № 16 / [Консорциум «Альфа-групп» Альфа-арт; текст В. Е. Анисимовой]. — М., 1994. — 43 с.
157. Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: иллюстрир. энцикл. Т. 1 / Гос. Эрмитаж; [Т. Т. Коршунова и др.; рук. проекта М. Б. Пиотровский]. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа: АРС, 2004. — 279 с.
158. Демьянов, Г. П. Иллюстрированный путеводитель по Волге 1898 г.: (от Твери до Астрахани) / Г. П. Демьянов. — 4-е изд. — Нижний Новгород, 1898. — 324 с.
159. Денисова, Ю. Ю. Эрмитажный театр / Ю. Ю. Денисова, Е. В. Кузьмина, Т. Р. Пасынкова; Гос. Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. — 23 с.
160. Дмитриев, А. Впечатления от выставки «архитектуры и художественной промышленности нового стиля» в Москве / А. Дмитриев // Зодчий. — 1903. — № 9. — С. 113–115.
161. Дмитриев, С. В. Краткий обзор истории формирования коллекций Российского этнографического музея по народам Ближнего Востока / С. В. Дмитриев // Антропологический форум. — 2010. — № 13. — С. 160–172.

162. Добросмыслов, А. И. Ташкент в прошлом и настоящем: ист. очерк / А. И. Добросмыслов. — Ташкент, 1912. — 520 с.
163. Добужинский, М. В. Воспоминания / М. В. Добужинский. — М.: Наука, 1987. — 477 с. — (Литератур. памятники).
164. Достопримечательности России в натуральных цветах: весь Прокудин-Горский, 1905–1916: [кат.]. — М., 2003. — 128 с.
165. Дугаров, Д. С. Лебедь в орнаменте женского костюма тюрко-монгольских народов / Д. С. Дугаров // Советская этнография. — 1983. — № 5. — С. 104–113.
166. Дугаров, Д. С. Орнитозооморфная символика женского костюма некоторых тюрко-монгольских народов / Д. С. Дугаров // Материальная и духовная культура калмыков: сб. ст. — Элиста, 1983. — С. 36–51.
167. Дулькина, Т. И. Русская керамика и стекло XVIII — XIX вв.: собр. Гос. ист. музея: альбом / Т. И. Дулькина, Н. А. Ашарина. — М., 1978. — 326 с.
168. Дягилев, С. К парижской выставке / С. Дягилев // Мир искусства. — 1900. — № 1–12. — С. 34.
169. Дягилев, С. Основы художественной оценки / С. Дягилев // Мир искусства. — 1899. — № 1–2. — С. 43.
170. Дягилев, С. П. Сложные вопросы / С. П. Дягилев // Мир искусства. — 1899. — № 1–2. — С. 10.
171. Дягилев, С. П. Современное искусство / С. П. Дягилев // Мир искусства. — 1903. — № 4. — С. 24.
172. Е. Л. Письма из Мюнхена // Искусство и художеств. пром-сть. — 1900. — № 18. — С. 432.
173. Евсеев, М. Ю. Из истории художественной жизни Петрограда в 1917 — нач. 1918 г. / М. Ю. Евсеев // Проблемы искусствознания и худож. критики. Вып. 2. — Л., 1982. — С. 148–182.
174. Еллинский, Б. Сахалин: черная жемчужина Дальнего Востока / Б. Еллинский. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1928. — 158 с.
175. Ермонская, В. В. Русская мемориальная скульптура: к истории худож. надгробия в России XI — нач. XX в. / В. В. Ермонская, Г. Д. Нетунахина, Т. Ф. Попова. — М.: Искусство, 1978. — 312 с.
176. Ефименко, А. Я. Южная Русь: историко-этнографич. исслед. и заметки / А. Я. Ефименко. — 2-е изд. — Москва: URSS, 2011. — 358 с.
177. Жалсараева, Н. Б. Коллекция одежды старообрядцев Бурятии в Этнографическом музее народов Забайкалья / Н. Б. Жалсараева // Старообрядчество Сибири и Дальнего Востока: история и современность. Местные традиции. Русские и зарубежные связи: материалы II междунар. науч. конф., 6–10 сент. 1999 г., Владивосток. — Владивосток, 2000. — С. 56–60.
178. Жерихина, Е. И. Приданое цесаревны Марии Александровны / Е. И. Жерихина // Россия — Германия. Пространство общения: материалы X Царскосельской науч. конф. — СПб.: ГМЗ «Царское Село», 2004. — С. 156–167.

179. Журавлева, Е. В. Константин Андреевич Сомов / Е. В. Журавлева. — М.: Искусство, 1980. — 231 с.
180. Завьялова, А. Сомов и Бердсли: любопытные совпадения. Новые факты / А. Сомов // Русское искусство. — № 4. — 2008. — С. 94–98.
181. Зеленина, Я. «Это была точно пасхальная ночь» / Я. Зеленина // Наше наследие. — 2007. — № 83–84. — С. 70–72.
182. Землякова, О. Триумф в Америке / О. Землякова, В. Леонидов // Русское искусство. 2004. — № 1. — С. 35.
183. Зензинов, В. М. Старинные люди у холодного океана / В. М. Зензинов. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: тип. П. П. Рябушинского, 1914. — 133 с.
184. Зиновьева, Т. Этнографические фарфоровые фигурки / Т. Зиновьева // Декоративное искусство СССР. — 1982. — № 12. — С. 47–48.
185. Золотинкина, И. «Моноклем остекливший глаз...»: Николай Врангель, барон и искусствовед / И. Золотинкина // Наше наследие. — 2004. — № 69. — С. 50–68.
186. Золотинкина, И. А. Журнал "Старые годы" и ретроспективное направление в художественной жизни Петербурга, 1907–1916: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / И. А. Золотинкина. — СПб., 2009. — 256 с.
187. Зоннтаг, О. С. Русское художественное стекло модерна: к вопросу становления стиля и западноевропейских влияний: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / О. С. Зоннтаг. — М., 2000. — 199 с.
188. Иванов, Д. Д. Искусство керамики / Д. Д. Иванов. — М.: Гос. изд., 1925. — 33 с.
189. Иванов, Д. Д. Каменные зверьки русского гранильного производства / Д. Д. Иванов // Среди коллекционеров. — 1922. — № 4. — С. 22–24.
190. Иванова, А. В. В поиске совершенных форм // Иванова, А. В. Эхо Русских сезонов: кат. выст. / [И.Р. Багдасарова и др.; авт. вступ. ст.: А.В. Иванова]. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. — С. 13.
191. Иванова, А. В. Эхо Русских сезонов: кат. выст. / [И.Р. Багдасарова и др.; авт. вступ. ст.: А.В. Иванова]. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. — 175 с.
192. Из истории русского искусства второй половины XIX — начала XX века: сб. исслед. и публ. / ВНИИ искусствознания; [под ред. Е. А. Борисовой и др.]. — М.: Искусство, 1978. — 151 с.
193. Иллюстрированный каталог Скульптурной выставки Е. А. Лансере и А. Л. Обера в Обществе поощрения художеств, содержащий 50 снимков, исполненных по рисункам Е. Н. Лансере, А. Л. Обера, Л. Н. Бенуа и г. Иона, и краткие биографические очерки художников / сост. и изд. Н. П. Собко. — СПб., 1886. — 48 с. — (Русские художники XIX века).
194. Иллюстрированный словарь русского искусства / ред.-сост. Н. А. Борисовская. — М.: Белый город, 2001. — 551 с.

195. Ильина, И. Н. Общественные организации России в 1920-е гг. / И. Н. Ильина — М.: Ин-т рос. истории РАН, 2001. — 215 с.
196. Императорские коллекции в собрании Российского Этнографического музея: «Цари народам — народы царям»: [кат. выст.] / авт.-сост., ред. Е. Г. Царева. — М.; СПб.: Изд. дом "Паспорт Интернэйшнл", 1995. — 160 с.
197. Императорский Стекланный завод, 1777–1917: к 225-летию со дня основания: кат. выст. / сост. Т. А. Малинина. — СПб.: Славия, 2004. — 255 с.
198. Императорский фарфоровый завод, 1744–1904 / под науч. ред. В.В. Знаменова. — СПб.; М.: Глобал Вью: Санкт-Петербург Оркестр, 2008. — 767 с.
199. Императорский фарфоровый завод, 1744–1904: изд. Упр. Имп. з-дами / [вступ. ст. Носович Т. М.]. — СПб.: Гос. музей-заповед. «Петергоф»: Санкт-Петербург Оркестр, 2003. — 366 с.
200. Императорский фарфоровый завод. 1744–1904: [ист. очерк] / [предисл.: бар. Н.Б. фон-Вольф]. — СПб.: Упр. имп. з-дами, [1906]. — 64 с.
201. Ионова, Ю. В. Этнография Кореи: избранные ст. / Ю. В. Ионова. — М., 2011. — 424 с.
202. Иречек, К. И. История болгар / К. И. Иречек. — Одесса, 1878. — 785 с.
203. Исаков, С. К. Императорская С.П.Б. академия художеств: крат. ист. очерк / С. К. Исаков; под ред. С. Н. Кондакова. — СПб.: т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914. — 63 с.
204. Исаков, С. Г. Путь длиною в тысячу лет: русские в Эстонии: история культуры. Ч. 1 / С. Г. Исаков. — Таллинн: INGRI, 2008. — 312 с.
205. Историко-этнографический атлас Сибири / под ред. М. Г. Левина и Л. П. Потапова. — М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1961. — 501 с.
206. История и современность. Местные традиции. Русские и зарубежные связи: материалы второй междунар. науч. конф., 6–10 сент. 1999 г., Владивосток / [отв. ред. Ю. В. Аргудяева]. — Владивосток, 2000. — С. 56–60.
207. История культуры России / В. И. Добрынина и др.. — М.: О-во «Знание» России, 1993. — 223 с.
208. Каверзнев, В. Охота в русском искусстве / В. Каверзнев // Охотник. — 1927. — № 8. — С. 31.
209. Каган, М. С. Синергетическая парадигма — диалектика общего и особенного в методологии познания разных сфер бытия / М. С. Каган // Синергетическая парадигма: нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 28–49.
210. Казакевич, Н. И. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже: история собр. / Н. Казакевич. — СПб.: Нестор-История, 2003. — 378 с.
211. Калугина, О. Б. Основные проблемы эволюции русской скульптуры конца XIX — начала XX века в контексте взаимоотношений московской и петербургской школ: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / О. Б. Калугина. — М., 2012. — 368 с.

212. Каменская, М. Ф. Воспоминания / М. Ф. Каменская. — М., 1991. — 382 с.
213. Каменский, А. А. Русская скульптура на рубеже двух эпох / А. А. Каменский // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века, (1908–1917). Кн.2. — М.: Наука, 1969.
214. Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1772 года. — [СПб., 1858]. — 527 с.
215. Карамзин, Н. М. Записки о московских достопамятностях: писано в 1817 г. для некоторой особы, ехавшей в Москву / Н. М. Карамзин; вступ. ст. В. Ю. Афиани // Наше наследие. — 1991. — № 6. — С. 36–47.
216. Карбоньер, А. А. Каталог предметов глиняного, фаянсового и майоликового производства / А. А. Карбоньер. — СПб: тип. А. Бенке, 1899. — 195 с.
217. Карпова, Е. В. К. К. Рауш фон Траубенберг — «Мастер конных статуэток» / Е. В. Карпова // Художественный вестник. — 2008. — № 2. — С. 21.
218. Карпова, Е. В. Из творческого наследия М. Л. Диллон / Е. В. Карпова // Русская и западноевропейская скульптура XVIII — начала XX в.: новые материалы. Находки. Атрибуции / Е.В. Карпова. — СПб.: Искусство-СПб, 2009. — С. 156.
219. Карсавина, Т. П. Театральная улица: воспоминания / Т. П. Карсавина. — М.: Центрполиграф, 2004. — 317 с.
220. Каталог «Салона»: выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, строенной в 1909 году в помещении Музея и в «Меньшиковских комнатах» Первого кадетского корпуса. — СПб.: типо-лит. «Якорь», 1909. — 101 с.
221. Каталог VIII выставки картин Союза русских художников: Москва, 1910–1911. — М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1910. — 23 с.
222. Каталог X выставки картин Союза русских художников: Москва, 1912–1913. — М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1913. — 31 с.
223. Каталог XIII выставки картин Союза русских художников: Москва, 1915–1916. — М.: Т-во тип. А. И. Мамонтова, 1915. — 23 с.
224. Каталог XXIX-й передвижной выставки картин Товарищества передвижных художественных выставок в помещении Императорского Общества Поощрения художеств. — СПб., 1901. — 24 с.
225. Каталог выставки картин "Мир искусства". — Пг., 1917. — 32 с.
226. Каталог выставки картин "Мир искусства". — СПб., 1911. — 21 с.
227. Каталог изделий императорских Фарфорового и Стеклянного заводов. — СПб., 1900. — 26 с.
228. Каталог книг музея Императорского фарфорового завода. — СПб., 1890. — 106 с.
229. Каталог музея Императорского фарфорового завода, основанного на теперешнем его месте нахождения в 1744 г. — СПб., 1890. — 159 с.
230. Каталог русского фарфора коллекции Н. А. Лукутина. — М., 1901. — 152 с.

231. Каталог "Салона": выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 году в помещении Музея и в "Меньшиковских комнатах" Первого кадетского корпуса. — СПб.: типо-лит. «Якорь», 1909. — 101 с.
232. Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи / Гос. музейн. фонд. Отд. охраны памятников искусства и старины. — Пг., 1920. — 24 с.
233. Качалов, Н. Н. Стекло / Н. Н. Качалов. — М.: Изд-во АН СССР, 1959. — 465 с.
234. Качалов, Н. Н. Фарфор и его изготовление / Н. Н. Качалов. — М.: Промиздат, 1927. — 63 с.
235. Квашнин, Ю. Н. Ненецкое оленеводство в XX — начале XXI в. / Ю. Н. Квашнин. — Тюмень; Салехард: Колесо, 2009. — 164 с.
236. Кверфельдт, Э. К. Фарфор: крат. ист. очерк / Э. К. Кверфельдт. — Л., 1940. — 80 с.
237. Керамическое обжигальное искусство // Керамическое обозрение. — 1903. — № 19. — С. 499–500.
238. Кехлин, Р. Французская керамика / Р. Кехлин // Искусство и художеств. пром-сть. — 1900. — № 21. — С. 536.
239. Кецкало Н. М. Философы «Серебряного века» о роли личности в истории: (Л. П. Карсавин, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, С. Л. Франк) / Н. М. Кецкало // Вестник Мурманского гос. технич. ун-та. — 2008. — Т. 11, № 1. — С. 70–75.
240. Кипнис, Б. «Звание ему иметь Лейб-Регимент...» / Б. Кипнис // Наше наследие. — 1996. — № 37. — С. 109 — 117.
241. Кириков, Б. М. Архитектура петербургского модерна: особняки и доходные дома / Б. М. Кириков. — СПб: журн. «Нева», 2003. — 512 с.
242. Кириченко, Е. И. Московское купечество и русский стиль / Е. И. Кириченко // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 2–3. — С. 287–311.
243. Кириченко, Е. И. Неоклассицизм и акмеизм в русском искусстве нач. XX в. / Е. И. Кириченко // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 2–3. — С. 358–372.
244. Кириченко, Е.И. Русский стиль: поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерус. и нар. искусства в рус. искусстве XVIII — нач. XX в. / Е. И. Кириченко. — М.: Галарт, 1997. — 432 с.
245. Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века: кат. выст., 24 июня — 15 сентября 2008 г. / авт.-сост., отв. ред. О. Б. Стругова. — М., 2008. — 214 с.
246. Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова: 5 янв. 1907 г.: [сб.]. — СПб.: тип. Императорской академии наук, 1907. — 111 с.
247. Ковалева, О. «Я говорю о красках» / О. Ковалева // Русское искусство. — 2010. — N 3. — С. 72–79.
248. Козловский, С. Избранные работы по эвенам и другим народам Севера / С. Козловский. — Дзержинск, 2010. — 46 с.
249. Коллекционеры и меценаты в Санкт-Петербурге, 1703–1917: тез. докл. конф. / Гос. Эрмитаж. — СПб.: ГЭ, 1995. — 39 с.

250. Коллекционеры, меценаты, благотворители: (Россия, XVIII — XX вв.): сб. ст. / сост. и науч. ред. Н. С. Кутейникова. — СПб.: Ин-т им. И. Е. Репина, 1996. — 67 с.
251. Кондаков, С. Н. Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764–1914: в 2 ч. / С. Н. Кондаков. — СПб.: Р. Голике и А. Вильборг, 1914–1915. — Ч. 1–2.
252. Кондаков, С. Художественное собрание А. А. Коровина / С. Кондаков // Столица и усадьба. — 1917. — № 80. — С. 5–12.
253. Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников / вступ. ст., сост., примеч. Ю. Н. Подкопаевой, А. Н. Свешниковой. — М.: Искусство, 1979. — 626 с. — (Мир художника).
254. Кораблев, М. Шпис: взгляд коллекционера / М. Кораблев // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — 2007. — № 6. — С. 69–70.
255. Кораблев, С. П. Этнографический и географический очерк г. Каргополя Олонецкой губернии, с словарем особенностей тамошнего наречия / С. П. Кораблев. — Москва, 1851. — 79 с.
256. Корнилов, С. М. По поводу Международной керамической выставки в Петербурге / С. М. Корнилов // Искусство и художеств. пром-сть. — 1899. — № 4. — С. 33–44.
257. Костенецкий, Я. Записки об Аварской экспедиции на Кавказе 1837 г. / Я. Костенецкий. — СПб: тип. Э. Праца, 1851. — 122 с.
258. Костюм народов России в графике XVIII–XX вв.: из фондов Гос. центр. б-ки : [кат. выст.] / авт.-сост. Н. М. Штукатурова. — М.: ВРИБ "Союзрекламкультура", 1990. — 101 с.
259. Красовская, В. М. Анна Павлова: страницы жизни русской танцовщицы / В. М. Красовская. — Л.; М.: Искусство, 1965. — 220 с.
260. Краткий каталог Музея Александровского дворца [и его исторический очерк: парад. залы] / Сост. Г. К. Лукомский. — Пг.: 2-я Гос. тип., 1918. — 48 с.
261. Краткий обзор выставки в память Отечественной войны 1812 года: 8 сент. 1912 г. — 1 февр. 1913 г. / вступ. ст. В. Божовского — М., 1912. — 71 с.
262. Краткое описание образа жизни самоедов и лопарей, народов обитающих в Сибири: о их вере, о жертвоприношении, о присяге, о учителях веры, о женидьбе, о родинах младенцев, о нравах, о жилищах, о одежде; о болезнях и врачевании оных, о погребении и о проч. — СПб, 1788. — 32 с.
263. Крашенинников, С. П. Описание земли Камчатки: в 2 т. / С. П. Крашенинников. — [Репр. воспр.]. — СПб.: Наука; Петропавловск-Камчатский: Камшат, 1994. — Т. 1–2.
264. Крубер, А. А. Азиатская Россия: ил. географич. сб. / А. Крубер, С. Григорьев, А. Барков и др. — 4-е изд. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и К°, 1915. — 625 с.

265. Крюкова, И. А. Русская скульптура малых форм / И. А. Крюкова. — М.: Наука, 1969. — 150 с.
266. Кудрявцева, Т. В. Императорский Фарфоровый завод / Т. В. Кудрявцева // Декоративно-прикладное искусство Санкт-Петербурга за 300 лет: иллюстрир. энцикл. Т I. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа: АРС, 2004. — С. 191-276.
267. Кудрявцева, Т. В. Императорский фарфоровый завод в Петербурге в 1880 — 1910-х гг. и его роль в развитии нового стиля в русском фарфоре: дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12 / Т. В. Кудрявцева. — Л., 1984. — 359 с.
268. Кудрявцева, Т. В. Императорский фарфоровый завод при Александре III / Т. В. Кудрявцева // Русское искусство в Эрмитаже: [к 60-летию Отдела истории рус. культуры]: сб. статей. — СПб, 2003. — С. 265–284.
269. Кудрявцева, Т. В. Русский императорский фарфор / Т. В. Кудрявцева. — СПб.: Славия, 2003. — 279 с.
270. Кузина, Г. А. Государственная политика в области музейного дела в 1917 — 1941 гг. / Г. А. Кузина // Музеи и власть: сб. науч. тр. НИИ культуры. В 2 ч. Ч. 1. — М., 1991. — С. 96–173.
271. Кузнецов, А. М. Шаманизм как антропологическое явление / А. М. Кузнецов // Личность. Культура. Общество. — 2000. — Т. II, вып. 4. — С. 34–49.
272. Кудна, К. Мебель и прикладное искусство в собрании К. Т. фон Нефа / К. Кудна // Carl Timoleon von Neff. Kunstik ja tema kodu. — Tallinn, 2004. — С. 153.
273. Купина, Ю. А. Этнографическое коллекционирование как социальный феномен: (по материалам сибирских коллекций МАЭ РАН) / Ю. А. Купина // Музей. Традиции. Этничность. XX — XXI вв: материалы междунар. науч. конф., посвященной 100-летию Рос. этнографич. музея. — СПб.; Кишинев: Nestor-Historia, 2002. — С. 43.
274. Кшесинская, М. Ф. Воспоминания / М. Ф. Кшесинская, [предисл. В. Гаевского]. — М., 1992. — 413 с.
275. Кэркуайт, С. Воспоминания танцовщиц труппы Павловой / С. Кэркуайт // Анна Павлова, 1881–1931 / ред.-сост. А. Г. Фрэнкс. — М.: Изд-во иностр. лит., 1956. — С. 107–113.
276. Лазаревский, И. И. Среди коллекционеров / И. И. Лазаревский. — 2-е изд., доп. — Пг.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1917. — 221 с.
277. Лазаревский, И. Собрание фарфора А. В. Морозова и Н. Б. Юсупова / И. Лазаревский // Столица и усадьба. — 1916. — № 64–65. — С. 8–11.
278. Лапшин, В. П. Александр III и изобразительное искусство: набросок к теме / В. П. Лапшин // Искусствознание. — 1998. — № 2. — С. 472–477.
279. Лапшин, В. П. Из истории художественной жизни России конца XIX — начала XX в. / В. П. Лапшин; предисл. Г. Ю. Стернина // Искусствознание. — 2002. — № 1. — С. 604–632.
280. Лапшин, В. П. Художественный рынок в России конца XIX — начала XX в. / В. П. Лапшин // Вопросы искусствознания. — 1996. — № 1. — С. 86–94.

281. Лапшин, В. П. Валентин Серов: последний год жизни / В. П. Лапшин. — М.: Галарт, 1995. — 541 с.
282. Лапшин, В. П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. / В. П. Лапшин. — М.: Сов. художник, 1983. — 495 с.
283. Леббок, Д. Начало цивилизации: умственное и общественное состояние дикарей / Д. Леббок. — СПб.: ред. журн. "Знание", 1876. — 350 с.
284. Лебедева, А. Русский народный костюм / А. Лебедева // Юный художник. — 1983. — № 10. — С. 15.
285. Лебедева, С. Х. Удмуртская народная одежда / С. Х. Лебедева. — Ижевск: Удмуртия, 2008. — 39 с.
286. Лебедева, Т. В. Сергей Маковский: страницы жизни и творчества / Т. В. Лебедева. — Воронеж, 2004. — 484 с.
287. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — М.: Музыка, 1991. — 164 с.
288. Лейкинд, О. Л. Художники Русского зарубежья, 1917–1939: биогр. слов. / О. Л. Лейкинд, К. В. Махров, Д. Я. Северюхин. — СПб.: Нотабене, 1999. — 713 с.
289. Лейхтенбергский, Г. Н. История Лейб-Гвардии Конного полка. Т. 3: 1894 — эмиграция / Г. Н. Лейхтенбергский. — Париж, 1964. — С. 337 с.
290. Леняшин, В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х гг. / В. А. Леняшин — Л.: Художник РСФСР, 1980. — 257 с.
291. Леопольдов, А. Ф. Статистическое описание Саратовской губернии. — СПб.: тип. Деп. внеш. торг., 1839. — 190 с.
292. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / сост. М. П. Пряшникова, О. М. Томпакова. — М.: Музыка, 1985. — 295 с.
293. Липко, И. Гольф-клюшка: история развития и коллекционирование / И. Липко // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. — 2010. — № 7–8. — С. 10.
294. Лис Патрикеич / пер. В. С. Лихачева // Мир искусства. — 1900. — № 11–12. — С. 4.
295. Лисициан, С. Д. Очерки этнографии дореволюционной Армении / С. Д. Лисициан // Кавказский этнографический сборник. Т. 1. — 1955. — С. 264–272.
296. Лисовский, В. Г. Академия художеств: историко-краеведческий очерк / В. Г. Лисовский. — 2-е изд. — Л.: Лениздат, 1982. — 224 с.
297. Литвинов, И. Судьбинин. Коненков. Рерих / И. Литвинов // Рампа и жизнь. — 1910. — № 4. — С. 55–56.
298. Лихачев, Д. С. Развитие русской литературы X–XVII вв.: эпохи и стили / Д. С. Лихачев. — Л.: Наука, 1973. — 254 с.
299. Лондонские выставки 1899 г. // Искусство и художеств. пром-сть. — 1899. — № 12. — С. 1029–1033.
300. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции рус. дворянства XVII — нач. XIX в. / Ю. М. Лотман. — СПб.: Искусство–СПб., 1994. — 398 с.

301. Лопато М.Н. Историзм как художественное явление // Историзм в России: Стиль и эпоха в декоративном искусстве. 1820–1890: Каталог выставки. — СПб.: Славия, 1996. С. 9 — 17.
302. Лукаш, И. С. Фарфоровая Россия: на выставке в Севре / И. С. Лукаш. — Париж, 1929. — С. 3.
303. Лукомский, Г. К. Венок / Г. К. Лукомский // Мир и искусство. — 1931. — № 13. — С. 13–16; № 14. — С. 9–14.
304. Лукомский, Г. К. Храм в память 300-летия царствования Дома Романовых / Г. К. Лукомский // Аполлон. — 1914. — № 5. — С. 47–49.
305. Лукомский, Г. Художественная жизнь Москвы / Г. Лукомский // Аполлон. — 1910. — № 5. — С. 69–70.
306. Лурье, Ф. М. Русские во Флоренции / Ф. М. Лурье // Нева. — 2008. — № 3. — С. 220–228.
307. Любин, Д. В. Искусство и художественная жизнь Германии в конце XIX — начале XX в.: живопись и графика. Скульптура / Д. В. Любин. — СПб.: Астерион, 2009. — 319 с.
308. Ляпунова, Р. Г. Рукопись К. Т. Хлебникова «Записки о колониях в Америке» как источник по истории и этнографии Аляски и Алеутских островов / Р. Г. Ляпунова // От Аляски до Огненной Земли: история и этнография стран Америки: [сб. ст.]. — М.: Наука, 1967. — С. 136–141.
309. Ляхова, Л. В. Королевская Пруссия в зеркале королевского фарфора: буклет к выст. «Под знаком орла. Искусство ампира» / Л. В. Ляхова; Гос. Эрмитаж. — СПб., 2001. — 25 с.
310. Ляшенко, Л. М. Александр II, или История трех одиночеств / Л. М. Ляшенко. — М.: Мол. гвардия, 2002. — 356 с. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; Вып. 1015).
311. М. Г. Художественность в промышленности // Искусство и художеств. пром-сть. — 1900. — № 20. — С. 44.
312. Майдель, Г. Л. Путешествие по северо-восточной части Якутской области в 1868–1870 гг. / Г. Л. Майдель. — СПб., 1894. — 599 с.
313. Маковский, С. К. Портреты современников / С. К. Маковский; сост., подгот. текста и коммент. Е. Г. Домогацкой, Ю. Н. Симоненко. — М.: Аграф, 2000. — 763 с.
314. Маковский, С. К. Портреты К. А. Сомова / С. К. Маковский // Жар-птица. — 1922. — № 8. — С. 5.
315. Маковский, С. К. Силуэты русских художников / С. К. Маковский. — М.: Республика, 1999. — 383 с.
316. Маковский, С. К. Современная скульптура. Вып. I—VIII / С. К. Маковский. — М.: Изд. т-ва «Мир», 1908–1911. — 342 с.

317. Маковский, С. К. Страницы художественной критики. В 3 кн. Кн. 2: Современные русские художники / С. К. Маковский. — СПб.: Пантеон, 1909. — 159 с.
318. Макс Тильке. Костюмы народов Кавказа: кат. / сост. Т. Геладзе, Б. Нейфе-Смит, Э. Надирадзе и др. — Тбилиси, 2007. — 126 с.
319. Малинина, Т. А. Императорский Стекланный завод: XVIII — нач. XX в. / Т. А. Малинина. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. — 453 с.
320. Малышев, В. Н. Императорская коллекция скульптур воинов российской армии скульптора Газенбергера. // Сборник исслед. и материалов Военно-историч. музея артиллерии, инженерных войск и войск связи. Вып. VIII / В. Н. Малышев. — СПб., 2006. — С. 426–438.
321. Малышева, М. М. Современный патриархат: соц.-экон. эссе / М. М. Малышева. — М.: Academia, 2001. — 359 с.
322. Мальцев, Д. Александр Сокуров: «Тайны истории — в характере личности» / Д. Мальцев, Ю. Звягин // Российская газета. — 2003. — № 110.
323. Мариус Петипа: материалы. Воспоминания. Статьи / предисл. Ю. Слонимского; сост. и авт. примеч. А. Нехендзи. — Л.: Искусство, 1971. — 446 с.
324. Марки советского фарфора, фаянса и майолики, 1917–1991. Т. 2 / И. С. Насонова, С. М. Насонов, И. А. Гольский и др. — М.: Среди коллекционеров, 2009. — 319 с.
325. Маркина, Л. А. Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII в. / Л. А. Маркина. — М.: Памятники историч. мысли, 1999. — 296 с.
326. Марсеру, П. П. Датский фарфор и Королевская копенгагенская фарфоровая фабрика / П. П. Марсеру // Искусство и художеств. пром-сть. — 1899. — № 9–10. — С. 755–763.
327. Международные новости // Санкт-Петербургские вести. — 1973. — № 223. — С. 6.
328. Мейер-Грефе, Ю. Современное французское искусство / Ю. Мейер-Грефе // Мир искусства. — 1903. — № 9. — С. 87–100.
329. Менхин, Ю. В. Оздоровительная гимнастика: теория и методика / Ю. В. Менхин, А. В. Менхин. — Ростов н/Д: Феникс, 2002. — 381 с.
330. Мерцалова, М. Н. История костюма: очерки истории костюма / М. Н. Мерцалова. — М.: Искусство, 1972. — 198 с.
331. Миддендорф, А. Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири: Север и Восток Сибири в естественно-историч. отношении: в 2 ч. / А. Ф. Миддендорфа. — СПб.: тип. Акад. наук, 1860–1878. — Ч. 1–2.
332. Минорский, В. Ф. Курды: заметки и впечатления / В. Ф. Минорский. — Пг.: тип. В. Ф. Киршбаума, 1915. — 43 с.
333. Минченков, Я. Д. Воспоминания о передвижниках / Я. Д. Минченков. — 6-е изд., испр. и доп. — Л.: Художник РСФСР, 1980. — 475 с.

334. Мир Фаберже: к 150-летию рус. ювелир. фирмы: кат. выст., Москва-Вена / сост. Т. Н. Мунтян. — М.: Изд-во Гос. музеев Московского Кремля, 1992. — 255 с.
335. Михайловский, В. М. Шаманство: (сравнительно-этногр. очерки). Вып. 1 / В. М. Михайловский. — М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1892. — 115 с. — (Известия О-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. Труды Этнографич. отдела; Т. 12; Т. 75).
336. Могилянский, Н. М. Этнографический отдел Русского музея Императора Александра III / Н. М. Могилянский // Живая старина. — 1912. — Вып. 3–4. — С. 473–498.
337. Моралд, В. Салон эклектизма: письмо из Парижа / В. Моралд // Аполлон. 1910. — № 4. — С. 25–26.
338. Морис, Ш. Новые течения французского искусства / Ш. Морис // Золотое руно. — 1908. — № 11–12. — С. 1–8.
339. Моррис, У. Вести ниоткуда, или Эпоха спокойствия / У. Моррис. — М.: Худож. лит., 1992. — 252 с.
340. Мосолов, А. А. При дворе императора / А. А. Мосолов. — Рига, 1937. — 230 с.
341. Н. Т. Скульптор бар. К. К. Рауш-фон-Траубенберг / Н. Т. // Столица и усадьба. — 1917. — № 76. — С. 20–22.
342. Набоков, В. В. Другие берега / В. В. Набоков. — М.: Кн. палата, 1989. — 287 с.
343. Нащокина, М. В. Архитекторы и заказчики московского модерна / М. В. Нащокина // Архитектурное наследство. — 1996. — № 40. — С. 115–125.
344. Нащокина, М. В. Модерн и национальный стиль в архитектуре Москвы начала XX в. // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 2: Столичный город / М. М. Нащокина. — М., 1998. — С. 166–178.
345. Нащокина, М. В. Московский модерн / М. В. Нащокина. — М.: Жираф, 2003. — 558 с.
346. Нащокина, М. В. Северный модерн в культуре начала XX века и его место в архитектурном контексте Москвы / М. В. Нащокина // Архитектура в истории рус. культуры. — М., 1996. — С. 228–229.
347. Нащокина, М. В. Сто архитекторов московского модерна: творч. портр. / М. В. Нащокина. — М.: Жираф, 2000. — 302 с.
348. Нежданов, О «Мещанах» Горького и их постановках в Москве, на сцене Художественного театра / О. Нежданов // Курьер. — 1902. — 28 окт.
349. Неиман, М. Л. Скульптура / М. Л. Неиман // История русского искусства. В 16 т. Т. 11: Искусство 1917–1934. — М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. — С. 275–347.
350. Немирович-Данченко В. Из летней поездки по Кавказу / В. Немирович-Данченко // Северный Кавказ. — 1888. — № 27. — С. 1.

351. Немирович-Данченко, В. И. Алеуты / В. И. Немирович-Данченко // Страна холода: виденное и слышанное. — СПб.; М.: изд. М. О. Вольф, 1877. — С. 489–484.
352. Немирович-Данченко, В. И. Лопари / В. И. Немирович-Данченко // По родному краю: сб. ст. по отечествоведению / сост. В. Львов. — СПб., 1902.
353. Немирович-Данченко, В. И. Чукчи / В. И. Немирович-данченко // Страна холода: виденное и слышанное. — СПб.; М.: изд. М. О. Вольф, 1877. — С. 459–468.
354. Нива: илл. журн. лит-ры, политики и соврем. жизни. — 1900. — № 16. — С. 320.
355. Нива: илл. журн. лит-ры, политики и соврем. жизни. — 1909. — № 29. — С. 520.
356. Никитин, В. Курды / В. Никитин. — М.: Прогресс, 1964. — 432 с.
357. Никифорова, Л. Р. О двух предметах «виноградовского» периода / Л. Р. Никифорова // Сообщения Гос. Эрмитажа. Вып. XXXV. — Л., 1972. — С. 33–35.
358. Никифорова, Л. Р. Родина русского фарфора / Л. Р. Никифорова. — Л.: Лениздат, 1979. — 102 с.
359. Николаева, Т. Исторія українського костюма / Т. Николаева. — Київ, 1996.
360. Николаева, Т. А. Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье / Т. А. Николаева. — Киев: Наукова думка, 1987. — 246 с.
361. Новицкий, А. П. История русского искусства с древнейших времен. В 2 т. Т. 2 / А. П. Новицкий. — М.: В. Н. Линд, 1903. — 532 с.
362. Новое время. — 1902. — 19 марта. — С. 7.
363. Новый мир. — 1905. — № 11. — С. 118.
364. Носович, Т. Н. Государственный фарфоровый завод, 1904–1944: [альбом] / Т. Н. Носович, И. П. Попова; под науч. ред. В. В. Знаменова. — СПб.; М.: Санкт-Петербург Оркестр, 2005. — 751 с.
365. О. М. Г. Международная выставка керамических изделий // Торговля. — 1901. — № 2. — С. 82.
366. Образцы курдской материальной культуры из Государственного музея Грузии: альбом / сост. Д. Пирбари, Л. Пашаева, Э. Надирадзе. — Тбилиси; М., 2007. — 58 с.
367. Овсяный, Н. Р. Болгария и болгары / Н. Р. Овсяный. — СПб.: Воен. тип., 1900. — 368 с.
368. Ода к радости: рус. фарфор в собр. Юрия Трайсмана: материалы к выст. / авт.-сост. К. Кеттеринг. — М.: Пинакотека, 2008. — 527 с.
369. Озерков, Д. Ю. Воспитание Амура: франц. гравюра галантного столетия в собр. Эрмитажа: кат. выст. / Д. Ю. Озерков; Гос. Эрмитаж. — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа Славия, 2006. — 207 с.
370. Орлов, С. Скульптор Надежда Крандиевская: возвращение мастера / С. Орлов // Русское искусство. — 2004. — № 1. — С. 61.

371. Охотничье-рыболовецкое снаряжение народа коми в фондах Национального музея Республики Коми: кат. / [сост. В. Б. Липин ; отв. ред. А. А. Павлов]. — Сыктывкар, 2011. — 47 с.
372. Охрименко, Г. И. Женский костюм семейских XIX — начала XX века и его украшения / Г. И. Охрименко // Этнография русского населения Сибири и Средней Азии. — М., 1969. — С. 189–220.
373. Очерк о деятельности Министерства Императорского Двора по приготовлениям и устройству торжеств Священного Коронования их Императорских Величеств в 1896 г. Т. 4 / сост. В. П. Погожев. СПб.: Изд. Коронационной Канцелярии, 1896. — 354 с.
374. Памятная книжка Керч-Еникальского градоначальства на 1910 г. — Керчь, 1910. — 135 с.
375. Памятная книжка Керч-Еникальского градоначальства на 1915 г. — Керчь, 1915. — 290 с.
376. Памятники русской художественной культуры X — начала XX века / Гос. Эрмитаж; авт. вст. ст. Г. Н. Комелова. — М.: Сов. художник, 1979. — 215 с.
377. Пасманик, Д. С. Революционные годы в Крыму / Д. С. Пасманик. — Париж, 1926. — 213 с.
378. Пашинская, И. О. Петергофские праздники на островах: (вторая пол. XIX в.) / И. О. Пашинская // История Петербурга. — 2007. — № 4. — С. 72–83.
379. Пекарский, П. П. Путешествие академика Николая Иосифа Делиля в Березов в 1740 г. / П. П. Пекарский. — СПб.: тип. Акад. наук, 1865. — 74 с.,
380. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. В 2 т. Т. 2: 18 июня 1902 — 30 апреля 1904 / сост. и коммент. З. П. Удальцовой. — М.: Искусство, 2004. — 501 с.
381. Пирбари, Д. Езиды в творчестве Макса Тильке / Д. Пирбари // Новый взгляд. — 2011. — № 3–4. — С. 10.
382. Плещеев, А. А. Балет / А. А. Плещеев // Петербургская газета. — 1902. — 29 апр.
383. Погосян, С. А. Одежда и орнамент / С. А. Погосян, Л. М. Варданян, А. А. Степанян // Армяне / отв. ред. Л. М. Варданян, Г. Г. Саркисян, А. Е. Тер-Саркисянц. — М.: Наука, 2012. — С. 247–274.
384. «Под царским вензелем»: произведения Императорского фарфорового з-да из собр. Гос. Эрмитажа: кат. выст. / И. Р. Багдасарова, Т. В. Петрова, Е. С. Хмельницкая и др. — СПб.: Профилеи, 2007. — 275 с.
385. Поднесение к Рождеству: произведения из ист. коллекции Императорских фарфорового и стеклянного з-дов XVIII — нач. XX в.: кат. выст. / Гос. Эрмитаж; [Т. В. Кудрявцева]. — СПб. : Профилеи, 2002. — 64 с.
386. Подобедова, О. И. Евгений Евгеньевич Лансере, 1875–1946 / О. И. Подобедова. — М., 1961. — 419 с.

387. Подробный указатель по отделам Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 г. в Нижнем Новгороде. Отд. 10: художеств.-промышл. — М.: Рус. т-во печ. и издат. дела, 1896. — 40 с.
388. Половцов, А. А. Дневник, 1877–1878 гг. / А. А. Половцов // Александр Второй: воспоминания. Дневники / сост., примеч. и подгот. текста В. Г. Чернухи. — СПб.: Пушкинский фонд, 1995. — 43 с.
389. «Полцарства за коня...»: лошадь в мировой культуре: произведения из собр. Гос. Эрмитажа: кат. выст. — СПб., 2006. — 255 с.
390. Поортен, Т. Техника производства фарфора / Т. Поортен // Русский художественный фарфор: сб. ст. о Гос. фарфоровом з-де / под ред. Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского. — Л., 1924. — С. 28.
391. Попов, К. А. Зыряне и Зырянский край / К. А. Попов. — М.: тип. С. П. Архипова, 1874. — 90 с. — (Известия Императорского о-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. XIII, вып. 2; Труды Этнографич. отд., вып. 2, кн. 3).
392. Попова, И. П. Фарфор Императорского завода в неоклассическом стиле начала XX века из коллекции Государственного Русского музея / И. П. Попова // В тени «Больших стилей»: материалы VIII Царскосельской науч. конф. / Гос. музей-заповедник «Царское село». — СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2002. — С. 215–220.
393. Портрет в скульптуре // Столица и усадьба. — 1914. — № 9. — С. 22.
394. Постоянная выставка современного искусства: кат. / [Худож. бюро Добычиной]. — СПб., 1913. — 14 с.
395. Правительственный вестник. — 1911. — № 170. — С. 3.
396. Правительственный вестник. — 1914. — № 12. — С. 5.
397. Предстоящие иностранные выставки в Петербурге и Москве // Искусство и художеств. пром-сть. — 1899-1900. — № 1-24. — С.33-38.
398. Пресняков, А. Е. Российские самодержцы / А. Е. Пресняков. — М.: Книга, 1990. — 461 с.
399. Пржевальский, Н. М. Путешествие в Уссурийском крае, 1867-1869 гг. / Н. М. Пржевальский. — СПб., 1870. — 369 с.
400. Пригожин, И. Р. Кость еще не брошена / И. Р. Пригожин // Синергетическая парадигма: нелинейное мышление в науке и искусстве. — М.: Прогресс-Традиция, 2002. — С. 15-21.
401. Придворный календарь на 1915 год. — Пг.: Поставщики Двора Е. И. В. Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1915. — 760 с.
402. Прикладное искусство конца XIX — начала XX века: кат. выст. / авт. вступ. ст. Н. Ю. Бирюкова. — Л.: Аврора, 1974. — 324 с.
403. Присуждение премий за художественные рисунки фарфоровых и хрустальных изделий 1901 г. // Искусство и художеств. пром-сть. — 1900-1901. — № 2. — С. 5-10.

404. Программы конкурсов Императорского Общества Поощрения Художеств // Искусство и художеств. пром-сть. — 1899-1900. — № 1-24. — С. 45-48.
405. Пруслина, К. Н. Русская керамика: (конец XIX — нач. XX в.) / К. Н. Пруслина. — М.: Наука, 1974. — 133 с.
406. Прыткова, Н. Ф. Одежда хантов / Н. Ф. Прыткова // Сборник Музея антропологии и этнографии. -1953. — Вып. XV. — С. 123-233.
407. Путеводитель по Великой Сибирской железной дороге / под ред. А. И. Дмитриева-Мамонова и инж. А.Ф. Здзярского. — СПб.: М-во путей сообщ., 1900. — 600 с.
408. Пыляев, М. И. Старый Петербург: рассказы из былой жизни столицы. — 2-е изд. — СПб.: А. С. Суворин, 1889. — 496 с.
409. Пьецух, В. А. Дурни и сумасшедшие: неусвоенные уроки родной истории / В. Пьецух. — М.: Изд-во НЦ ЭНАС, 2006. — 210 с.
410. Радде, Г. И. Крымские татары / Г. И. Радде. — [СПб., 1857]. — 58 с.
411. Раев, М. И. Россия за рубежом: история культуры рус. эмиграции, 1919-1939 / М. И. Раев. — М.: Прогресс-Академия, 1994. — 292 с.
412. Раздольская, В. И. Искусство Франции второй половины XIX в. / В. И. Раздольская. — Л.: Искусство, 1981. — 319 с.
413. Разин, А. Е. Картины русской жизни: в 4 т. / А. Е. Разин. — СПб.; М.: М. О. Вольф, 1876. — Т. 1-4.
414. Распутин, В. Г. Сибирь, Сибирь... / В. Г. Распутин. — [3-е изд., перераб. и доп.]. — Иркутск: изд. Сапронов, 2006. — 575 с.
415. Рассудова, Р. Я. К истории одежды среднеазиатского духовенства // Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа. Л., 1989. — С. 170-179.
416. Рауш-Гернет, Э. М. Родственные связи семьи Набоковых: Рауш фон Траубенберги и Корфы / Э. М. Рауш-Гернет // Набоковский вестник. Вып. 2 / науч. ред. В. П. Старк. — СПб.: Дорн, 1998. — С. 98-104.
417. Р-вь, А. [Ростиславов, А.]. Искусство и война / А. Р-вь // Аполлон. — 1915. — № 2. — С. 59.
418. Рейтблат, А. И. Каменский Павел Павлович / А. И. Каменский // Русские писатели. 1800–1917: биогр. слов. Т. 2. — М., 1992. — С. 459-460.
419. Рерих, Н. К. Художники жизни / Н. К. Рерих. — М.: Междунар. центр Рерихов, 1993. — 87 с.
420. Рерих, Н. К. Фарфоровый завод / Н. К. Рерих // Биржевые ведомости. — 1910. — № 11699.
421. Роден: сб. ст. о творчестве / [общ. ред. И.М. Шмидта]. — М.: Изд-во иностр. лит., 1960. — 124 с.
422. Розанов, В. В. На концерте Шаляпина / В. В. Розанов // Розанов В. В. Среди художников / В. В. Розанов. — СПб., 1914. — С. 419-420.

423. Роот, Н. Ф. Художественная керамика: пособие и практ. руководство по худож. — гончар. и майоликовому пр-вам / Н. Ф. Роот. — СПб: Т-во А. Ф. Маркс, [1908]. — 158 с.
424. Рославлева, Н. П. Английский балет / Н. П. Рославлева. — М.: Госмузиздат, 1959. — 168 с.
425. Рославцева, Л. И. Одежда крымских татар конца XVIII — начала XX в.: ист.-этногр. исслед. / Л. И. Рославцева. — М.: Наука, 2000. — 101 с.
426. Россия в ее прошлом и настоящем: [в память трехсотлетия царствования державного Дома Романовых: проспект]. — М.: тип. В. М. Саблина, 1914. — 16 с.
427. Россия: полное географич. описание нашего Отечества: настольная и дорожная книга для рус. людей. [В 19 т.]. Т. 1 / сост. А. П. Нечаев, И. П. Семенов, А. В. Фомин и др. — СПб., 1899. — 484 с.
428. Ростиславов, А. А. Выставочные итоги / А. А. Ростиславов // Аполлон. — 1913. — № 3. — С. 44–45.
429. Ростиславов, А. А. Наброски о художественных делах / А. А. Ростиславов // Золотое руно. — 1908. — № 1. — С. 86.
430. Ростиславов, А. А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон Траубенберга / А. А. Ростиславов // Аполлон. — 1913. — № 1. — С. 5-11.
431. Рубакин, Н. А. Россия в цифрах: страна. Народ. Сословия. Классы: опыт стат. характеристики сословно-классового состава населения рус. гос-ва / Н. А. Рубакин. — М.: Изд-во РАГС, 2009. — 308 с.
432. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. — М.: Учпедгиз, 1940. — 596 с.
433. Русаков, В. М. Л. Диллон — русская женщина скульптор / В. Русаков // Новый мир. — 1905. — № 11. — С. 118.
434. Русская художественная культура второй половины XIX века: диалог с эпохой / Г. Ю. Стернин, Л. З. Корабельникова, Н. Г. Литвиненко и др. — М.: Наука, 1996. — 335 с.
435. Русская художественная культура второй половины XIX века: картина мира / отв. ред. Г. Ю. Стернин. — М.: Наука, 1991. — 392 с.
436. Русская художественная культура второй половины XIX века: социально-эстетич. проблемы. Духовная среда / отв. ред. Г. Ю. Стернин. — М.: Наука, 1988. — 364 с.
437. Русский фарфор в Эрмитаже: альбом / авт.-сост. Л. Никифоровой. — Л.: Аврора, 1973. — 26 с.
438. Русский фарфор: 250 лет истории: кат. выст / авт.-сост. Л. В. Андреев. — М.: Авангард, 1995. — 96 с.
439. Русский фарфор: искусство первого в России Фарфорового завода / сост. А. К. Лансере. — Л.: Художник РСФСР, 1968. — 272 с.
440. Русский фарфор: фотоальбом / сост. и авт. текста Г. Д. Агаркова, Т. Л. Астраханцева, Н. С. Петрова. — М.: Планета, 1993. — 239 с.

441. Русский художественный фарфор: сб. ст. о Гос. фарфоровом з-де / под ред. Э. Ф. Голлербаха, М. В. Фармаковского. — Л.: Гос. изд-во, 1924. — 182 с.
442. Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции: первая треть XX в.: энцикл. биогр. слов. / отв. ред. Н. И. Канищева. — М.: Росспэн, 1997. — 748 с.
443. Русское искусство в Эрмитаже: знаменитые и забытые мастера XIX — первой четверти XX в.: кат. выст., Казань, 18 окт. 2007 г. — 30 марта 2008 г. / авт. ст. Ю. Ю. Гудыменко, Е. В. Дерябина ; под общ. науч. ред. М. Б. Пиотровского. — СПб.: Славия, 2007. — 207 с.
444. Русское искусство эпохи барокко: конец XVII — первая пол. XVIII в.: кат. выст. / Гос. Эрмитаж ; [сост. Г. В. Вилинбахов и др.] . — Л.: Искусство, 1984. — 274 с.
445. Русское искусство: архитектура. Графика. Живопись. Скульптура. Художники театра: иллюстр. энцикл. / ред. Н. Ю. Семенов. — М.: Трилистник, 2001. — 599 с.
446. Сабанеев, Л. П. Собаки охотничьи... : борзые и гончие / Л. П. Сабанеев. — М.: ТЕРРА, 1993. — 571 с.
447. Саввинов, А. И. Традиционные металлические украшения якутов: XIX — нач. XX в. / А. И. Саввинов. — Новосибирск: Наука, 2001. — 171 с.
448. Садыкова, С. Традиционная одежда / С. Садыкова // Узбеки / отв. ред. З. Х. Арифханова, С. Н. Абашин, Д. А. Алимова. — М.: Наука, 2011. — С. 264-303.
449. Сазонов, П. П. О театре Ю. Слонимской / П. П. Сазонов // Что же такое театр кукол?: сб. ст. — М., 1990. — С. 19-26.
450. Сайтов, В. И. Петербургский некрополь. В 4 т. Т. 4: (С-Ф) / В. И. Сайтов; изд. вел. кн. Николай Михайлович. — СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1913. — 748 с.
451. Салтыков, А. Б. Избранные труды / А. Б. Салтыков. — М.: Сов. художник, 1962. — 717 с.
452. Салтыков, А. Б. Русская керамика XVIII- XIX вв. / А. Б. Салтыков. — М.: Культпросветиздат, 1952. — 272 с.
453. Салтыков, А. Б. Русская керамика: пособие по определению памятников материальной культуры XIX — нач. XX в. — М., 1952. — 273 с.
454. Салтыков, А. Б. Фарфор / А. Б. Салтыков // Русское декоративное искусство, XVIII в. Т. 2 / под ред. А. И. Леонова. — М., 1963. — С. 543-574.
455. Санкт-Петербургская газета. — 1904. — № 162.
456. Санкт-Петербургские ведомости. — 1909. — 31 дек.
457. Сарабьянов, Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века / Д. В. Сарабьянов. — М.: Аст-пресс: Галарт, 2001. — 301 с.
458. Сарабьянов, Д. В. Модерн: история стиля / Д. В. Сарабьянов. — М.: Галарт, 2001. — 344 с.
459. Сарабьянов, Д. В. Сергей Васильевич Малютин / Д. В. Сарабьянов. — М.: Сов. художник, 1952. — 16 с.

460. Сарабьянов, Д. В. Стиль и индивидуальность в русской живописи начала XX века // Вопросы искусствознания. — 1994. — № 2-3. — С. 373-380.
461. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн: истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. — М.: Искусство, 1989. — 294 с.
462. Сборник антропологических и этнографических статей о России и странах, ей прилежащих, издаваемый В. А. Дашковым, директором Московского публичного и Румянцевского музеев, почетным членом Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Кн. 1 / Я. И. Вейнберг, П. И. Медведев, А. С. Петровский и др. — М., 1868. — 175 с.
463. Сватиков, С. Художественная выставка «Лотос» / С. Сватиков // Приазовский край. — 1919. — 5 апреля.
464. Светлов, В. Современный балет / В. Светлов. — СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1911. — 134 с.
465. Северюхин, Д. Забытое имя. Художник Роберт Генин: (1884–1943) / Д. Северюхин // Антикварное обозрение. — 2008. — № 3. — С. 26-29.
466. Северюхин, Д. Я. Проданные сокровища России / Д. Я. Северюхин // Антикварное обозрение. — 2001. — № 1. — С. 31.
467. Северюхин, Д. Я. Русская художественная эмиграция, 1917–1939 / Д. Я. Северюхин. — СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. — 130 с.
468. Северюхин, Д. Я. Художественное бюро Н. Е. Добычиной / Д. Я. Северюхин // Антикварное обозрение. — 2008. — № 1. — С. 68-70.
469. Северюхин, Д. Я. Художественный рынок Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Д. Я. Северюхин. — М., 2010. — 868 с.
470. Селиванов, А. В. Фарфор и фаянс Российской империи: описание фабрик и заводов с изобр. фабричных клейм / А. В. Селиванов. — Владимир: Владим. губ. учен. арх. комис., 1903. — 175 с.
471. Симонович-Ефимова, Н. Я. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове / Н. Я. Симонович-Ефимова. — Л.: Художник РСФСР, 1964. — 188 с.
472. Сиповская, Н. В. Фарфор в России XVIII в. / Н. В. Сиповская. — М.: Пинакотека, 2008. — 389 с.
473. Сиповская, Н. В. Фарфор в русской художественной культуре XVIII в.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Н. В. Сиповская. — М., 2010. — 52 с.
474. Сиповская, Н. В. Фарфор Императорского фарфорового завода последней трети XVIII века: к проблеме рокайльных традиций в классицизме / Н. В. Сиповская // Русский классицизм второй пол. XVIII — нач. XIX в.: сб. / отв. ред. Г. Г. Поспелов. — М.: Изобразит искусство, 1994. — С. 121-126.
475. Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX — начала XX века: кат. / [сост. С. А. Кузнецова и др.]. — М.: Сов.художник. 1977. — 637 с.

476. Скульптура, XVIII — начало XX в.: кат. / Гос. Рус. музей; [сост. Г. М. Преснов и др.; авт. вступ. ст. и отв. ред. Л. Шапошникова]. — Л.: Искусство, 1988. — 318 с.
477. Скурлов, В. В. Поставщики высочайшего двора / В. В. Скурлов, А. Н. Иванов. — СПб., 2002. — 72 с.
478. Славянский мир: этногр. выст. 1867 г.: [альбом] / авт.-сост. О. В. Карпова и др.; авт. вступ. ст. И. И. Шангина. — СПб.: Славия, 2000. — 63 с.
479. Собко, Н. П. Императорский фарфоровый завод в Петербурге // Искусство и художеств. пром-ть. — 1899. — № 4-5. — С. 299-322.
480. Собко, Н. П. Что представляли из себя русские художественные журналы 1807-1897 гг. / Н. П. Собко // Искусство и художеств. пром-сть. — 1898. — № 1. — С. 5-33.
481. Современное художественное направление в керамике // Керамическое обозрение. -1904. — № 23. — С. 417-418.
482. Соколова, Н. Мир искусства / Н. Соколова. — М.; Л.: Изогиз, 1934. — 217 с.
483. Соколова, Т. М. Орнамент — почерк эпохи / Т. М. Соколова. — Л.: Аврора, 1972. — 48 с.
484. Сокровища из золота и серебра коллекции Тиссен-Борнемиса: кат. выст. / авт. вступ. ст. А. С. Кокс. — Милан: Electa International, 1986. — 128 с.
485. Соловейчик, Р. С. Фарфор заводов Тюрингии XVIII — начала XIX века в Эрмитаже: кат. / Р. С. Соловейчик. — Л.: Аврора, 1975. — 159 с.
486. Соррез, Ж. Художественное движение 1898 г. во Франции: корреспонденция из Парижа / Ж. Соррез // Искусство и художеств. пром-сть. — 1898-1899. — № 1-5. — С. 323-356.
487. Соснина, О.А. К вопросу о художественной специфике фарфоровой пластики малых форм: фарфоровые филе в России XVIII в. / О. А. Соснина // Кучумовские чтения: сб. материалов науч. конф., посвященной памяти А. М. Кучумова. — СПб.; Павловск, 1996. — С. 77-90.
488. Спасский, К. Лопари / К. Спасский // Русская земля. Область Крайнего Севера. Т. 1. — СПб., 1899. — С. 222.
489. Спиридонова, Т. Свидетельства навсегда: русские военные реликвии в музеях и коллекциях мира / Т. Спиридонова // Мир музея. — 2003. — № 6. — С. 2-22.
490. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — М.: Искусство, 1983. — 424 с.
491. Стариков, В. С. Материальная культура китайцев северо-восточных провинций КНР / В. С. Стариков. — М., 1967. — 255 с.
492. Стасов, В. В. Избранное: живопись. Скульптура. Графика: в 2 т. / В. В. Стасов; [вступ. ст. С. К. Исакова]. — М.; Л.: Искусство, 1950. — Т. 1-2.
493. Стасов, В. В. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1 / В. В. Стасов. — СПб., 1894. — 1680 стб.

494. Стасов, В.В. Избранные сочинения. В 2 т. Т. 1 / В. В. Стасов. — М.; Л.: Искусство, 1937. — 862 с.
495. Степанов, Н. Отечественная керамическая промышленность и ее представители / Н. Степанов // Керамическое обозрение. — 1903. — 15 дек. — С. 167–170.
496. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г. Ю. Стернин — М.: Искусство. 1970. — 270 с.
497. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века / Г. Ю. Стернин. — М.: Искусство, 1991. — 207 с.
498. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века / Г. Ю. Стернин. — М.: Сов. художник, 1984. — 296 с.
499. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х гг. / Г. Ю. Стернин. — М.: Искусство, 1988. — 285 с.
500. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России в конце XIX — начале XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Г. Ю. Стернин. — М.: Наука, 1972. — 39 с.
501. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России второй половины XIX века, 70-80-е гг. / Г. Ю. Стернин. — М.: Наука, 1997. — 223 с.
502. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX вв. / Г. Ю. Стернин. — М.: Искусство, 1970. — 296 с.
503. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века: крат. летопись худож. жизни 1901-1907 гг. / Г. Ю. Стернин. — М.: Искусство, 1976.- 222 с.
504. Стравинская, В. А. Дневник: Петроград — Крым — Тифлис, 1917-1919 / В. Судейкина; [подгот. текста, вступ. ст., коммент. И. А. Меньшовой]. — М.: Русский путь : Книжница, 2006. — 669 с.
505. Сукачев, В. П. Иркутск: его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири / В. П. Сукачев. — М.: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1891. — 271 с.
506. Сычев, В. Л. Китайский костюм / В. Л. Сычев, Л. П. Сычев. — М., 1975. — 172 с.
507. Сычев, В. Л. К проблеме генезиса традиционной одежды южных китайцев / В. Л. Сычев, В. С. Стариков // Одежда народов зарубежной Азии. — Л.: Наука, 1977. — С. 198-229.
508. Сычев, В.Л. . Костюм Китая в собрании ГМИНВ / В. Л. Сычев // Науч. сообщ. ГМИНВ. — 1979. — Вып. 11. — С. 103–155.
509. Тайлор, Э. Б. Антропология : (введение к изучению человека и цивилизации) / Э. Б. Тайлор. — СПб.: И.И. Билибин и К°, 1882. — 471 с.
510. Таксами, Ч. М. Кто вы, айны? : очерк истории и культуры / Ч. М. Таксами, В. Д. Косарев. — М.: Мысль, 1990. — 318 с.

511. Театральная архитектура Санкт-Петербурга / [авт. текста Т. И. Николаева, А. В. Мартовицкая]. — СПб.: Арт Деко, 2011. — 165 с.
512. Театральная столица // Театральная архитектура Санкт-Петербурга / [авт. текста Т. И. Николаева, А. В. Мартовицкая]. — СПб.: Арт Деко, 2011. — С. 25.
513. Теляковский, В. А. Дневники директора Императорских театров, 1898-1901. Москва / В. А. Теляковский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1998. — 749 с.
514. Теляковский, В. А. Дневники директора императорских театров, 1901-1903. Санкт-Петербург / В. А. Теляковский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2002. — 701 с.
515. Теляковский, В. А. Дневники директора императорских театров, 1906-1909. Санкт-Петербург / В. А. Теляковский. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 2011. — 924 с.
516. Терновец, Б. Н. Русские скульпторы / Б. Н. Терновец. — М.: Гос. изд., 1924. — 48 с.
517. Тихомиров, Л. А. Апокалиптическое учение о судьбах и конце мира / Л. А. Тихомиров // Христианин. — 1907. — № 9. — С. 83-97.
518. Тихонов, А. К. Политика Российской империи по отношению к католикам, мусульманам, иудеям в последней четверти XVIII — начале XX в.: дис. ... д-ра ист. наук: 07.00.02 / А. К. Тихонов. — СПб., 2007. — 495 с.
519. Токарев, С. А. Истоки этнографической науки: (до середины XIX в.) / С. А. Токарев. — М.: Наука, 1978. — 167 с.
520. Толстой, А. В. О русской выставке 1906 г. в Париже / А. В. Толстой // Советское искусствознание-81. Вып. 1. — М.: Сов. художник, 1982. — С. 279-290.
521. Толстой, А. В. Русская художественная эмиграция в Европе, первая пол. XX в.: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / А. В. Толстой. — М., 2002. — 318 с.
522. Толстой, А. В. Художники русской эмиграции / А. В. Толстой. — М.: Искусство XXI век, 2005. — 383 с.
523. Толстой, А. От Крайнего Севера до Атлантиды: (картины рус. художников на парижских выставках нач. XX в.) / А. Толстой // Новая юность. — 2003. — N 1. — С. 63-73.
524. Тройницкий, С. Н. Галерея фарфора Императорского Эрмитажа / С. Н. Тройницкий // Старые годы. — 1911. — № 10. — С. 5-25.
525. Тронов, В. Д. Материалы по антропологии и этнологии киргиз / В. Д. Тронов. — СПб., 1891. — 42 с.
526. Трофимова, Е. Воспоминания М. Ф. Каменской / Е. Трофимова // Словесник. — 1993. — № 1-2. — С. 96-98.
527. Трощанский, В. Ф. Эволюция черной веры (шаманства) у якутов / В. Ф. Трощанский. — Казань, 1902. — 208 с.
528. Трощинская А. В. Взаимодействие и синтез художественных моделей Востока и Запада в искусстве фарфора в России конца XVII — начала XIX

- столетий: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.04 / А. В. Трощинская. — М., 2009. — 39 с.
529. Турьинская, Х. М. Развитие этнографического музейного дела в России в конце XIX — начале XX вв.: историографич. исслед.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / Х. М. Турьинская. — М., 2006. — 34 с.
530. Тютчева, А.Ф. При дворе двух императоров: воспоминания и фрагм. дневников фрейлины двора Николая I и Александра II / А. Ф. Тютчева. — М.: Мысль, 1990. — 189 с.
531. Узбеки / отв. ред. З. Х. Арифханова, С. Н. Абашин, Д. А. Алимова. — М.: Наука, 2011. — 688 с.
532. Украинский народ в его прошлом и настоящем. Т. 1 / под ред. проф. Ф. К. Волкова, проф. М. С. Грушевского [и др.]. — СПб., 1914-1916. — 360 с.
533. Уманов-Каплуновский, В. В. Карикатуры Льва Ваксея / В. В. Уманов-Каплуновский // Столица и усадьба. — 1916. — № 64–65. — С. 8.
534. Ухтомский, Э. Э. Путешествие на Восток его императорского высочества государя наследника цесаревича, 1890-1891. Т. 1 / Э. Э. Ухтомский. — СПб.; Лейпциг: Ф. А. Брокгауз, 1893. — 231 с.
535. Фаберже, Т. Ф. Фаберже и петербургские ювелиры / Т. Ф. Фаберже, А. С. Горыня, В. В. Скурлов. — СПб., 1997. — 703 с.
536. Файбисович, В. М. Альбом лейб-гвардии Конного полка / В. М. Файбисович // Наше наследие. — 2000. — № 55. — С. 54-63.
537. Фан-дер-Беллен, Е. Г. Особенности Нарвского края: [очерк] / Е. фан-дер-Беллен. — Нарва: тип. Ф. Ф. Гнивковского, 1908. — 83 с.
538. Фарфор и фаянс из собрания Петергофа / авт.-сост. Т. Н. Носович. — СПб.: Абрис, 1998. — 40 с. — (Сокровища России: альм., вып. 11).
539. Фарфор из собрания К. А. Сомова. — СПб.: тип. «Сириус», 1913. — 120 с.
540. Фарфор. Табакерки. Живопись: коллекция И. М. Эзраха в собр. Петергофа: кат. / Гос. музей-заповедник "Петергоф"; Н. В. Вернова и др. — СПб.; Петергоф: Абрис, 1998. — 255 с. — (Альм. "Сокровища России"; вып. 14).
541. Федорова, Е. Г. Женская шуба манси: что стоит за конкретной вещью / Е. Г. Федорова // Культурное наследие народов Сибири и Севера: материалы IV Сибирских чтений, 12–14 октября 1998 г., Санкт-Петербург. — СПб.: МАЭ РАН, 2000. — С. 144-149.
542. Федорова, Е. Г. Одежда манси XIX–XX вв. / Е. Г. Федорова // Этнокультурные явления в Западной Сибири. — Томск, 1978. — С. 196-207.
543. Филиппов, А. В. Керамика: восстановительный огонь и глазури с металлическими отблесками / А. В. Филиппов. — М.: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1907. — 43 с.
544. Фокин, М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. М. Фокин. — 2-е изд., доп. и испр. — Л.: Искусство, 1981. — 510 с.

545. Фрейлины и кавалерственные дамы XVIII — нач. XX в.: кат. выст. / Гос. ист. музей. — М.: Художник и книга, 2004. — 223 с.
546. Хальфин, Н. А. Борьба за Курдистан: (курдский вопрос в междунар. отношениях XIX в.) / Н. А. Хальфин. — М.: Изд-во вост. лит., 1963 — 171 с.
547. Хмельницкая Е., Цайслер В. Керамическая хроника франко-русского альянса / Е. Хмельницкая, В. Цайслер. — СПб.: Чистый лист, 2010. — 112 с.
548. Хомич, Л. В. Ненцы: очерки традиционной культуры / Л. В. Хомич. — СПб.: Рус. двор, 1995. — 334 с.
549. Хроника // Новости дня. — 1902. — 24 (11) марта. — С. 4.
550. Хрулев, С. С. Проект устава товарищества для развития торговли с Средней Азией / С. С. Хрулев. — СПб., 1863. — 48 с.
551. Художественный фарфор: кат. / отв. ред. И. Т. Родин; Гос. Фарфоровый з-д им. М. В. Ломоносова (Ленинград). — Л.: Наркомтяжпром, Гос. контора справочников и каталогов, 1938. — 50 с.
552. Чагин, Г. Н. Народы и культуры Урала в XIX-XX вв. / Г. Н. Чагин. — Екатеринбург: Сократ, 2002. — 292 с.
553. Черепенина, Н. Ю. Православные храмы Санкт-Петербурга, 1917-1945 гг.: справ. / Н. Ю. Черепенина, М. В. Шкаровский. — СПб.: БЛИЦ, 1999. — 366 с.
554. Чехов, А. П. Из Сибири. Остров Сахалин, 1890–1895 / А. П. Чехов // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 14-15. — М.: Наука, 1987. — 924 с.
555. Чогошвили, Н. Л. Немецкая художественная традиция и Грузия с начала XIX в. до 40-х годов XX в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Н. Л. Чогошвили — Тбилиси, 2006. — 22 с.
556. Чудинов, Д. А. Мадмуазель Камилла / Д. А. Чудинов // Встреча через столетие: кат. выст. — М., 2004. — С. 33.
557. Швыров, А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней / А. В. Швыров, С. С. Трубачев. — СПб.: тип. П. Ф. Пантелеева, 1903. — 404 с.
558. Шебуев, Н. В Париже / Н. Шебуев // Русь. — 1907. — № 167. — С. 2.
559. Шелаева, А. А. «Дивный голос твой, низкий и странный.» / А. А. Шелаева // Санкт-Петербургский университет. — 2004. — № 6. — С. 6.
560. Шмидт, И. М. Русская портретная скульптура конца XIX — начала XX вв. / И. М. Шмидт // Очерки по истории русского портрета конца XIX-XX века. — М.: Искусство, 1964.
561. Шмидт, И. М. Скульптура / И. М. Шмидт // Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века: живопись, графика, скульптура, театрально-декорационное искусство — М.: Искусство, 1972.
562. Шмидт, И. М. Скульптура конца XIX — начала XX века / И. М. Шмидт // История русского искусства. Т. 2: Русское искусство 1860-х гг. — нач. XX в. — М.: Искусство 1960.

563. Шпак, А. Н. Создание и совершенствование системы защиты и охраны государственной границы в Российской империи: 1721-1893 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 07.00.02 / А. Н. Шпак. — М., 2006. — 209 с.
564. Шренк, А. И. Путешествие по северо-восточной Европейской России через тундру самоедов к северным Уральским горам / А. И. Шренк. — СПб., 1855. — 674 с.
565. Штейнгель, Е. П. Воспоминание о деде моем Федоре Петровиче Толстом и матери моей Марии Федоровне Каменской / Е. П. Штейнгель // Каменская, М. Ф. Воспоминания. — М., 1991.- 232 с.
566. Штернберг, Л. Я. Гиляки / Л. Я. Штернберг. — М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1905. — 131 с.
567. Щербатов, С. А. Художник в ушедшей России / С. А. Щербатов. — М.: Согласие, 2000. — 687 с.
568. Эмме, Б. Н. Русский художественный фарфор / Б. Н. Эмме. — М.: Искусство, 1950. — 162 с.
569. Эрнст, С. Р. К. А. Сомов / С. Р. Эрнст. — Пг.: Община св. Евгении, 1918. — 111 с.
570. Эфрос, Н. Е. Мещане / Н. Е. Эфрос // Новости дня. — 1902. — 27 окт.
571. Юзовский, И. И. Драматургия Горького. Ч. 1 / И. И. Юзовский. — М.; Л.: Искусство, 1940. — 348 с.
572. Яблонский, С. Новые песни / С. Яблонский // Русское слово. — 1902. — 2 нояб.
573. Ядамсурэн, У. Народный костюм Монгольской Народной Республики: альбом / У. Ядамсурэн. -Улан-Батор, 1967. — 124 с.
574. Якуты (Саха) / отв. ред. Н. А. Алексеев, Е. Н. Романова, З. П. Соколова. — М.: Наука, 2012. — 598 с.
575. Almanach de St-Petersbourg. Court, monde et ville. — St. Petersburg, 1912.
576. Amandus Adamson.,1855—1929: Juubelinituse kataloog. — Tallinn, 1955.
577. Anderson, A. European XVIIIth century porcelain / A. Anderson. — Stockholm, 1984.
578. Anglo-Saxon guide to the Paris Exhibition, 1900 / Ed. by B. Bernard. — Paris, 1900.
579. Anna Pavlova: сб. ст. / предисл. О. Бие. Verlag Bruno Cassirer. — Berlin, 1913.
580. Archives Rodin. Correspondance S. Soudbinine.
581. Atkinson, J. A. A picturesque representation of the manners, customs and amusements of the Russians, in one hundred coloured plates; with an accurate explanation of each plate in English and French / J. A. Atkinson, J. Walker. — London, 1803–1804.
582. Atti del Collegio dei Professori della Regia Accademia di Belle Arti di Firenze. — Firenze: tipografia G. Civelli, 1901.

583. Auction by Sotheby's. London. Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection: catalog. — London, 1984.
584. Barasch, M. Theories of Art. From Impressionism to Kandinsky. Vol. 1 / M. Barasch. — NY, 1999.
585. Becker, I. Koeniglich Feiern — Das Jubilaem der KPM Berlin 1913 zum 150-Jaerigen bestehen / I. Becker // Keramos. — 2002. — №175/176.
586. Becker, T. Kunstler Lexikon / T. Becker. — Leipzig, 1937.
587. Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus, 1889–1939 / Broehanmuseum. — Berlin, 1987.
588. Berling, K. Das Meissner Porzellan und seine Geschichte / K. Berling. — Leipzig, 1900.
589. Berling, K. Die Meissner Porzellan Gruppen in Oranienbaum / K. Berling. — Dresden, 1914.
590. Berling, K. Festschrift zur 200 jahren Jubelfeier der altesten europaischen Porzellanmanufaktur Meissen, 1910 / K. Berling. — Leipzig, 1911.
591. Bowlt, J. The Silver Age: russian art of the early Twentieth Century and the "World of Art" Group / J. Bowlt. — Newtonville: Oriental Research Partners, 1979.
592. Brinton, C. Introduction / C. Brinton // Russian paintings and sculpture: catalogue / The Brooklyn Museum. — NY, 1923.
593. Brinton, C. Introduction / C. Brinton // Seraphim Soudbinine: catalogue / The Kingor gallery. — NY, 1922.
594. Bröhan, K. H. Berliner Porzellan vom Jugendstil zum Funktionalismus, 1899–1939 / K. H. Bröhan. — Berlin, 1989.
595. Bröhan, K. H. Porzellan. Kunst und Design 1889 bis 1939 vom Jugendstil zum Funktionalismus / K. H. Bröhan, D. Högermann, R. Niggel. — Berlin, 1993.
596. Bröhan-Museum Berlin. Landesmuseum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, 1889–1939 / Konzept I. Becker. — Berlin, 2002.
597. Brunet, M. Sèvres. Des origins à nos jours / M. Brunet, T. Préaud. — Fribourg, 1978.
598. Bustelli, F. A. Nymphenburger Porzellanfiguren des Rokoko / F. A. Bustelli. — Munchen, [S. a.].
599. Carosfeld, L. S. von. Porzellan der europaischen Fabriken / L. S. von Carosfeld. — Braunschweig, 1956.
600. Celebrating, K. 1706–1775. Meissen porcelain Sculpture / K. Celebrating. — Munchen, 2006.
601. Christensen, C. 1900 — The year of art nouveau: the Danish Museum of Art and Design and the Paris World Exhibition / C. Christensen. — Paris, 2008.
602. Collezione Marino Nani Mocenigo. — Venezia, 1961.
603. Curtis, R. Sculpture 1900–1945: After Rodin / R. Curtis. — Oxford, 1999.
604. De Danilowicz, C. A Note on Modern Russian art / C. De Danilowicz // The London Salon. Royal Albert Hall. — 1908. — July.

605. Duncan, A. Jean Dunand. The Delorenzo Gallery / A. Duncan. — New York City, 1985.
606. Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon. — Tallinn, 1996.
607. Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Genss. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. — Tallinn, 1948.
608. Eesti riigivapi // Päevaleht. — 1921. — № 83.
609. Eesti vapi võistlusest // Päevaleht. — 1921. — № 111.
610. Eesti vapikavandite väljavalik ja kindlasksmääramine // Tallinna Teataja. — 1921. — № 72.
611. European painting and sculpture, ca. 1770–1937 in the Museum of Art. Rhode Island school of design / Edited by D. Rosenfeld. Rhode Island. 1991.
612. Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapport général administrative et technique, par M. Alfred Picard... commissaire general. Paris (France). Exposition universelle, 1900, T. Cinquième.
613. Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Rapports du jury international, gr. XII, cl. 72, Paris, Imprimerie Nationale, 1902–1906.
614. Flambeau, V. Two Russian artists of distinction now exhibiting work of Ultra-modern tendencies / V. Flambeau // The Washington Herald. — 1924. — 27 January.
615. Full colored Sculpture // The New York Times. — 1925. — March 8.
616. Gersdorff, D. von. Kinderbildnisse aus vier Jahrtausenden / . von Gersdorff. — Berlin, 1989.
617. Glass industry and ceramics. International exposition, Paris 1900: official catalogue exhibition of the German Empire. — Berlin, 1900.
618. Gorboff, M. La Russie fantôme. L'Emigration Russe de 1920 à 1950 / M. Gorboff. — Paris : l'Age d'Homme, 1995.
619. Green, E. John Graham, Artist And Avatar: catalogue of an exhibition held at the Phillips Collection / E. Green. — Washington, 1987.
620. Grioni, J. S. A Mistaken Identity / J. S. Grioni // Konsthistorisk tidskrift. — 1990. — № 59.
621. Grioni, J. S. Le Barone Devoile / J. S. Grioni // Gazette des beaux-arts. — 1986. — Septembre (VI e période, T. CVII).
622. Grioni, J. S. Studi sul Troubetzkoy / J. S. Grioni // Arte Illustrata. — 1973. — № 54.
623. Grosschmidt, E. Pealuu märgi all: Mälestusi Kuperjanovi partisanide sõjaretkilt / E. Grosschmidt. — Tallinn, 1995.
624. Gute Partien in Zeichnung und Kolorit 300 Jahre Kunstsammlung der Akademie der Kunste — Berlin, [S. a.].
625. Helme, S. Lühike Eesti kunsti ajalugu // S. Helme, J. Kangilaski. — Tallinn, 1999.

626. Horn, E. Theodor Schmuz-Baudiß (1859–1942): vom Maler in München zum künstlerischen Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur Berlin / E. Horn // Kunsthistorisches Institut der Universität. — Stuttgart, 2009.
627. Hungarian ceramics from Zsoslay manufactory, 1853–2001 / Ed. by E. Csenkey and A. Steinert. — London, 2002.
628. Ikonnikov, N. La Noblesse de Russie / N. Ikonnikov. — Paris, 1958.
629. Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867. — Leipzig, 1868.
630. J. K. Au Salon d'automne / J. K. // Les Arts du feu. — 1938/ — No 6.
631. Jansen, R. The Commedia dell' arte and the Ansbach Porcelain Factory. Commedia dell' arte. Carnival of Comedy Players. Exquisite Ceramics from the World's Museums: Exhibition catalogue. — [S. l.], 2001.
632. Jarchow, M. Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert / M. Jarchow. — Berlin, 1988.
633. Jarchow, M. Berliner Porzellan im 20. Jahrhundert / M. Jarchow. — Berlin, 1988.
634. Jugendstil-Blüten. Florale Dekorationen im Kunsthandwerk des Jugendstils / Ausstellungskonzeption K. H. Bröhan. — Berlin, 1985.
635. Kattering, K. From Science to Art. The story of a Porcelain Yakut Bride / K. Kattering // The Post. — 1999. — № 1.
636. Kazakiewitsch, N. Geschenke für Kaiser Nikolaj II / N. Kazakiewitsch // Keramos. — 1998. — № 162.
637. Kivinukk, A. Eesti sõjalised autasud ja rinnamärgid, 1918–1940 / A. Kivinukk. — Tallinn, 2005.
638. Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur Meissen. — Meissen, 1896.
639. Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog. — Meissen, 1910–1920.
640. Kromer, W. Die italienische Commedia dell' arte / W. Kromer. — Darmstadt, 1990.
641. Kudrjawzeva, T. Das weisse Gold der Zaren. Porzellan der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur aus den Beständen der Staatlichen Ermitage / T. Kudrjawzeva. — Darmstadt, 2000.
642. Kunst der Jahrhundertwende und der zwanziger Jahre. Sammlung Karl H. Broehan. B. 2. T. 2. Berlin, 2001.
643. Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung, 1873. — Leipzig, 1875.
644. La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali — d'arte 1895–1999. — Venezia, 1996.
645. La Céramique en France de 1880 à 1940, collection Jacques Mostini et à divers amateurs. — Paris, 1993.
646. La Liberte. Salon d'Automne. — 1911. — 10 Octobre.
647. Lajoix, A. Céramique en France, 1925–1947 / A. Lajoix. — Paris, 1983.

648. Lami, S. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII^e siècle. Vol. II / S. Lami. — Paris, 1910.
649. Le Baron Rausch de Traubenberg appliqué avec élégance la formule du portrait-statquette. L. Réau. L'Art Russe. Paris, 1922. Vol. 2.
650. Le Prince, J.-B. Divers ajustements et usages de Russie... Dessinées en Russie d'après nature et gravés à l'eau forte / J. B. Le Prince. — Paris, 1775.
651. Lehnert, G. Das Porzellan / G. Lehnert. — Leipzig, 1902.
652. Lenz, G. Berliner Porzellan. Die Manufaktur Friedrichs des Grossen, 1763–1786 / G. Lenz. — Berlin, 1913.
653. Lhôte J.-M. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspire / J.-M. Lhôte // Revue Céramique et Verre. — 1994. — № 77.
654. Lukomskij, G. Russisches Porzellan, 1744 — 1923 / G. Lukomskij. — Berlin, 1924.
655. Macht und Freundschaft: Berlin — St. Petersburg, 1800 — 1860. — Berlin, 2008.
656. Marcadé, V. Le renouveau de l'art pictural russe, 1863-1914 / V. Marcadé. — Lausanne: L'Age d'Homme, 1971.
657. McBride, H. Exhibition of portraits by Savely Sorin and sculpture by Seraphim Soudbinine, January 10–28, 1924 / H. McBride. — Washington, 1924.
658. McWilliam, N. Action française, Classicism, and the Dilemmas of Traditionalism in France, 1900–1914 / N. McWilliam // Nationalism and French visual culture, 1870–1914 / Edited by J. Hargrove and N. McWilliam. Washington, National Gallery of Art; New Haven. — London. 2005.
659. Meier, G. Porzellan aus der Meissner Manufaktur / G. Meier. — Berlin, 1981.
660. Meister, P. W. Europäisches Porzellan / P. W. Meister, H. Reber. — Stuttgart, 1980.
661. Menegaldo, H. Les Russes à Paris, 1919-1939 / H. Menegaldo. — Paris, 1998.
662. Messerer, W. Kinder ohne Alter / W. Messerer. — Regensburg, 1962.
663. Miller, T. R. Drawing Shadows to Stone / T. R. Miller, B. Mathe // Drawing Shadows to Stone: The Photography of the Jesup North Pacific Expedition, 1897–1902. — New York, 1997.
664. Money K. Anna Pavlova. Her life and Art / K. Money/ — New York, 1982.
665. Moutard-Uldry, R. Grés en France, Fin du XIX^e siècle-début du XX^e siècle / R. Moutard-Uldry // Cahiers de la céramic du verre et des arts du feu. — 1963. — № 29.
666. Museum Dahlem Berlin. Berliner Porzellan, 1751–1954 / Eintritt von E. Koellmann. — Berlin, 1955.
667. Nurk, T., Amandus Adamson, 1855—1929 / T. Nurk. — Tallinn, 1959.
668. Odom, A., Arend L.P. A Taste for Splendor. Russian Imperial and European Treasures from the Hillwood Museum, Alexandria, Virginia, 1998.
669. Odom, A. Russian Imperial Porcelain at Hillwood / A. Odom. — Washington, 1999.

670. Pandolfi, V. *La commedia dell' arte. Storia e testo* / V. Pandolfi. — Florence, 1957.
671. *Paris 1900: la collezione del Petit Palais di Parigi* / a cura di Gilles Chazal. — Milano, 2008.
672. Parkes, K. *Sculpture of To Day. Vol. II* / K. Parkes. — NY, 1920.
673. Pauly de, T. *Peuples de la Sibérie orientale* / T. de Pauly // *Description ethnographique des peuples de la Russie*. — Saint-Petersbourg, 1862.
674. Pelka, O. *Keramik der Neuzeit* / O. Pelka. — Leipzig, 1924.
675. *Photographs for the Tsar: the pioneering color photography of S. M. Prokudin-Gorskii commissioned by Tsar Nicholas II* / Ed. an introd. by R. H. Allshouse. — New York, 1980.
676. Pica, V. *L'arte mondiale a Venezia, Napoli, Pieno*. 1897.
677. Popoff, A. *Porcelain* / A. Popoff // *Russian Art* / Ed. by D. T. Rice. — London, 1935.
678. Poulet, A. L. *Clodion, 1738–1814* / A. L. Poulet, G. Scherf; *Musee du Louvre*. — Paris, 1992.
679. Preaud, T. *Ceramics of the 20th Century* / T. Preaud, S. Gauthier. — New York, 1982.
680. *Rahvusarhiiv. Aadresslehed*. TLA.1376.1.281
681. Reineking von Bock, G. *Kopenhagener Porzellan und Steinzeug: unikate des Jugendstil und Art Déco* / G. Reineking von Bock. — Köln, 1991.
682. Richardson, G. *Art and Arsis of the Capital* / G. Richardson // *Sunday The Washington Post*. — 1924. — 6 January.
683. Rodriguez, J.-F. *Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerebzova alla mostra individuale di Alessandro Archipenko* / J.-F. Rodriguez // *Donazione Eugenio Da Venezia*. — Venezia.
684. Rosenthal, S. A. *Dining Services, Figurines, Ornaments and Art Objects* / S. A. Rosenthal. — Atglen, 1997.
685. Rousseau, J.-J. *Der Gesellschaftsvertrag, oder die Grundsätze des Staatsrechtes* / J.-J. Rousseau. — Stuttgart, 1958.
686. *Russian Poland // Peasant Art in Russia* / Ed. by C. Holme. — London, 1912. — P. 36.
687. Saponi, F., *La XII Mostra d'arte di Venezia, La Scultura straniera* / F. Saponi // *Emporium*. — 1920. — № 307–308.
688. Savage, G. *18th Century German Porcelain* / G. Savage. — London, 1967.
689. Schilling, W., Schneemann S. *Zerbrechliche Familien. Eine motivgeschichtliche Betrachtung europäischer Porzellane vom 18. Jahrhundert bis heute im Kontext der Sozialgeschichte*. — Bonn, 1994.
690. Schmidt, R. *Das Porzellan als Kunstwerk und Kulturspiegel* / R. Schmidt. — Munchen, 1925.

691. Schwartz, M.D. Porcelain in the age of Mozart / M. D. Schwartz. — Virginia, 1984.
692. Settima Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia: catalogo. — Venezia, 1907.
693. Siemen, W. Die KMP auf der internationalen kunstgewerblichen Ausstellung St. Petersburg 1908 / W. Siemen // Theodor Hermann Schmuz-Baudiss. Zum 130 Geburtstag. Ausstellungs: catalog / Museum der deutschen Porzellanindustrie Hohenberg an der Eger. — 1990.
694. Stahl, P. Hochster Porzellan 1746–1796 / P. Stahl. — Frankfurt / a. M., 1994.
695. Struve, N. Soixante-dix ans d'Emigration Russe, 1919-1989 / N. Struve. — Paris : Fayard, 1996.
696. Stuart, J. Layers of Meaning / J. Stuart // Joined colors. Decoration and meaning in the Chinese porcelain. — Hong Kong, 1993.
697. The Arts Club of Chicago: catalog of an exhibition of sculpture by Seraphin Soudbinine, 13 April — 14 May. — Chicago, 1927.
698. The Face of New York, 1843–1963. — NY, 1963. — P. 2.
699. The Sketch. — 1913. — No. 1069.
700. Timus // Kodu. — 1921. — № 14.
701. Toom, M. Riigi Kunsttööstuskool, 1914–1940 / M. Toom. — Tallinn, 2004.
702. Treskow von I. Die Jugendstil- Porzellane der KPM. Bestandskatalog der Koeniglichen Porzellan-Manufaktur Berlin, 1896–1914 / I. von Treskow. — München, 1971.
703. Treskow, von I. Berliner Jugendstilporzellan. Die Koenigliche Porzellan-Manufaktur von 1896–1914. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwuerde der Philosophischen Fakultaet der Rheinischen Fiedrich-Wilhelms-Universitaet zu Bonn / I. von Treskow. — Bonn, 1969.
704. Vaudoyer, J.-L. Avant-propos au livre de Tamara Karsavina «Ballets Russes» / J.-L. Vaudoyer. — Paris, 1931.
705. Wallis, M. Jugendstil / M. Wallis. — Warschau, 1974.
706. Werhahn, M. C. Der kurpfalzische Hofbildhauer Franz Conrad Link: (1730–1793) / M. C. Werhahn. — [S. l.], 1999.
707. XIIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia: catalogo. — III ed. — Venezia, 1920.
708. Zimmermann, E. Meissner Porzellan / E. Zimmermann. — Leipzig, 1926.
709. Zsolnay ceramics / Compiled by E. Hars. — Budapest, 1983.

Электронные ресурсы

Власова, И. В. Вологодская земля и ее население: этническая история XII–XX вв. [Электронный ресурс] / И. В. Власова. — Режим доступа: <http://severnaya.kapsoft.ru/index.php?page=31>.

Гоголев, А. И. Традиционная культура аборигенов Якутии в XVII–XVIII вв. [Электронный ресурс] / А. И. Гоголев // Гоголев, А. И. История Якутии: (обзор ист. событий до нач. XX в.). — Якутск, 1999. — Режим доступа: <http://turkolog.narod.ru/info/yakut-7.htm>

Диллон Мария Львовна: (1858-1932) [Электронный ресурс] // Funeral-spb.ru, 2006-2013. — Режим доступа: <http://funeral-spb.ru/necropols/smolenskoel/dillon/>

Ибрагимова, З. Х. История российско-английской борьбы за Кавказ в XIX в. [Электронный ресурс] / З. Х. Ибрагимова. — Режим доступа: http://chechenasso.ru/?page_id=2150.

Ланьков, А. Корейцы СНГ: страницы истории [Электронный ресурс] / А. Ланьков // Сеульский вестник. — 2002. — 13 февр. — Режим доступа: <http://vestnik.kr/articles/historypage/3551.html>.

Маммад, Л. Фарфоровые скульптуры курдов в коллекции русского фарфора Государственного Эрмитажа [Электронный ресурс] / Л. Маммад. — 2012. — Режим доступа: http://www.kurdist.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1055.

Одежда и головные уборы алеутов [Электронный ресурс] // Страны. Народы. Культуры: энцикл. / Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого РАН, 1998-2013. — Режим доступа: http://www.kunstkamera.ru/exposition/enciklopedia/amerika/tradicionnyj_byt/odezhda_i_ukrasheniya/odezhda_i_golovnye_ubory_aleutov/.

Салтанов, В. Великие люди объединяют народы: к 155-летию со дня рождения А. Г. Адамсона — скульптора севастьяпольского памятника Затопленным кораблям [Электронный ресурс] / В. Салтанов // Русская народная линия: информ.-аналит. служба. — 2010. — 6 дек. — Режим доступа: http://ruskline.ru/analitika/2010/12/06/velikie_lyudi_obedinyayut_narody/

Тульская губерния на рубеже XIX–XX веков [Электронный ресурс] // Туляки.ру, 2010-2012. — Режим доступа: http://tulyaki.ru/rubezh_xix_xx.shtml.

Хозяйственные занятия русских крестьян [Электронный ресурс] // Очерки по этнографии Восточной Европы и Прибалтики / Рос. этнографич. музей. — Режим доступа: <http://www.ethnomuseum.ru/section69/27/2408/5050.htm>.

Архивные материалы

1. Российский государственный исторический архив (РГИА). Фонды Управления Императорскими фарфоровыми и стеклянными заводами Кабинета Е.И.В. МИДв (О выполнении заказов на художественные и бытовые предметы и о подношении изделий заводов разным лицам; ведомости прихода и расхода моделей и готовых изделий; горновые записи обжига фарфоровых предметов; дела о личном составе. Об изготовлении разных вещей для придворного ведомства; расценочные ведомости живописных фарфоровых изделий и горновые записи их обжига; книги прихода и расхода готовых изделий; дела о личном составе. Журналы управления заводами; расценочные ведомости живописных фарфоровых изделий; дела о личном составе. Формулярные списки; дела о заказах заводам разных предметов; об оборудовании мастерских и лабораторий.) (Ф. 503), Министерства императорского двора: Кабинета Е.И.В. (Исполнительное, Камеральное, Хозяйственное, Горное, Административное и Счетное отделения. Хозяйственное отделение, 1 Стол — «высочайшие» повеления; дела по Екатеринбургской и Петергофской гранильным фабрикам, Горношитскому мраморному заводу, Колывацкой шлифовальной и Петербургской бронзовой фабрикам, Тивдийским и Русскольским мраморным ломкам, мозаическому заведению, фарфоровому и стеклянному заводам в Петербурге. Горное отделение и Земельно-заводской отдел, 1 — 2 Делопроизводства — дела по заводам, рудникам и приискам Алтайского и Нерчинского горных округов, Екатеринбургской гранильной фабрике, княжеству Ловичскому, Любохенскому и Радзицкому лесничествам в Царстве Польском, фарфоровому и стеклянному заводам в Петербурге. Исполнительное отделение, 1 Стол — «высочайшие» повеления; дела о личном составе; журналы входящих и исходящих бумаг.) (Ф. 468), Придворной Е.И.В. Конторы («Высочайшие» повеления по вотчинной канцелярии, Главной дворцовой канцелярии и Придворной Е.И.В. конторе;

журналы именных указов) (Ф. 469), Конторы дворов великого князя Владимира Александровича и великой княгини Марии Павловны (Ф. 528), Академия Художеств МИДв (Метрические книги и исповедные ведомости по церкви академии; переписка о ней. О выработке уставов академии и изменении их; о правилах приема в академию, о программах преподавания, изменениях в учебном курсе, конкурсах на золотые и серебряные медали; о деятельности пенсионеров академии за границей; о творчестве разных художников, об участии академии в работ) (Ф. 789), Департамент общих дел МВД (4 Отделение, 5 Стол — о частных благотворительных капиталах (преимущественно) (Ф. 1284), Фонд Союза деятелей искусств (Журналы Организационного бюро делегатов по созыву деятелей искусств; протоколы общих собраний союза и заседаний Временного комитета уполномоченных, отдельных комиссий и курий; уставы, отчеты и списки союза и отдельных организаций, в него входивших; вырезки из газет) (Ф. 794), Дирекция Императорских театров МИДв (Дела о службе) (Ф. 497).

2. Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Фонды Конторы дворов великого князя Владимира Александровича и великой княгини Марии Павловны (Ф. 655, 652).

3. Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб). Фонд Старшего инспектора по надзору за типографской, литографской и т.п. заведениями и книжной торговлей в Петрограде (Ф. 706).

4. Рукописный отдел Российской Национальной библиотеки (РО РНБ). Фонд Н. П. Собко (Ф. 708).

5. Рукописный отдел Института русской литературы Российской Академии наук (Пушкинский дом; РО ИРЛИ РАН). Фонд М. Ф. Каменской.

6. Отдел рукописей Государственного Русского музея (ОР ГРМ). Фонд К. А. Сомова (Ф. 133), А. Н. Бенуа (Ф. 137).

7. Российский Государственный архив Литературы и Искусства (РГАЛИИ). Фонды А. Л. Волынского (Ф. 95), С. Н. Судьбинина, А. И. Южина (Ф. 878), Л. В. Собинова (Ф. 864), Московское общество любителей художеств (1860-1918) (Ф. 660), Собрание рукописей деятелей искусств (Ф. 1956), С. В. Гиацинтовой (Ф. 2049), А. Ф. Коростина (Ф. 2338), Судьбинина С. Н. (Ф. 2741).

8. Архив Государственного Эрмитажа (АГЭ). Личное дело К. К. Рауш фон Траубенберга (Ф. 7).

9. Центральный государственный архив кинофотофонодокументов Санкт-Петербурга (ЦГАКФФД СПб). Фонд фотографий бывшего Императорского фарфорового завода (Д 13973, Д 13974, Д 13977, Е10330)

10. Архив Геленджикского краеведческого музея (ГИКМ). Личное дело К. К. Рауш фон Траубенберга (Ф. 3).

11. Архив Комитет по градостроительству и архитектуре (КГА СПб). Фонды по церковным сооружениям (Феодоровского храма в честь 300-летия Дома Романовых) (Ф. 923).

12. Архив Академии берлинской художеств (AdK, Berlin, Preussische Akademie der Künste). Фонды общих (Nr. 420), преподавательского состава (Nr. 635, Nr 419).

13. Архив Берлинской Королевской фарфоровой мануфактуры (Archive der KPM). Фонды Шмуц-Баудисса (KPM-N, Nachlass von Schmuz-Baudiss).

14. Архив Севрской фарфоровой мануфактуры, Париж (AMS, Archives de la manufacture de Sevres). Фонды С. Н. Судьбинина (dossier Soudbinine).

15. Национальный архив (Archives Nationales), Париж. Фонд К. К. Рауш фон Траубенберга (F²¹ 4261.).

16. Архив О. Родена (Archives Rodin, Musée Rodin), Париж. Переписка С. Н. Судьбинина с О. Роденом (Correspondance S. Soudbinine).

17. Архив Фролентийской Академии изящных искусств (Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze). Фонды студентов (Ruolo degli Studenti della Scuola Libera del Nudo). Carta 18, 20, 138,142, 193.

18. Архив Бруклинского музея (Brooklyn museum archives), Нью-Йорк. Фонды директора В. Х. Фокса (Records of the Director (W. H. Fox, 1913–1933). File N 719, Exhibitions; Contemporary Russian Paintings and Sculpture (1); artists and lenders (1922–23).

19. Архив Института Смитсоเนียน (Smithsonian Institution Archives), Вашингтон. Фонды русских художников (RU 311. Box 31. Folder 5,13).

20. Национальный Архив Эстонии (Rahvusarhiiv), Таллинн. Адресные книги (Aadresslehed. TLA.1376.1.281).

21. Архив Эстонского исторического музея (Eesti Ajaloomuuseum), Таллинн. Фонды А. К. Тимуса (Folder 18 В, 1946, 1951).

22. Архив Эстонской Академии художеств (ERA), Таллинн. Личное дело А. К. Тимуса (F. 1812. № 1).

23. Личный архив Э. М. Рауш-Гернета (Санкт-Петербург). Материалы по К. К. Раушу фон Траубенбергу.

24. Личный архив диссертанта. Материалы о жизни и творческом наследии скульпторов; записи интервью с потомками скульпторов, которых в процессе подготовки научного исследования диссертнт нашел в России и Европе: Т. А. Шпис (правнучка А. К. Шписа, Москва), Н. К. Рауш фон Траубенберг (двоюродная внучка К. К. Рауш фон Траубенберга, Париж), Э. М. Рауш-Гернет (троюродный внук К. К. Рауш фон Траубенберга, Санкт-Петербург), Д. М. Воронина (двоюродный племянник К. К. Каменского, Санкт- Петербург) и др.; материалы, переданные семьями потомков скульпторов для использования диссертантом в научных исследованиях.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Анализ фарфоровых изделий А. К. Шписа (к разделам 1.2–1.3)

Обратимся к анализу наиболее характерных для творческой манеры Шписа ваз и других предметов внутреннего убранства. Их авторство было установлено нами благодаря обнаруженным в заводском архиве уникальных эскизов и проектных рисунков скульптора. Введение в научный оборот целого ряда новых работ позволяет не только заметно расширить наше представление о фарфоровой пластике рассматриваемого периода, но и объективно оценить ситуацию, сложившуюся вокруг скульптурного отделения завода.

Безусловно, скульптура и другие интерьерные изделия, созданные главным модельмейстером завода, не могут быть причислены к «золотому фонду» русского фарфора, однако они отличаются рядом уникальных особенностей, характерных для фарфорового производства в эпоху историзма и поэтому представляют особый интерес.

Вышесказанное в полной мере относится к вазе, украшенной скульптурной композицией с играющими амурами. «Рельефная орнаментика горловины вазы решена в лучших традициях классицизма, — описывает вазу исследователь М. Кораблев, — в той же стилистике гирлянды, помещенные на переходной части от горловины к тулову. Массивные, тщательно проработанные ручки с мотивами цветочно-плодового изобилия в их нижней части нисколько ни противоречат лучшим образцам позднего барокко с его пышностью и монументальностью форм. Барельеф на тулове являет собой прекрасно стилизованный парафраз на излюбленный сюжет ренессанса „Купидоны с лебедем“ (Ледой). Наконец, низ тулова и основание опять-таки исполнены в лучших традициях классицизма, с его

характерными чертами, проработанными автором с предельной точностью»⁷³². Схожие формы и скульптурный декор Шпис повторяет при создании вазы из тонированного бисквита. Этот же прием совмещения разных декоративных элементов использовал мастер и при проектировании однотипных ваз с массивной горловиной, невысоким туловом и прямоугольными ручками. Одна из них находится в собрании Государственного музея — заповедника «Петергоф». В другом произведении основной декоративный акцент мастер переносит на скульптурную композицию двух амуров.

Вазы со сложными рельефами, в которых без труда узнается художественный почерк скульптора, часто демонстрировались на российских и международных выставках. Наиболее успешной для фарфорового предприятия стала выставка в Вене в 1873 г., на которой завод удостоился высшего почетного диплома за вазу «Хоровод амуров», форма которой была исполнена по проекту Шписа⁷³³. По сообщению корреспондента газеты «Голос», «8 (20) августа в день рождения императора Франца-Иосифа были объявлены награды для экспонентов выставки, присужденные международным жюри»⁷³⁴. А газета «Санкт-Петербургские вести» писала, что «почетный диплом Венской выставки есть высшая награда, присуждаемая за особые отличия в науках и их приложения к предметам искусства <...> Россия заняла одно из почетных мест, где на тысячу экспонатов нам досталось 20 дипломов, среди них изделия казенных фабрик, которые положительно превосходны»⁷³⁵.

Сочетание различных декоративных элементов определяет облик вазы «Хоровод амуров». Фигурная живопись, начатая мастером Тарачковым, была окончена А. Мироновым с эскизов Босе (по оригиналам Дузэ), а пейзаж подрисован частным художником Фрике, работавшим время от времени на

⁷³² Кораблев М. Шпис: взгляд коллекционера. С. 69–70.

⁷³³ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 254.

⁷³⁴ Венская выставка // Голос. 1873. № 223, 14(26). С. 4.

⁷³⁵ Международные новости // Санкт-Петербургские вести. 1973. № 223. С. 6.

Императорском фарфоровом заводе⁷³⁶. По мнению жюри, ваза выигрышно выделялась своими фарфоровыми фигурами. Однако немецкие обозреватели отмечали, что она чересчур тяжеловесна, «словно составлена из чужеродных деталей», а главное — под «русским» стилем скульпторы завода подразумевают лишь набор хорошо узнаваемых и ассоциируемых с народным зодчеством орнаментов и узоров, которыми они успешно «манипулируют». Вместе с тем многие критики подчеркивали, что уровень скульптурного оформления этого произведения действительно заслуживает награды и поощрения⁷³⁷. За эту работу Шпис был награжден орденом Св. Анны 3-й степени⁷³⁸. Поразительное сходство декора вазы «Хоровод амуров» обнаруживается с оформлением другой вазы из частной коллекции. Ее тулово также украшает живописная композиция на тему вакханалии амуров, танцующих на фоне горного пейзажа. Пожалуй, единственным отличием в трактовке скульптурных компонентов (помимо ныне утраченных ручек) является скульптурный фриз, расположенный в верхней части тулова вазы.

Рисунки амуров в «стиле Ватто», которые в разных вариациях копировали художники завода, широко применял в своей работе и Август Шпис. В перечне фарфоровых предметов, представленных императорской семье к празднику Рождества 1880 г., фигурируют «четыре кувшина в форме аска по модели Шписа с барельефными фигурами купидонов и ручки лепной в форме русалки»⁷³⁹. В этом произведении находит отражение интерес Шписа к ретроспективному направлению в искусстве, который проявлялся и в использовании обобщенных античных и дальневосточных вазовых форм, свободной панорамной композиции декора, холодной палитре зеленых тонов, имитирующей селадоновые вазы. А лепной декор в виде виноградной лозы часто встречается как в оформлении ваз,

⁷³⁶ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904 / под науч. ред. В. В. Знаменова. СПб., 2008. С. 521.

⁷³⁷ Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Leipzig, 1875. S. 135.

⁷³⁸ РГИА. Ф. 466. Оп. 10. Д. 1442. Л. 177.

⁷³⁹ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1257. Л. 22.

так и сервизов, созданных по его моделям. К этому ряду изделий можно отнести вазы и курительницы скульптора.

К наиболее характерным и узнаваемым произведениям Шписа 1860–1870-х гг. относятся декоративные чаши, подставки и канделябры, основания которых украшают скульптурные группы амуров. Этот художественный прием, заимствованный мастером из майсенской пластики, неоднократно встречается в его творчестве. Изделия со схожими по замыслу группами постоянно фигурируют в перечнях изделий, исполненных на Императорском фарфоровом заводе. Только в 1863 г., согласно архивным документам, на заводе было создано «шесть малых ламп скульптурных с группами купидонов по рисунку Шписа»⁷⁴⁰. Бронзовую монтировку к ним исполнили поставщики двора Никольс и Плинке. Стоимость каждого изделия оценивалась в 95 руб.⁷⁴¹

Тема игр амуров была воспроизведена и в декоре одного из самых известных произведений скульптора — напольных часах. Эффектно изогнутый фарфоровый корпус почти трехметровой высоты украшен бисквитными детскими фигурками — аллегориями времени, искусств и ремесел. Излюбленный тип фарфоровых часов в стиле «второго рококо» стали изготавливать на Императорском фарфоровом заводе в царствование Николая I. Август Шпис творчески подошел к созданию своей модели, которую отличали не только богатство и разнообразие рокайльного декора, но и большие размеры. Как видно на акварельном рисунке, скульптор предложил бирюзовый фон крытья для корпуса часов. Этот оттенок был трудноотличим от настоящего «bleu de Sevres» и часто использовался на заводе. Однако в окончательной версии использовали небесный синий цвет. Известны и другие варианты моделей часов Шписа, которые, вероятнее всего, так и остались в виде проектов на бумаге.

⁷⁴⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1168. Л. 6.

⁷⁴¹ Там же.

В конце 1860-х годов Шпис создал еще несколько форм ваз, которые с некоторыми изменениями исполнялись на заводе с разными вариантами росписи и крытья. В собрании Государственного Эрмитажа хранятся парные вазы, центральным элементом декора которых стали изображения веток роз с крупными лилово-розовыми цветками и темно-красным подцветом. Рисунки цветка восходят к популярным в Европе произведениям, созданным художником П.-Ж. Редутом. Эта форма ваз с незначительными изменениями в трактовке лепного декора использовалась и при создании другой фарфоровой пары, украшенной морскими видами. Со второй четверти XIX века на Императорском фарфоровом заводе создавались произведения с росписью — копиями картин И. К. Айвазовского.

Схожая по форме декоративная ваза с голубым крытьем из частного собрания также соотносится с произведениями этого ряда. Истоки ее создания восходят к XVIII веку, когда строгие силуэты екатерининских ваз, наподобие знаменитых северских изделий, сплошь покрывались крытьем разных оттенков и обогащались лепными деталями, придающими им особое изящество: ручками в форме женских головок, гирляндами, медальонами и другими элементами. Навершия (хватки) крышек чаще всего исполнялись в виде шишечек пинии или военных доспехов. Кюло (нижняя часть тулова) украшалась рельефными растительными и цветочными орнаментами. Крытье и роспись синим кобальтом и цвета лазури с позолотой, имитирующей позолоченную бронзу, стали наиболее характерными цветовыми сочетаниями для произведений русского фарфора на всех этапах развития Императорского фарфорового завода. Аналогичные приемы декорирования сосудов использовал Шпис и при проектировании вазы с двумя сатирами.

Другая форма вазы была исполнена Шписом в середине 1870-х гг. В собрании Государственного Эрмитажа хранятся похожие парные вазы, расписанные пасторальными сценами художником завода Т. Семеновым.

Шпис также предложил для исполнения на фарфоровом заводе проект вазы-ароматницы (или «вазы-попурри» от французского *pot-pourri*) с изящным бутонем розы, венчающим навершие крышки. Впервые вазы «по модели Шписа — бочонками с сатиловыми головками и розанами на крышках» упоминаются в перечне изделий, поднесенных ко двору в 1862 г.⁷⁴² Их форма была целиком заимствована с декоративной вазы, исполненной на Королевской фарфоровой мануфактуре в Берлине. Известны несколько повторений этой модели. Схожее по форме изделие с росписью в «античном вкусе» опубликовано в фундаментальной монографии, изданной под руководством Н. Б. Вольфа «Императорский фарфоровый завод. 1744–1904»⁷⁴³.

Проекты изделий, восходящие к произведениям французских мастеров, также нередко встречаются среди рисунков Шписа. В собрании Государственного Эрмитажа находятся парные вазы с крышками, исполненные по модели Шписа в 1860–1870-х гг. Форма изделий восходит к севрским вазам — ароматницам с телом, представляющим почти прямой цилиндр для удобства копирования «картинной живописи». Роспись в фигурных резервах на вазах была исполнена художником завода А. Тычагиным по оригиналам картин А. Кауфман «Амур, привязывающий Аглаю к лавру» и «Венера и амур».

Вазы-лампы часто фигурируют среди рисунков-проектов Шписа. Эти, как правило, лаконичные изделия украшают витиеватые бронзовые монтировки. Так, яйцевидное вытянутое тулово вазы из собрания Государственного Эрмитажа украшено росписью белым шликером (жидкой фарфоровой массой) на коричневом фоне в технике *pate-sur-pate*. Шпис неоднократно создавал рисунки бронзовых оправ к фарфору, включая фигурные ручки, поддоны, оправы горловин и ручки сосудов. В рассматриваемый период бронзовые оправы «считались настолько существенным дополнением фарфора, что даже имеющие вполне

⁷⁴² РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1161. Л. 29.

⁷⁴³ Императорский фарфоровый завод. 1744-1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 273.

керамический характер фарфоровые вещи, например горшки и вазы, часто снабжались этими богатыми украшениями»⁷⁴⁴. Согласно счетам, представленным в ежегодных заводских отчетах, перед традиционными представлениями вещей к праздникам Рождества Христова и Пасхи бронзовые работы исполнялись через торговый дом «Английский магазин Никольса и Плинке», а также на знаменитой бронзолитейной фабрике Феликса Шопена, изделия которого занимали верхнюю ступень в иерархии бронзового производства России этого времени. В архивных документах встречаются также компании Л. Гризара, А. Гаевского, Д. Гааза и А. Кача и другие фирмы, в разное время сотрудничавшие с императорскими заводами. По отчетным документам со скудными описаниями предметов довольно сложно определить, как же выглядели в результате фарфоровые изделия. Как правило, приводились лишь наименования предметов и их стоимость, в редких случаях с указанием автора модели. Так, в 1863 г. «в смете вещам, к которым должна быть бронзовая оправа исполнена у поставщиков Двора Его Величества Никольса и Плинке», среди прочих изделий фигурировали «две большие лампы новой формы по рисунку Шписа с пасторальной живописью с рисунков Ф. Буше исп. Тарачков по 275 руб.; тоже новой формы с живописью купидонов вокруг лампы исп. В. Кирсанов и В. Мидин по 215 руб. <...> тоже новой формы Шписа с живописью головок в клеймах Н. Лифантьев и Ив. Иванов по 200 руб.»⁷⁴⁵. В 1880-х гг. по эскизу, созданному Шписом в 1879 г., мастера завода исполнили вазу-лампу с живописной композицией «Замок Анжер на озере Марджоре», которая стала одной из самых известных моделей скульптора.

В царствование Александра III Шпис предложил заводу несколько моделей ваз с аллегорическими портретами правящего императора. Один из вариантов был осуществлен в фарфоре и находился в Гатчинском дворце. В собрании Государственного Эрмитажа хранится рисунок вазы, исполненной скульптором,

⁷⁴⁴ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / под науч. ред. В.В. Знаменова. СПб., 2008. С. 337.

⁷⁴⁵ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д.1168. Л. 6.

вероятно, сразу после кончины Александра III. Ее украшают аллегорические изображения добродетелей императора: веры, надежды, мудрости и справедливости на лицевой стороне и силы, мира и человеколюбия — на оборотной. Другая модель, разработанная скульптором, была реализована в середине 1890-х годов в бисквите. Рисунки ее различных модификаций, исполненных еще в начале 1870-х годов, хранятся в собрании Государственного Эрмитажа.

Формы ваз по моделям Шписа продолжали исполняться на Императорском фарфоровом заводе и в 1890–1900-е гг., как, например, ваза с профильным портретом императрицы Александры Федоровны в медальоне. На основании сравнительного анализа с произведениями и эскизами Шписа можно установить, что эта ваза, исполненная в начале XX века, также была спроектирована главным модельмейстером завода. Центральным декором вазы служит портрет императрицы в медальоне. Он был исполнен медальером Монетного двора в Петербурге А. А. Гриллихесом в 1903 г.

Декор интерьерных изделий создавался Шписом по уже сложившейся «классической» схеме, так или иначе варьирующей различные художественные приемы, устойчиво ассоциировавшиеся у современников с историческими стилями в контексте эпохи историзма. Ярким примером служит ваза из собрания Государственного Эрмитажа, которая ранее находилась в Гатчинском дворце. Ее овоидное тулово на круглой профилированной ножке, с ручками в виде резных листьев и сводчатой крышкой, украшено характерными для художественного почерка Шписа декоративными элементами.

Сервизные ансамбли

Важное место в творчестве Шписа занимало создание рисунков сервизных ансамблей, в декорировку которых он часто включал скульптурные элементы. Мастер трудился над разработкой проектов как больших парадных сервизов, так и

камерных по своему составу сервизных комплексов. Ему принадлежит авторство серии моделей сервизов для сыновей Александра II — великих князей Владимира Александровича и Алексея Александровича, модели для сервизов императорских яхт «Ливадия» и «Держава», сервизов-обманок и многое другое.

Целая серия подобных эскизов сервизных форм, созданных Шписом, хранится в собрании Государственного Эрмитажа. Некоторые листы передают лишь графические контуры предметов, без какого бы то ни было живописного декора, как, например, эскиз туалетного набора. В других, наоборот, встречаются характерные для творчества мастера декоративные элементы, по которым не составляет труда атрибутировать исполненные из фарфора отдельные предметы сервизных комплексов по проектам Шписа.

Шпису определенно импонировали изделия, декорированные лепными элементами, имитирующими растения, фрукты и цветы. Тем более что в середине XIX века вновь возрос интерес к фарфоровым обманкам, загадкам «trompelles» (от фр. tromper l'oeil — перехитрить глаза, обман зрения). В Европе идея создания сервизов-натюрмортов с иррациональной усложненностью форм восходит к 1760-м гг., когда на Королевской мануфактуре в Берлине был создан первый подобный сервиз по проекту художника Ф. Э. Майера. Подобные сервизы из фруктов часто встречаются в перечнях рождественских подарков Императорского фарфорового завода ко двору. Во время трапезы такие «обманки» играли роль сюрту-де-табля, украшающего стол для десерта, — их своеобразное разоблачение придавало особое воодушевление всем присутствующим за общим застольем. К сожалению, до настоящего времени не удалось установить авторство знаменитого чайного сервиза — натюрморта на две персоны из собрания Государственного Эрмитажа. Миниатюрная же версия этого сервиза была создана Шписом. Известно также, что в декабре 1870 г. Шпис предоставил администрации завода 25 моделей миниатюрных «обманок» с подписью «gastronomische Modelle

in der Kleiner Maßstabe»⁷⁴⁶. Многочисленные предметы, имитирующие блюдо с жареным цыпленком, тарелку с тортом, тарелку с куском хлеба, рыбой и прочим, находятся в собрании ГМЗ «Петергоф».

С особым вниманием Шпис подошел к разработке сервизов для великокняжеских семей, так как важной задачей придворного ведомства было обеспечение фарфором и другими изделиями дворцов великих князей⁷⁴⁷. В 1869 г. для дворца его высочества великого князя Владимира Александровича на Императорских фарфоровом и стеклянном заводах было подготовлено несколько образцов парадных и повседневных сервизов по моделям Шписа⁷⁴⁸. Известно, что в феврале 1869 г. скульптор передал администрации завода модели основных форм для всedневногo и банкетного сервизов, среди которых указываются: геридоны с двумя тарелками, вазы для фруктов и овощей (с крышками и без них), компотьеры, террины, тарелки разных форм и прочее⁷⁴⁹. Отдельно были сделаны эскизы для чайного и кофейного сервизов, которые включали чашки, чайники для кофе и чая, разнообразные сахарницы и сливочники⁷⁵⁰. Проекты изделий были представлены великому князю Владимиру Александровичу и «удостоились высочайшего одобрения»⁷⁵¹. С начала 1870 г. на Императорском фарфоровом заводе началась работа над тремя большими ансамблями: «Сервиз банкетный с вензелями и поясками роз» на 50 персон, «Сервиз ежедневный праздничный с поясками прямой грани» на 250 персон и «Сервиз будничныи простой» на 125 персон⁷⁵². Большую часть сервизов планировалось завершить к августу 1871 г. На уплату расходов по их изготовлению из кассы Министерства Императорского двора было отпущено 20 тысяч руб. из общего счета на сумму в 600 тысяч руб.,

⁷⁴⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 91.

⁷⁴⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 40.

⁷⁴⁸ Хмельницкая Е. С. Фарфор в собрании дворца великого князя Владимира Александровича. СПб., 2006. С. 22.

⁷⁴⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 40.

⁷⁵⁰ Там же С. 41.

⁷⁵¹ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 939. Л. 9.

⁷⁵² РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1379. Л. 8.

который был представлен его императорскому высочеству из сумм Департамента уделов на устройство дворцовых помещений⁷⁵³. К февралю 1871 г. для великокняжеского двора на Императорских заводах изготовили фарфоровых вещей на сумму 28 502 руб. 75 коп.

Шпис разрабатывал также модели осветительных приборов, которые использовались при сервировке стола и входили в состав парадных сервизных ансамблей. В 1860–1870-е годы скульптор создал несколько моделей канделябров. Один из его проектов был осуществлен при создании «доделок» к знаменитому «Георгиевскому сервизу». Орденские сервизы (Георгиевский, Андреевский, Александровский и Владимирский) были исполнены на частном фарфоровом заводе Гарднера в 1770–1780-е годы по заказу императрицы Екатерины II и предназначались для ежегодных торжественных приемов кавалеров чествуемых орденов в Зимнем дворце⁷⁵⁴. С середины XIX века на Императорском фарфоровом заводе делали дополнения к орденским сервизам взамен утраченной посуде, а также новые формы с орденской эмблематикой. По предписанию от 18 января 1856 г., их изготавливали «вручную и с применением печати, которая по подбору цветов и фактуре немногим отличалась от выполненного от руки живописного декора»⁷⁵⁵.

Отдельную группу произведений составляют сервизы, исполненные специально для императорских яхт. Первый русский яхтенный сервиз, по легенде приуроченный к путешествию Екатерины II в Крым, был создан в 1787 г. Он положил начало будущим проектам фарфоровых ансамблей для столового убранства императорских яхт. Традиции использования яхт для длительных морских прогулок императорской семьи складывались в период царствования императора Николая I. Во время путешествий яхта становилась настоящим домом

⁷⁵³ РГИА. Ф. 528. Оп. 1. Д. 939. Л. 21.

⁷⁵⁴ Багдасарова И., Хмельницкая Е. Геральдика — фарфор — Троицкий // Геральдика на русском фарфоре. СПб., 2009. С. 53.

⁷⁵⁵ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 183.

для членов императорской фамилии, в котором не только отделка интерьеров, но и все предметы внутреннего убранства соответствовали высокому статусу хозяев. На яхтах часто проходили официальные встречи и дипломатические приемы, для которых и создавались парадные фарфоровые ансамбли.

В 1870-е гг. на Императорском фарфоровом заводе исполнялись сервизы для императорских яхт «Держава» и «Ливадия». По сохранившимся рисункам проектов разных изделий с морской эмблематикой и счетам за модели с указаниями «для яхты «Держава» и «Ливадия», видно, что Шпис наряду с другими скульпторами и художниками завода также принимал участие в разработке отдельных сервизных форм. Так, 20 сентября 1872 г. Шпис представил проекты изделий с припиской на немецком языке «*Modelle zu einem Service Derzhjava*»⁷⁵⁶. На протяжении следующих лет Шпис несколько раз передавал на завод дополнительные рисунки. Согласно архивным документам, в феврале 1871 г. Шпис подготовил администрации фарфорового завода счет за исполнение трех листов с разными проектами сервизных форм для яхты «Ливадия» — «*3 Drei Blatt Zeichnungen für Lyvadia*» и получил за эту работу 25 руб.⁷⁵⁷. В марте 1873 г. он предложил заводу модели лотков и вазочек для яхты «Держава»⁷⁵⁸. А в апреле 1873 г. передал эскиз салатника с припиской «для яхты Держава» и получил за эту работу 9 руб.⁷⁵⁹. Далеко не все рисунки для яхтенных сервизов, сданные Шписом на завод, были утверждены для исполнения, некоторые так и остались лишь на бумаге. Это в полной мере относится и к другим проектам разнообразных сервизных ансамблей, созданных мастером в 1860–1880-е гг.

⁷⁵⁶ Модели к сервизу «Держава». РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 120.

⁷⁵⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 96.

⁷⁵⁸ Там же Л. 113.

⁷⁵⁹ Там же Л. 132

Скульптура

Важным этапом в деятельности скульптурной мастерской Императорского фарфорового завода, несомненно, было участие во Всероссийских выставках в Петербурге в 1861 г. и 1870 г., а также на всемирных выставках в Лондоне в 1862 г., в Париже в 1867 г., в Вене в 1873 г. и других. Подготовке к выставкам уделялось пристальное внимание со стороны Конторы Императорского двора, именно поэтому казенные мануфактуры старались представить произведения, демонстрирующие их наивысшие достижения. Так, на Парижской выставке 1867 г. фарфоровый завод представил небольшое, по сравнению с предыдущими экспозициями, количество предметов, многие из которых были исполнены по моделям Шписа⁷⁶⁰. Из архивных документов известно, что на мануфактурную выставку в Петербурге в 1861 г. были представлены 33 бисквитных и 22 колерованных фигуры скульптора; на выставку в Лондоне — шесть бисквитных фигур и ваза бисквитная с барельефными фигурами (1600 руб.); на мануфактурной выставке в Москве в 1865 г. экспонировались три бисквитных и восемь колерованных фигур; на Всемирной выставке в Париже в 1867 г. — «групп бисквитных разных 14 штук и ваза средней величины с купидончиками и лепными украшениями»; на Российской мануфактурной выставке в Петербурге в 1870 г. — «фигур разных 19 шт. и групп разных 3шт.»⁷⁶¹; для Всемирной выставки в Вене фарфоровый завод предложил следующие вещи: «группа играющих детей колерованная — 1 шт., фигур женских бисквитовых с гнездами — 2 шт., фигур малых кавалеров подсвечниками — 2 шт., фигур бисквитных больших — 2 шт., фигур колерованных шарманщик — 2 шт., бюст Петра I — 1 шт., бюст Екатерины II — 1 шт.»⁷⁶². Нетрудно понять, что большинство вышеперечисленных изделий были созданы по проектам Шписа, в том числе бюсты и медальоны с портретами

⁷⁶⁰ Illustrierter Katalog der Pariser Industrie-Ausstellung von 1867. Leipzig, 1868. S. 338.

⁷⁶¹ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1442. Л. 47, 48, 48 об., 49 об., 50, 54.

⁷⁶² РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1442. Л. 54.

правлящей царской четы: Петра I, Екатерины II, Александра I и Николая I⁷⁶³. Первые упоминания об их исполнении Шписом относятся к ноябрю 1868 г., когда скульптор предложил заводу приобрести модели бюстов императора Александра II за 150 руб., в эту же сумму был оценен и портрет великой княгини цесаревны Марии Федоровны⁷⁶⁴.

Известно, что восковая модель портрета Николая I работы Шписа поступила на фарфоровый завод в январе 1875 г., а Петра I, оцененная в 300 руб., — в июле 1876 г. Нередко подобные произведения исполнялись к праздникам Рождества и Пасхи. Так, «в числе вещей, исполненных на Императорском фарфоровом заводе к Рождеству Христову 1877 г. для поднесения к высочайшему двору, изготавливается бюст императора Александра I из бисквита и терракоты»⁷⁶⁵. Из архивных документов известно, что восковая модель бюста Александра I была исполнена Шписом дома и приобретена заводом в ноябре 1877 г.⁷⁶⁶. Сохранилось письмо управляющего заводом с просьбой о приобретении указанной модели у скульптора «для исполнения по ней фарфоровых бисквитовых бюстов Александра I ко дню юбилея 12 декабря с уплатой 200 руб. из сумм, положенных по штату на жалованье бывшему художнику Босе. При успешном выполнении работ вещи эти могут быть готовы ко дню столетней годовщины императора Александра I 12 декабря сего года»⁷⁶⁷.

В отчетных документах Императорского фарфорового завода конца 1860 — начала 1880-х гг. несколько раз фигурируют скульптурные портреты императора Александра I, созданные по моделям А. К. Шписа. Исполнение самого раннего портрета относится к 1871 г. Первое упоминание о нем мы встречаем в служебных записях Шписа, сделанных еще на немецком языке и хранящихся в Российском

⁷⁶³ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 175.

⁷⁶⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 32.

⁷⁶⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (471/1987). Д. 24. Л. 1.

⁷⁶⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 195.

⁷⁶⁷ Там же Л. 2.

Государственном историческом архиве. В интерпретации Шписом образа Александра I есть много общего с известными мраморными и бронзовыми портретами императора, созданными знаменитыми И. П. Мартосом и Б. И. Орловским, однако в работе скульптора, особенно с разработкой портретной характеристики, присутствует яркое индивидуальное начало. Шпису удалось мастерски и оригинально воспроизвести образ российского императора, которого называли «Сфинксом, не разгаданным до гроба».

Однако к числу наиболее удачных произведений Шписа относятся фарфоровые фигурки детей и амуров, выполненные в соответствии со вкусом императрицы Марии Александровны. Ей импонировали фигуры ангелочков, символизирующих аллегорические изображения времен г., планет и различных профессий. Идеи для их создания Шпис черпал в майсенской пластике. Во второй половине XVIII века в Майсене были созданы целые серии: «Античные боги и герои», «Времена года», «Африка и Азия», «Переодетые амурсы», «Четыре стихии», «Пять чувств» и другие, которые регулярно исполнялись и на протяжении XIX столетия⁷⁶⁸. Фигурки сопровождалась всевозможными атрибутами: цветами для передачи образа весны или колосьями — лета и т. д. Еще в XVIII веке подобные вещи пользовались таким успехом, что «угадывание» символов и аллегорий маленьких фарфоровых безделушек превратилось в любимую игру⁷⁶⁹.

Фигура путти в образе Меркурия, созданная Шписом, может быть отнесена к популярной в Европе серии «Семь планет». Меркурия легко узнать по его традиционным атрибутам: золотым крылатым сандалиям, крылатой шапке и кадуцею. По своим пропорциям, а также по трактовке лица и рук эта фигура, безусловно, близка подобным изделиям майсенского производства. Фигура Меркурия была исполнена в самом начале 1860-х годов, так как уже в 1862-м

⁷⁶⁸ Подробнее об этом см.: Zimmermann E. Meissner Porzellan. Leipzig, 1926. S. 193.

⁷⁶⁹ Messerer W. Kinder ohne Alter. Regensburg, 1962. S. 50.

«фигуры небольшие Геркулес и Меркурий 2 шт. по 7 руб.» были переданы в рижский благотворительный комитет для проведения лотереи в пользу бедных, проходившей под патронажем императрицы Марии Александровны⁷⁷⁰.

Хотя Шпис в основном обращался к сюжетам и мотивам XVIII века, произведения мастера пронизаны духом европейской культуры XIX столетия⁷⁷¹. Шаловливым ребенком изобразил Шпис и путти в образе Геракла, победившего немейского льва. Прототипом этой статуэтки, вероятнее всего, является майсенский оригинал 1760–1765 гг., который находится в собрании Музея художественных ремесел в Берлине. Статуэтка мальчика с цветком модели Шписа имеет много общего с фигуркой юноши, созданной на Берлинской королевской фарфоровой мануфактуре в середине 1750-х гг. Оригинальная версия статуэтки воспроизводилась в издании «Берлинский фарфор. 1763–1786» Г. Ленца, но, вероятно, была известна Шпису еще во время его пребывания в Академии художеств⁷⁷². Мануфактура Фридриха Великого не имела в своем ассортименте такого разнообразия фигур, как Майсенская, к тому же многие произведения этого периода восходили к саксонскому фарфору. Шпис с одинаковым увлечением подбирал образцы для своих будущих работ как в Майсене, так и в Берлине. Тем более что отношения между Россией и Пруссией благоприятствовали частым командировкам художников и скульпторов, которые приветствовались в рамках культурного обмена с обеих сторон.

Неизменной популярностью на протяжении XVIII–XIX веков пользовалась фигурка девочки, кормящей цыплят. Первоначально она была исполнена на Майсенской мануфактуре, а через некоторое время повторена в Ансбахе. Затем с незначительными изменениями эта статуэтка появилась в ассортименте Хёхста, Фульды и других центров производства керамики, в которых так же, как и в

⁷⁷⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1173. Л. 1, 1 об., 8.

⁷⁷¹ Озерков Д. Ю. Воспитание Амура. С. 24.

⁷⁷² Lenz G. Berliner Porzellan. Die Manufaktur Frederichs des Grossen. 1763–1786. Berlin, 1913. Taf. 117.

России, часто обращались к популярным керамическим фигурам⁷⁷³. Так, статуэтка «Девочка, кормящая цыплят» модели Шписа стилистически ближе всего не к майсенской, а к ансбахской фигурке, один из вариантов которой находится в коллекции Музея прикладного искусства в Кёльне. Первоисточником для создания этого произведения немецкими производителями в равной степени могли быть как работы Ф. Буше «Маленькая фермерша» и «Девочка с курицами», так и произведение К. Дюфло с одноименным названием.

В 1854 г. по модели Шписа была исполнена статуэтка девушки с корзиной цветов «Альпийские розочки» из серии «Цветочный венок» (данная модель известна и как «Продавщица цветов»)⁷⁷⁴. Стилистически это произведение также тяготеет к майсенским фигурам. Известны разные варианты росписи и декора этой статуэтки, находящиеся в собраниях Государственного исторического музея в Москве (фигура меньшего размера), Государственного музея-заповедника «Петергоф» (полностью позолочена) и других. В собрании Государственного Эрмитажа находится, вероятно, парная фигура юноши. Фигура «Продавец рыбы» также могла быть парной к женской фигуре. В 1860 г. Шпис исполнил статуэтку нимфы Эхо.

Оригинальные версии фигур, к которым обращался Шпис, создавались в Майсене в XVIII столетии и неоднократно повторялись на протяжении XIX–XX вв. Их изображения с неизменным постоянством встречаются в каталогах Майсенской мануфактуры, с 1764 г. предлагавшей свои изделия для свободной продажи⁷⁷⁵. Безусловно, Шпис прекрасно знал о существовании этих популярных каталогов, и не исключается возможность, что некоторые вещи он мог заказывать через подобные издания. Именно так поступали многие немецкие

⁷⁷³ Die Königliche Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Eine geschichtliche Skizze als Testgabe zur 150 Jährigen Jubelfeier dieser Anstalt am 6. Juni 1860. Meissen, 1860. S. 16.

⁷⁷⁴ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 207.

⁷⁷⁵ Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur Meissen. Meissen, 1896. S. 25; Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog. Meissen, 1910–1920.

фарфористы. В издании «Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog» под № J 2, 2490, 2495 изображены скульптурные группы «Аллегория зимы», «Аллегория лета» и «Сбор винограда», которые по майсенским моделям были исполнены на Императорском фарфоровом заводе в 1850–1860-е годы по проектам Шписа⁷⁷⁶.

Первоначально фарфоровые композиции «Аллегория лета» и «Аллегория зимы» были выполнены в 1760-е гг. в составе серии «Времена года». Впервые они упоминаются в прейскуранте производства за 1765 год⁷⁷⁷. По мнению К. Бутлер, автором этой серии «из четырех групп, каждая из четырех детей», был И. И. Кендлер⁷⁷⁸. В собрании Государственного Эрмитажа находится один из вариантов этого произведения. Воспроизведенная Шписом модель скульптуры «Аллегория лета» известна в разных вариантах росписи и бисквите, на основании одной из них стоит дата «1855», что позволяет уточнить время создания фигуры. Одновременно в качестве парной к «Аллегории лета» была создана группа «Аллегория зимы». В то же время Шпис мог ориентироваться и на графические работы Ф. Буше: на одной из них изображены четыре амура, греющихся у огня, на другой они отдыхают в жаркий полуденный день.

Высоким мастерством исполнения отличается многофигурная композиция Шписа с изображением амуров, везущих повозку в окружении безупречно исполненных лепных цветочных гирлянд. Она датируется 1862 г. Изделия из фарфора традиционно декорировались лепными цветами, но в царствование императора Николая I создание флоральных композиций отличалось непревзойденным мастерством. В 1840–1850 гг. на Императорском фарфоровом заводе получило признание творчество П. У. Иванова, который разработал новые рецепты бисквитной массы и технику изготовления цветов, не превзойденных по

⁷⁷⁶ Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog. Bl. 1, 17, 21.

⁷⁷⁷ Бутлер К. С. Мейсенская фарфоровая пластика XVIII в. в собрании Эрмитажа. Л., 1977. С. 134.

⁷⁷⁸ Там же.

тонкости лепки. Их скульптурное оформление восходит к знаменитым майсенским цветам, которые в XVIII веке широко использовались для украшения изделий многих европейских мануфактур. Белоснежные цветы нередко становились украшением екатерининских ваз, придавая произведениям из фарфора трогательную утонченность. Вновь скульптурные цветы «вернулись» в искусство фарфора в середине XIX века. Одна из лучших работ Иванова, признанный шедевр русского прикладного искусства, — рельефно-папирусный бисквитный букет. Он предназначался для Всемирной выставки в Лондоне в 1851 г., но не был отправлен и остался в музее при заводе⁷⁷⁹. Видимо, неподражаемые, сенсационные цветочные картины Иванова подтолкнули Шписа на создание жанровой статуэтки, на которой юноша и девушка любят знаменитым бисквитным букетом. Скульптор неоднократно возвращался к этой теме, создавая «призраки живых цветов» в вазах и букетах своих героинь даже в самых миниатюрных размерах.

При разработке отдельных скульптур и многофигурных композиций на тему виноделия скульптор «опирался» на признанные немецкие образцы. Широко известное произведение «Сбор винограда» послужило источником для создания первой собственной работы Шписа в этой серии. Известно, что первоначальный вариант скульптурной группы «Сбор винограда» был представлен в Майсене в середине 1760 гг. и упоминается в прейскуранте 1765 г.⁷⁸⁰ В 1784 г. существующая модель была переработана придворным модельмейстером Шёнхайтом: новая версия изделия была увеличена в размерах, с другим подножием и видоизмененными фигурками детей. Исследователь фарфора К. Белинг полагает, что в основе нового варианта лежал одноименный рисунок И. Шёнау⁷⁸¹. Шпис воплотил в фарфоре свое видение этой композиции, опираясь на произведения

⁷⁷⁹ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 254.

⁷⁸⁰ Berling K. Festschrift zur 200 jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meissen. 1910. Leipzig, 1911. S. 197.

⁷⁸¹ Ibid. S. 79.

Шёнау. К ранним работам Шписа относится и исполненная с чувством юмора группа амуров на виноградной бочке. Она фигурирует в списке фарфоровых вещей, поднесенных к Высочайшему двору в 1862 г., как «группа из трех фигур колерованных на бочонке по 35 руб. за шт.»⁷⁸². Продолжая создавать фигурки, связанные с темой виноделия, Шпис исполнил статуэтку юноши-виноградаря. К этой же группе изделий может быть причислена и фигура «Сатир с танцующей вакханкой», которая в 1862 г. была преподнесена великой княгине Марии Николаевне⁷⁸³. В 1860 гг. скульптор разработал несколько вариантов моделей парных фигур «Вакха» и «Вакханки». В архивных документах первые упоминания об этих фигурах встречаются в списках вещей, поднесенных ко двору в 1862 г.⁷⁸⁴. «Фигуры большие бисквитные вакханок с пьедесталами — по 45 руб.» были подарены императрице Марии Александровне, цесаревичу наследнику великому князю Николаю Александровичу, великим князьям Алексею Александровичу, Константину Константиновичу и Николаю Николаевичу⁷⁸⁵. Фигуры, исполненные как в бисквите, так и в различных вариантах росписи (известна фигура Вакха, раскрашенного под мавра), находятся в собраниях крупнейших музеев страны: фигуры «Вакха» и «Вакханки» в бисквите и с полихромной росписью хранятся в Государственном Эрмитаже, фигура «Вакха» в бисквите — в коллекции фарфора и керамики Государственного музея керамики и «Усадьбы Кусково XVIII века», в Павловском дворце-музее и других. Один из редких вариантов фигуры «Вакх», датированный 1866 г., выявлен в частной коллекции. А в собрании Омского областного музея нами обнаружена уникальная фигура «Вакханки», исполненная по модели Шписа. Данные модели периодически повторяли по заказам Императорского двора для высочайших подарков до начала XX века. В том числе они упоминаются в ежегодных отчетах

⁷⁸² РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1161. Л. 35.

⁷⁸³ Там же Л. 38 об.

⁷⁸⁴ Там же Л. 26.

⁷⁸⁵ Там же Л. 29, 29 об., 32 об., 35.

Императорского завода за 1900–1903 годы. Одни и те же фигуры постоянно упоминаются в списке вещей, представляемых на благотворительные лотереи в пользу детских приютов, которые регулярно устраивала императрица Мария Александровна. Так, на лотерею 1868 г. были переданы «Фигуры вакханок и малороссов с пьедесталами, фигуры цыган и групп из четырех фигур, символизирующих времена года»⁷⁸⁶.

Немецкая фарфоровая пластика вдохновила мастера на создание в 1872 г. бисквитной скульптуры «Мальчик с собакой». Эта работа высотой 65 см относится к числу наиболее крупных по размеру пластических фигур, исполненных по модели мастера.

Огромной популярностью среди произведений европейских фарфоровых мануфактур второй половины XVIII–XIX вв. пользовались статуэтки из серии «Дети-садовники». Точно неизвестно, когда и какие именно фигуры этой серии были объединены в единую группу. Исследователь немецкого фарфора Шнорр фон Карольсфельд пишет, что она состояла из двадцати трех пар⁷⁸⁷. Вслед за мастерами ведущих заводов к этой теме обратился и Шпис. В собрании Государственного Эрмитажа находится фигурка мальчика-садовника, вос. Оригинальная статуэтка сделана в Майсене в 1760-е гг.⁷⁸⁸ Несколько вариантов другой популярной майсенской модели — «Садовника» также вошли в коллекцию Государственного Эрмитажа в исполнении как Императорского фарфорового завода, так и частных предприятий, в том числе заводов Ф. Гарднера и А. Попова. Шпис заимствовал модель статуэтки «Садовника», представленную в каталоге майсенских продаж 1765 г.⁷⁸⁹ Одной из парных моделей к «Садовнику» могла быть фигура девочки-цветочницы. В каталогах майсенских продаж эти статуэтки сгруппированы по разным парам, хотя композиционно могут составлять единую

⁷⁸⁶ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1170. Л. 4.

⁷⁸⁷ Цит. по: Бутлер К. С. Майсенская фарфоровая пластика XVIII в. в собрании Эрмитажа. С. 139.

⁷⁸⁸ Berling K. Das Meissner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig, 1900. S. 197.

⁷⁸⁹ Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog. Bl. 4.

группу⁷⁹⁰. В издании «Императорский фарфоровый завод» они представлены парой на одной иллюстрации⁷⁹¹. Два варианта фигурки «Цветочницы» находятся в собрании Государственного исторического музея в Москве.

К популярным декоративным статуэткам Шписа относятся такие произведения, как «Девочка с корзиной винограда» и «Девочка с розами в переднике». За основу статуэтки девочки, держащей розовые цветы, мастер взял майсенскую фигуру, выполненную в 1777 г. модельмейстером М. В. Асье. Один из вариантов этой статуэтки находится в собрании музея Шверинского замка. Изделие Шписа идентично майсенскому образцу и отличается от него лишь формой основания и незначительными деталями, в частности отсутствуют цветы на основании, а также букетики на лифе платья и башмачках девочки.

Другая модель Шписа «Девочка-цветочница» была исполнена в нескольких вариантах росписи. Одна из них происходит из коллекции И. М. Эзраха и находится в собрании Государственного музея-заповедника «Петергоф», другая — в собрании Государственного Эрмитажа.

Статуэтки детей-музыкантов в интерпретации Шписа также перекликаются с майсенскими образцами. Одной из первых Шписом была создана яркая и красочная фигура «Девочка с лютней»⁷⁹². Пропорции фигуры, подробности костюма (корсаж со шнуровкой и бантами на плечах, передник, длинная юбка, черные туфли с бантами), основание неправильной формы с золочеными рокайльными узорами повторяют аналогичные детали немецких моделей. В случае с фигурой «Девочка с лютней» Шпис использовал для копирования статуэтку девочки, украшающую большую скульптурную композицию

⁷⁹⁰ Ibid.

⁷⁹¹ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 236.; Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog. Bl. 4.

⁷⁹² Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 236.

настольных часов⁷⁹³. К работам этой серии относятся также статуэтки «Девочка с колесной лирой» и «Мальчик с трубой» из частного собрания.

В 1760–1770-е годы скульптор М. В. Асье исполнил в Майсене фигурки детей с музыкальными инструментами. Один из его вариантов фигуры «Музицирующие дети» хранится в Музее прикладного искусства в Гамбурге⁷⁹⁴. Две статуэтки трубачей, исполненные по моделям Шписа, полностью повторяют изображения музицирующих детей с композиции Асье. Впервые они были опубликованы в издании «Императорский фарфоровый завод» как статуэтки из коллекции Н. А. Лукутина⁷⁹⁵. В подражание Асье Шпис спроектировал также самостоятельную группу «Дети-музыканты». В отличие от майсенских моделей мастер разместил свой «маленький оркестр» не на высоком постаменте, а на круглом основании, оформленном в виде небольшой лужайки. Однако центральную фигуру мальчика-дирижера Шпис все же приподнял на небольшом цоколе, следуя композиционному построению подобных немецких изделий.

Однако лучше всего удавались Шпису изящные статуэтки девушек-цветочниц, прообразами которых послужили персонажи галантных сцен с картин Ватто, Буше и Фрагонара. В 1850–1870-е годы Шпис исполнил целый ансамбль фигур «Цветочный венок». В собрании Государственного Эрмитажа находится единственная подписная работа из этой серии — «Полевые цветы», датированная 1854 годом. В продолжение этой темы Шпис создал фигуру юной кокетки с цветком розы. Сравнение расцветающей женской красоты с бутоном розы часто встречается в *fêtes galantes* XVIII века и своеобразно повторяется в произведениях Шписа⁷⁹⁶.

⁷⁹³ Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog. Bl. 49. Nr 1047, 1049.

⁷⁹⁴ Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg (инв. № 1922.362). См. также: Meister P. W., Reber H. Europäisches Porzellan. Stuttgart, 1980. S. 73.

⁷⁹⁵ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 236.

⁷⁹⁶ Озерков Д. Ю. Воспитание Амура. С. 61.

Другая работа Шписа — фарфоровая фигурка девочки с цветочной корзиной — также может рассматриваться как вариация на популярную тему «цветочницы» или «мечтательницы» галантного жанра. Возможно, идея создания этого произведения восходит к графическому листу Ф. Буше «Цветочница». Вместе с тем вольная интерпретация «Маленькой цветочницы» часто упоминается в списках изделий Майсенской мануфактуры⁷⁹⁷. По мастерству исполнения и изяществу трактовки подобных женских образов скульптор превзошел многие подобные произведения европейских фарфоровых мануфактур. К ним относится статуэтка «Садовница».

И хотя многие фигуры Шписа отсылают зрителя к наследию XVIII века, как правило, в деталях его героев и героинь «читается» искусство эпохи историзма. К подобным работам относится фигура дворянина. Шпис обыгрывает момент галантного обращения к даме, когда в соответствии с правилами этикета мужчина замирает преклоненным перед женской красотой. Другую фигуру кавалера Шпис облачает в «фантазийный» наряд. Мужчина изображен с непокрытой головой, в левой руке он держит шляпу с пером, а правая поднесена к лицу. Еще в XVII веке была выработана система жестов, каждый из которых нес особую смысловую нагрузку. В издании «Бустелли. Нимфенбургские фарфоровые фигуры эпохи рококо» приводятся популярные таблицы жестов Дж. Булвера, датированные 1644 г.⁷⁹⁸ К подобным таблицам не раз обращались и русские скульпторы. В произведении Шписа дворянин выражает просьбу — *adoro*, галантное приглашение к более близкому общению, элегантно поднося кончики пальцев к губам. В 1860–1870-е гг. Шпис создал целый ряд различных моделей, связанных с галантными сценами.

В своем творчестве Шпис обращался не только к популярным немецким моделям, часто в поле зрения мастера оказывались и французские фигуры.

⁷⁹⁷ Königlich-Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen. Verkaufskatalog. Bl. 29. Nr 3024.

⁷⁹⁸ Bustelli Franz Anton. Nymphenburger Porzellanfiguren des Rokoko. München, [S. a.]. S. 41.

Отдельные композиции скульптора Ля Рю имеют много общего с фигурками играющих детей, созданных Шписом в 1860–1870-е гг.⁷⁹⁹ А фигура мальчика-пастушка и группа «Поцелуй» обнаруживают явное влияние скульптора П. Л. Сиффле.

В творчестве Шписа нашло отражение широко распространившееся в искусстве первой половины XIX века сентиментально-морализирующее направление, прославлявшее буржуазные добродетели, уют и тихие радости семейного очага⁸⁰⁰. Венский конгресс положил конец военно-политическим разногласиям послевоенного мира. Последовало время реформ, надежд и перемен. Обращение к общечеловеческим идеалам и ценностям семейной жизни, воспитание детей было логическим началом нового этапа европейской истории. В искусстве появился новый мотив — изображение членов аристократических фамилий в семейном кругу. Эти идеи довольно скоро нашли отражение во всех видах декоративно-прикладного искусства. Цветные литографии и рисунки с трогательными детскими сценами регулярно поступали в заводскую библиотеку для разработки «фарфоровых сюит». В творчестве Шписа появились композиции, освещающие темы воспитания ребенка и детских игр. В 1864–1866 гг. скульптор создал фигуры детей с родителями: «Урок», «Наставление», «Охотник с дочкой», «Дети с белкой» и другие⁸⁰¹. К ранним работам можно отнести и фигуру «Девочка с кошкой», исполненную Шписом, вероятно, по рисунку Ф. Буше «Огонь» и фигура «Молящаяся девочка».

К успешным работам мастера относятся фигуры мальчика с рыбной корзинкой и двух мальчиков, играющих на шарманке. На стилистическое решение последней скульптурной группы, несомненно, оказала влияние работа К. Г. Люка «Мальчики-шарманщики», выполненная около 1765 г. на фарфоровой

⁷⁹⁹ Lami St. Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au XVIII siècle. Paris, 1910. Vol. II. P. 31–33.

⁸⁰⁰ Rousseau J.-J. Der Gesellschaftsvertrag, oder die Grundsätze des Staatsrechtes. Stuttgart, 1958. S. 30.

⁸⁰¹ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 251.

мануфактуре Франкенталя с работы Ф. Х. Друа «Дети герцога Буллонского в образе шарманщиков»⁸⁰².

В середине XIX века в декоративно-прикладном искусстве возрождается интерес к анималистике. При царском дворе создаются портреты четвероногих любимцев, «высокородных» животных увековечивают в фарфоре. В России уже в XVIII веке существовала квалификация — «звериного художества мастер». Натурное рисование, стремление к достоверности отображения зверей и птиц подготовили расцвет анималистики в середине следующего столетия. На волне интереса к животному миру Шпис обратился к этой популярной теме. Согласно архивным документам, в 1860–1870-е гг. он создал большое число рисунков и разнообразных моделей животных. Так, в 1871 г. модельмейстер предоставил на завод модели крошечных фигурок лебедя, пять разных вариантов голубей, группу голубей в гнезде, попугая, какаду, пуделя и три различные модели обезьянок и получил от заводской администрации 110 руб.; в следующем г. он предложил «фигур зверей разных на сумму 35 руб.»⁸⁰³. Некоторые из них хранятся в собрании Государственного Эрмитажа. Не менее декоративны и многочисленные фарфоровые сосуды, спичечницы и пепельницы с фигурками животных. Среди них — подставка с изображением кошки, охотящейся за мышками. Подписной эскиз этой работы также хранится в собрании Государственного Эрмитажа. Еще одна фигура крестьянского мальчика работы Шписа также восходит скорее к немецким, нежели русским характерным персонажам. Стилистически ему близка фарфоровая фигурка, выполненная на мануфактуре Хёхста в 1760–1770-е гг.⁸⁰⁴ В 1856 г. эта модель была воспроизведена вновь, только уже в бисквите, на производстве Даммера⁸⁰⁵.

⁸⁰² Подробнее об этом см.: Werhahn M. C. Der kurpfälzische Hofbildhauer Franz Conrad Link (1730–1793). [S. 1], 1999. S. 200.

⁸⁰³ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 99, 131.

⁸⁰⁴ Schwartz M. D. Porcelain in the age of Mozart. Virginia, 1984. Fig. 10.19.

⁸⁰⁵ Ibid. Fig. 10.20.

Изящная статуэтка девушки-крестьянки с передником в руке — некий «собираТЕЛЬный» образ миловидной барышни, сошедшей с гравюры XVIII века. В ней все «немножко» русское и «немножко» немецкое: фигура, тип лица, костюм. Эта характеристика в полной мере относится и к произведению «Слепой крестьянин» из собрания Государственного Эрмитажа. Удалась Шпису и фигура «Косарь», один из вариантов которой хранится в собрании Омского областного музея. По стилистике скульптурная композиция «Цыгане» также может быть отнесена к произведениям этого ряда.

В собрании Елагиноостровского дворца-музея находятся парные скульптуры из серии «Типы славянских народностей», скульптурные группы «Крестьянская семья» и скульптура с изображением молодой крестьянской девушки, сделанные по моделям Шписа на славянскую тему в 1860-е гг. Из архивных документов известно, что в декабре 1869 г. Шпис представил заводу две большие восковые модели женской и мужской фигур в крестьянской одежде и получил за эту работу 300 руб.⁸⁰⁶. Один из вариантов таких фигур сохранился в частной коллекции. Бисквитные парные фигуры крестьянской девушки и юноши, исполненные в 1869 г., были преподнесены в дар от императорской семьи придворному живописцу К. Т. фон Неффу. В настоящее время произведения из личной коллекции Неффа находятся в собрании Кадриоргского художественного музея и, по сообщению хранителя собрания К. Кулдна, «отличаются наиболее высоким художественным уровнем» среди других произведений европейского и русского искусства⁸⁰⁷. В собрании Неффа находились и другие фарфоровые группы, очевидно, также исполненные Шписом. В каталоге произведений искусства из собрания Неффа, составленного в 1889 г., указывается, что художник за работу придворного живописца регулярно получал высочайшие подарки с фарфорового завода, среди которых в его загородной усадьбе в Эстонии находились: «Бюст

⁸⁰⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 60.

⁸⁰⁷ Кулдна К. Мебель и прикладное искусство в собрании К. Т. фон Нефа // Carl Timoleon von Neff. Kunstik ja tema kodu. Tallinn, 2004. С. 153.

Петра I, парные фигуры крестьянина и крестьянки, мужская и женская фигуры с детьми, две вакханки и две крупные фигуры вакханок (подарок великой княгини Марии Николаевны)»⁸⁰⁸. Нами установлено, что сюжет одной из картин К. Неффа «Сюрприз» лег в основу фарфоровой композиции Шписа «Эстонки».

Пиетет перед классикой был вызван общим увлечением культурными традициями разных стран в контексте искусства эпохи историзма. Поэтому нередко в работах мастера можно увидеть «реплики» античных скульптур. В частности, как отмечает исследователь русского фарфора Т. В. Кудрявцева, целый ряд произведений Шписа можно охарактеризовать как свободные повторения работ французского мастера Клодиона, которые приобретались еще Екатериной II для украшения императорских резиденций⁸⁰⁹. К их числу относится статуэтка Шписа «Вакханка», имеющая определенное сходство с фигурой Клодиона «Эригона» из собрания Национального музея в Стокгольме. «Цитаты» из Клодиона встречаются не только в скульптуре, но и в оформлении больших парадных ваз по проектам Шписа. Кроме того, Шпис фактически возродил традиции бисквитной скульптуры, заложенные во времена Екатерины II Ж.-Д. Рашеттом и продолженные в начале XIX века в ампирной пластике С. С. Пименова.

Созданные Шписом в 1870-е гг. фигуры «Гебы», «Цыганки», «Пана», «Итальянки» восходят к работам немецкого модельмейстера Х. Г. Юхтцера. Парные скульптуры «Девушка с птичьим гнездом» были исполнены на Императорском фарфоровом заводе по модели Шписа в 1871 г. Впервые они экспонировались на Всемирной выставке в Вене в 1873 г.⁸¹⁰ Они неоднократно повторялись, в частности были представлены на ежегодной выставке в Зимнем

⁸⁰⁸ Katalog der Kunstgegenstaende in Muenkenhof. Reval, 1889. S. 10.

⁸⁰⁹ Poulet A. L., Scherf G. Clodion. 1738–1814. Musee du Louvre. Paris, 1992.

⁸¹⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 1442. Л. 54.

дворце перед праздником Рождества 1878 г., а затем подарены великой княгине Екатерине Михайловне и герцогу Петру Георгиевичу Ольденбургскому⁸¹¹.

В конце 1860-х годов Шпис создал скульптурную композицию «Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем». В заводских отчетных документах «группа бисквитовая Богоматери 1 шт. стоимостью в 60 руб.» упоминается в числе предметов, экспонировавшихся на Мануфактурной выставке в Петербурге в 1870 г.⁸¹². Эта работа является свободным повторением итальянской пластики эпохи Возрождения и по своему типу восходит к произведениям итальянского мастера Луки де ла Роббиа, произведения которого были широко представлены в собрании Императорского Эрмитажа. Практика копирования картин и других произведений искусства и зимнедворского собрания мастерами Императорского фарфорового завода широко применялась в середине – второй половине XIX века. Следуя за ведущими мастерами завода, мастер автор свою вариацию на тему Мадонны с младенцем и Иоанном Крестителем. Вероятно, одноименное произведение из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь в Минске было также создано по проекту скульптора. Не менее интересны и скульптурные композиции Шписа, предназначенные для декорирования пасхальных яиц.

Отдельные произведения Шписа связаны с популярной еще в XVIII столетии темой театра. Образы жонглеров и акробатов, танцовщиков и актеров, пьеро и арлекинов превращались художниками и мастерами в изящные фарфоровые статуэтки. Фигурки «Скарамуша», «Панталоне» и «Коломбины», «Пьеро» и «Арлекина» были востребованы при дворе⁸¹³. Вслед за Майсеном все европейские керамические производства выпускали фигурки комедиантов⁸¹⁴. Сказочный и фантастический мир театра проник в самые отдаленные уголки

⁸¹¹ Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 178.

⁸¹² РГИА. Ф. 486. Оп. 10. Д. 1378. Л. 24.

⁸¹³ Carolsfeld L. S. von. Porzellan der europäischen Fabriken. Braunschweig, 1956. S. 126.

⁸¹⁴ Krömer W. Die italienische Commedia dell' arte. Darmstadt, 1990. S. 87.

замков и дворцов. Шпис, основываясь в своем творчестве на европейском искусстве и культуре, не мог обойти вниманием столь популярную в Европе тему и создал серию из четырех статуэток детей в костюмах персонажей французского народного театра. По мнению М. А. Бубчиковой, ключевым предметом, по аналогии с которым можно атрибутировать названия фигур и их объединение попарно, надо считать сервиз с изображением детей в костюмах персонажей французского народного театра «Комеди Француз» из собрания Государственного музея-заповедника «Петергоф». Сервиз датируется второй половиной 1850-х — началом 1860-х гг. и подписан лучшим живописцем завода французом Виваном Босе (1818–1876; работал на заводе в 1853–1868). Уточняя время создания серии, необходимо отметить, что сервиз датируется второй половиной 1850-х — началом 1860-х гг.: часть предметов сервиза имеет марки периода Николая I с датой «1854», а часть — марки следующего царствования, периода императора Александра II. В коллекции Государственного Русского музея есть сервиз, аналогичный по форме и декору сервизу с персонажами «Комеди Француз» из собрания ГМЗ «Петергоф». Вероятнее всего, именно экземпляр Русского музея может являться первым вариантом формы и росписи этого знаменитого сервиза, так как все его предметы без исключения маркированы датированной маркой периода Николая I 1854 г. Исходя из этих сведений, можно сделать предположение, что если первый вариант сервиза был расписан Босе в 1854–1855 гг., то модели скульптур и изготовление первых отливок по тому же изобразительному источнику, предположительно, могли быть начаты Шписом в эти же годы.

Очевидно, что модели данной серии созданы Шписом по образцу того же изобразительного источника, который послужил прообразом для росписи сервиза. Точного имени автора изобразительного источника мы не знаем: В. Босе часто работал по собственным эскизам, но также исполнял росписи и по образцам современной «актуальной» печатной графики. Персонажи этой серии изображены

на чайнике из сервиза попарно. На дне предмета имеются подписи с именами изображенных персонажей: «Paillasse et Colombina» (Паяц, буквально — Соломенный тюфяк, и Коломбина) и «Bouffon et Folie» (Шут и Дурочка). Благодаря этим надписям стали известны и правильные названия фигур серии. Одна из работ Шписа — небольшая статуэтка мальчика-комедианта «Paillasse» (Соломенный тюфяк, или Паяц). Необычайно живая и выразительная, великолепно выполненная фигура свидетельствует о том, как быстро скульптор усвоил новую тематику театрального жанра, не имевшую особой популярности на Императорском фарфоровом заводе. Статуэтки Шписа могут рассматриваться и как отдельные фигуры, и как парные. Традиция исполнения парных фарфоровых групп пришла в Россию из Германии, где по «негласным» правилам для увеличения количества продаж фигуры производились таким образом, что могли существовать как по отдельности, так и в паре, в зависимости от финансовых возможностей и пожеланий заказчика⁸¹⁵.

Пришедший на смену историзму стиль модерн дал мощный толчок развитию новых форм, техник и видов декора фарфоровых произведений. Шпис, чья творческая карьера состоялась в минувшую эпоху, уже не мог перестроиться в соответствии с новыми модными тенденциями. «Приговор» его работам, равно как и всем остальным произведениям, исполненным в эпоху историзма, был вынесен в 1881 г. императрицей Марией Федоровной, которая отметила, что «произведения фарфора неудовлетворительны относительно вкуса»⁸¹⁶. На заводе наступала новая эпоха, время больших перемен как в административной, так и в художественной областях. В этом новом мире Шпису уже не было места, и в 1897 г. он отошел от дел⁸¹⁷. Официальное прошение об отставке скульптора хранится в Российском государственном историческом архиве. В нем скульптор

⁸¹⁵ Jansen R. The Commedia dell' arte and the Ansbach Porcelain Factory. *Commedia dell' arte. Carnival of Comedy Players. Exquisite Ceramics from the World's Museums. Exhibition catalog.* [S. 1], 2001. P. 23.

⁸¹⁶ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 254.

⁸¹⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 122. Л. 34.

указывает, что «будучи приглашен в мае месяце 1847 г. в Россию для исполнения скульптурных работ в Эрмитаже Его Величества, я после окончания этих работ, а именно в мае 1849 г., поступил скульптором на Императорский фарфоровый завод. В 1853 г. назначен модельмейстером в том же заводе. В продолжение 48-летней моей службы на заводе я удостоился получить, кроме высочайших подарков и медалей, ордена Св. Станислава 3-й и 2-й ст., Св. Анны 3-й и 2-й ст. и Св. Владимира 4-й ст. Ныне по расстроенному здоровью продолжать службу не могу, а потому почтительнейше прошу исходатайствовать мне за многолетнюю мою службу на заводе пенсию»⁸¹⁸. Прошение Шписа об отставке было подписано, и с 8 июля 1897 г. ему была назначена пенсия в размере 1250 руб. в год⁸¹⁹.

Однако фигуры модельмейстера после небольшого перерыва вновь продолжили выпускать на заводе. Только в отчете завода за 1901 год фигурируют следующие произведения скульптора: «из белого бисквита группа «Подруги» исп. П. Шмаков, высота 9 $\frac{1}{4}$ верш., цена 250 руб.; фигура «Паяца» исполнил К. Суслов, высота 4 верш., цена 25 руб.; фигура «Вакханка» модель А. Шписа исполнил К. Суслов, высота 7 $\frac{1}{2}$ вершк., цена 100 руб.; фигура «Сатир» модель А. Шписа исполнил К. Суслов, высота 7 $\frac{1}{2}$ вершк., цена 100 руб.; группа «Амуры-кузнецы» модель А. Шписа исполнил Г. Андреев, высота 4 вершк., цена 150 руб.; жардиньерка «Амуры» модель А. Шписа исполнил П. Шмаков, высота 5 вершк., ширина 6 $\frac{3}{4}$ вершк., цена 100 руб.; жардиньерка «Купидоны» модель Шписа исполнил П. Шмаков, высота 5 вершк., цена 150 руб.» и др.⁸²⁰.

В 1903 г. завод получил разрешение воспроизводить в фарфоре статуи, хранящиеся в музее Александра III и в Академии художеств, «которые призванными для суждения о них лицами признаны наиболее выдающимися из всех появившихся и впредь появляющихся произведений ваятельного искусства»,

⁸¹⁸ РГИА. Ф. 505. Оп. 1 (478/2014). Д. 122 б. Л. 1

⁸¹⁹ Там же Л. 8.

⁸²⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 112, 112 об.

тем не менее в первую очередь возобновили в производстве именно скульптурную пластику Шписа. Производство бисквитных копий приобрело регулярный характер. Каждая модель ежегодно повторялась в количестве от одного до семи экземпляров. В 1907 г. было повторено несколько фигур «Амур», «Психея»⁸²¹, в то время как оригинальные модели были переданы Шписом на завод в 1870-х гг. Необходимо отметить, что гонорары за фигуру «Амура» — 250 руб. и «Психею» — 200 руб. значительно превышали те суммы, которые Шпис обыкновенно получал как за рисунки, так и за восковые модели⁸²². До 1905 г., за исключением работ А. К. Тимуса — преемника Шписа на посту заведующего скульптурной мастерской, фигур, задуманных специально для фарфора, в мастерскую Императорского фарфорового завода практически не поступало.

⁸²¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Л. 13.

⁸²² РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 15. Л. 153.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2.

Реконструкция творческой биографии скульптора С. Н. Судьбина на раннем этапе его творчества (к разделу 2.2)

Статуэтка Станиславского в роли доктора Штокмана стала первой по-настоящему известной работой Судьбина. Как своеобразный талисман, сопутствующий успеху, мастер долгое время хранил это произведение. И только накануне 1-й Мировой войны, испытывая финансовые затруднения, он предложил Императорскому фарфоровому заводу в Санкт-Петербурге купить у него эту модель для воспроизведения в фарфоре. В письме к управляющему завода Е. Н. Волкову Судьбинин писал: «Я же в свою сторону позволяю себе сделать Вам одно предложение. Когда то, очень давно, десять лет тому назад я создал, и это была моя первая работа, статуэтку Станиславского в роли доктора Штокмана. Статуэтка была настолько жива, характерна и правдива, что мой первый успех был пожалуй самый большой. Эта работа сохранилась у меня до сих пор и, по моему мнению, она может быть выполнена из фарфора конечно при некоторой переработке. Станиславский, который как громадный артист и гениальный режиссер-художник, имеет полное право на такое выражение внимания со стороны правительства»⁸²³. Однако дирекция «казенного предприятия» отклонила предложение Судьбина.

Администрация Московского художественного театра, стремясь поддержать скульптора, приобрела у него статуэтку К. С. Станиславского в роли доктора Штокмана и преподнесла ее в дар Горькому. Статуэтка находилась в доме близкого друга писателя С. А. Скимунта, устраивавшего у себя литературные вечера, на

⁸²³ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 16–16, об.

которых часто бывал Судьбинин. Любопытны воспоминания скульптора Н. Крандиевской, относящиеся к ее юношеским годам: «В один из вечеров, когда взрослых не было дома, я скопировала статуэтку работы Судьбинина и поставила рядом оба экземпляра. Поздно вечером, после спектакля вернулся Алексей Максимович Горький, увидев двух одинаковых Станиславских, он воскликнул: „Фу ты, черт, размножился!“»⁸²⁴.

Интересны высказывания самого Судьбинина о тех первых работах, которые принесли ему признание. В 1907 г. журналист популярной газеты «Обозрение театра» Ю. Беляев взял интервью у скульптора: «Я нижегородец, — начал повествование мастер, постукивая по свежему блистающему куску белого мрамора, из которого впоследствии должна получиться голова нашего общего приятеля Шаляпина, — скульптором быть не собирался и долгое время актерствовал по провинции. Где Вы меня видели? — Да у Станиславского. Я в Художественном театре пять лет играл. Часто дублировал „самого“. В свободное время занимался рисунком и фотографией. И вот однажды, не известно как и почему — просто фантазия пришла — вылепил фигуру Станиславского в роли Штокмана. Она имела большой успех. Ну, разумеется, мне сейчас же стали советовать учиться. Я подумал, подумал да и в самом деле решил театр по-боку, и на место его принялся за глину. Съездил за границу и окончательно почувствовал свое призвание»⁸²⁵. Судьба скульптора-актера наводит автора статьи на следующие размышления: «Судьбинин, волею небес награжденный даром претворять камни в образы и мысли... в четыре года сделал себе „имя“, прошел через искушения фантазии, отдал дань увлечениям времени и ныне представляется глубокой

⁸²⁴ Орлов С. Скульптор Надежда Крандиевская: возвращение мастера // Русское искусство. 2004. Январь. С. 61.

⁸²⁵ Актер-Скульптор // Обозрение театров. С. 12.

нетронутой целиной, которой суждено произвести еще много нового и хорошего для своего искусства. В самородки нельзя не верить!»⁸²⁶

С известным промышленником и покровителем изящных искусств С. Т. Морозовым Судьбинин познакомился в Московском художественном театре, которому меценат оказывал всяческую помощь. Уже в начале своей творческой карьеры Судьбинин при поддержке Морозова получал хорошие заказы на исполнение портретов известных актеров, композиторов и музыкантов. Мастерство скульптора постоянно росло, авторитет среди товарищей по художественному цеху был неизменно высок. Судьбинин стал работать по заказам частных лиц, исполняя как портреты, так и жанровые композиции. К подобным работам относятся скульптуры «Рыбак», «Гнев», «Вакх», «Сизиф» и др. Вскоре Морозов решил пригласить Судьбинуна преподавать основы пластического искусства своим дочкам. Угадывая в нем большое дарование, Савва Тимофеевич всячески поощрял его тягу к творчеству, в том числе именно он нес финансовые расходы за обучение Судьбинуна в мастерской О. Родена в Париже.

Однако спустя девять месяцев с начала занятий творческий контакт с Роденом прервался, поскольку финансирование Судьбинуна прекратилось после самоубийства Саввы Морозова. Ему пришлось самому добывать средства к существованию. Об этом красноречиво свидетельствуют его письма. Находясь на грани отчаяния, он обратился к театральному деятелю А. И. Южину: «Вот уже третий год как я учусь и работаю в Париже, первое время я работал спокойно, потому что я был обеспечен, так как являлся стипендиатом Саввы Тимофеевича Морозова, который меня и послал за границу. Его самоубийство положило конец его жизни и моей, спокойной работе, стипендия прекратилась, и я неожиданно был предоставлен самому себе. Почти два года я изыскиваю денежные средства, но

⁸²⁶ Там же. С. 13.

последнее время это становится мне не под силу, и я настолько нуждаюсь, что должен приостановить свою работу. За это время в Париже я уже участвовал в четырех больших Парижских Салонах, выставлял свои работы в Монте-Карло, Ницце и Берлине, я приглашен в Венецию на большую международную выставку весной и в Барселону. Посланные мной Вам вырезки из газет конечно особенно значения не имеют, но все же говорят о том, что я был отмечен и прессой и публикой. Позвольте мне окончить начатое мной дело и проработать в Париже еще один год. Через Вас я обращаюсь с просьбой купить у меня что-либо из моих работ или дать мне временную беспроцентную ссуду. Из покупок я рекомендую из моей мастерской мраморный бюст Горького или мужскую голову „Вакха“ (Бакусь). Бюст Горького большой, натуральной величины, высечен из темного мрамора „bleu Turguin“. Голова „Вакха“ в натуральную величину из белого каррарского мрамора. Цены им — Горький — 1200 рублей, „Вакх“ — 600 рублей»⁸²⁷.

Друзья Судьбина оказывали ему всяческую помощь и поддержку. Известно, что Совет Государственной Третьяковской галереи получил предложение А. В. Амфитеатрова из Парижа приобрести скульптуру, изображающую Горького⁸²⁸. Однако, несмотря на все сложности, Судьбинин смог остаться во Франции и продолжить работу. При содействии друзей он получил несколько хороших заказов, которые помогли ему не только исправить свое финансовое положение, но и возобновить занятия в мастерской Родена, что дало мощный импульс авторскому самоопределению Судьбина⁸²⁹.

Работа 1909 г. — полуфигура Огюста Родена, изображенного с изваянным в камне портретом Бальзака, — пользовалась популярностью как во Франции, так и

⁸²⁷ РГАЛИ. Ф. 2338. Оп. 1. Ед. хр. 425. Л. 7.

⁸²⁸ В Третьяковской галерее // Московские вести. 1906. 26 (13) сентября.

⁸²⁹ Бурлюк, Д. Д. Русские художники в Америке. С. 24.

в России. В Париже даже выпускались открытки с изображением этой работы. Это произведение стало отправной точкой дальнейших творческих исканий Судьбина. Над портретом Родена он работал особенно тщательно, ибо, как наставлял его сам мэтр, портрет требует от художника тонкой и глубокой проницательности. Его образ — поистине «формула» человеческой сути гения XX столетия. Голова Родена дана в повороте, как бы «прочерчивающем» движение мысли великого скульптора. Судьбинин хорошо знал, что работе над образом Бальзака он отдал почти десять лет жизни. А сам Роден считал этот портрет апофеозом своего мастерства. В изображении писателя отразились и духовное состояние скульптора, и наивысший взлет его творческой и человеческой энергии.

Работая рядом с Роденом, Судьбинин усвоил главные навыки пластических приемов, которые сам мэтр называл «наукой лепки», а венцом этой «науки» считал цвет. Цветовые ощущения порождала игра света и тени на неровной бугристой поверхности скульптурных объемов — «подвижная, рельефная, беспокойная, она становилась выражением сложнейших психологических движений, зримым воплощением тайной жизни души»⁸³⁰. «Моделировать тень — значит стремиться выявить мысли», — утверждал Роден⁸³¹. Следуя этим принципам, в 1910-е гг. Судьбинин создал целую галерею женских и мужских портретов.

В 1910-е гг. у Родена и Судьбина складывались близкие, доверительные отношения, о чем красноречиво свидетельствует переписка, сохранившаяся в Музее Родена в Париже. Среди писем, открыток и поздравительных телеграмм к праздникам находятся краткие записки, в которых Судьбинин приглашает Родена посетить мастерскую и оценить очередное произведение⁸³². Часто начинающий скульптор Судьбинин сам приносил Родену свои работы в отель «Бирон» (hotel

⁸³⁰ Раздольская В. И. Искусство Франции второй половины XIX в. С. 56.

⁸³¹ Роден: сб. ст. о творчестве. М., 1960. С. 122.

⁸³² Archives Rodin. Correspondance S. Soudbinine. P. 19.

«Viron»), где работал мастер. Впоследствии Судьбинин с гордостью скажет своему другу Коллинсону, что был единственным человеком, который мог входить в мастерскую Родена без стука⁸³³. Знаменательно, что именно Судьбинину в 1916 г. мэтр поручил перевести в мрамор гипсовую модель своего произведения «Рука Бога». За эту работу Судьбинин получил 8 тыс. франков⁸³⁴. Скульптура была завершена уже после смерти Родена в 1918 г. и в настоящее время находится в его музее в Париже⁸³⁵.

После смерти Родена в этот музей, расположенный на бульваре Инвалидов, Судьбинин передал исполненные им четыре самых лучших портрета своего учителя, которые в 1910-е гг. скульптор неоднократно выставлял в парижских салонах. Свой первый портрет учителя Судьбинин закончил в 1905 г. и в этом же году представил на Осеннем салоне. Художественный критик и друг скульптора Камиль Ле Сенн оценил его следующим образом: «...восхитительный мрамор, в котором Судьбинин запечатлел московского Родена»⁸³⁶. В 1910 г. по поводу другого бюста Родена обозреватели писали о Судьбине как об уже хорошо знакомом художнике: «Русский Судьбинин становится более понятным общественности; в новом портрете Родена больше нет того напряжения и неестественности, которые характеризовали его предыдущие работы; фактура его Гладдиатора — это результат его пребывания среди нас. Изменения, которые произошли с этим русским, «варваром» по происхождению, всего через несколько лет проживания в Париже, весьма впечатляют»⁸³⁷. Но были и другие мнения: «...учитель (Роден) получил в этом году двойное наказание, от которого он должен

⁸³³ Ibid. P. 12.

⁸³⁴ Ibid. P. 32.

⁸³⁵ European Painting and Sculpture, ca. 1770–1937 in the Museum of Art, Rhode Island School of Design. Rhode Island, 1991. P.175.

⁸³⁶ Lhôte Jean-Marie. Séraphin Soudbinine. Un céramiste puissant et inspiré // Revue Céramique et Verre. 1994, juillet/août. N 77. P. 27.

⁸³⁷ Ibid. P. 11.

был бы скончаться, если бы только смешное еще могло убивать во Франции. Судьбинин (Серафим) поставил свой украшенный чубом бюст Бальзака и Родена на мешок с мукой, которых представил в виде Богов на терме. Судьбинин, безусловно, вынужден был съездить в Бисетр, чтобы найти модель для своего творения»⁸³⁸.

Судьбинин принял живейшее участие и в создании мемориальной экспозиции, посвященной творчеству Огюста Родена. В архиве музея сохранилось письмо Судьбинина, в котором автор ходатайствует об открытии «храма гению XX столетия» и перечисляет из своих средств 100 франков⁸³⁹. Впоследствии администрация музея обращалась к скульптору с просьбой об изготовлении портретов Родена небольшого размера для продажи в самом музее⁸⁴⁰.

В 1909 г. в Париже Судьбинин создал скульптурный портрет великого князя Георгия Михайловича, мастерски передав артистическую натуру тонкого ценителя отечественного искусства, первого директора Русского музея⁸⁴¹. После огромного количества этюдов он исполнил скульптуру и великого князя Михаила Александровича. Его портрет сохранился в двух вариантах: с русской борзой и без нее (оба датированы 1909 г.). Склонность к философским раздумьям, самоуглубленность характеризуют образ А. П. Извольского — государственного деятеля, в 1906–1910-х гг. министра иностранных дел. Этот портрет был заказан скульптору в конце 1912 г. и в настоящее время находится в Национальном центре искусства и культуры Ж. Помпиду. Фотографии целой серии мужских портретов, исполненных в мраморе и бронзе в 1910–1920-х гг., хранятся в Государственном архиве литературы и искусства в Москве⁸⁴².

⁸³⁸ Ibid. P. 32.

⁸³⁹ Archives Rodin. Correspondance S. Soudbinine. P. 25.

⁸⁴⁰ Ibid. P. 15.

⁸⁴¹ РГАЛИ. Ф. 2741. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1, 12–13.

⁸⁴² РГАЛИ. Ф. 2741. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 7, 9, 10.

Среди работ, выполненных Судьбининым в 1910-х гг., преобладают заказные. Женские портреты этого времени нередко приобретали светский, салонный характер. Мраморная скульптура Каролины Мюрат исполнена в начале 1910-х гг.⁸⁴³. В это же время создан и мраморный портрет неизвестной женщины⁸⁴⁴. Судьбинин приближается к приемам импрессионистов в скульптуре, «сливая» объемы в «трепещущее единство» каменной массы. Так, «извивающаяся» линия рисунка прически неизвестной дамы перемежается с необработанными поверхностями, дробящими свет и создающими его сложную игру.

В сдержанных формах скульптурного бюста молодой девушки, исполненного в 1910 г., Судьбинин создал строгий, лаконичный женский образ⁸⁴⁵. Другой заказной портрет молодой женщины указывает на увлечение скульптора искусством «экзотической» Африки. Он был буквально заморожен особой экспрессией и таинственностью искусства этого материка, его архаической культурой. Мастер создал несколько подобных портретов.

В 1900-х гг. Судьбинин старался как можно чаще участвовать в выставках Осеннего салона и Салона независимых. Художественный критик Рене Аркуа, анализируя выставку Осеннего салона 1908 г., сравнивал Судьбину с польским скульптором Б. Бегасом, говоря, что «он скорее стремится изобразить литературные виденья, чем скульптурные. То, что он видит — не пластично и конкретно, а символично и отвлеченно. „Мысль“, олицетворенная окрыленной головой, меня заинтересовала как счастливая, оригинальная находка»⁸⁴⁶. Об участии скульптора в Осеннем салоне 1909 г. писал В. Молар: «...другие, как например Судьбинин в его проекте памятника современности „Человечество,

⁸⁴³ РГАЛИ. Ф. 2741. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 1–2.

⁸⁴⁴ Там же Л. 3.

⁸⁴⁵ Там же. Л. 5.

⁸⁴⁶ Аркуа Р. Осенний салон: письмо из Парижа. С. 87.

вырождающееся от животной жизни“ („La vie bestial usant l’humanité“), силится изобразить природу, стилизованную в виде пирамидальной массы»⁸⁴⁷. В то же время многие портреты Судьбинина оценивались скорее как эпигонские, его обвиняли в прямом подражании Родену. В этих оценках была доля справедливости — во второй половине 1900-х гг. Судьбинин был еще начинающим художником, естественно, опирающимся на признанные авторитеты. Однако встречалось и много положительных отзывов.

Наибольших высот в пластическом искусстве Судьбинин достиг в портретах друзей. В России оставалось много почитателей его таланта. Другом Судьбинина и собирателем его работ был оперный певец Л. В. Собинов, чьи портреты неоднократно исполнял скульптор. В Государственном архиве литературы и искусства в Москве хранятся фотографические снимки работ Судьбинина, Так, на обороте изображения мраморной сюиты «Сатир и вакханка» значится: «Группа Судьбинина принадлежит Н. И. Мухиной и Л. В. Собинову»⁸⁴⁸. В настоящее время эта фигура находится в Государственном Русском музее. В семейном архиве Собинова хранилась и другая фотография скульптуры «Сатир и вакханка», снятая в мастерской скульптора. При внимательном рассмотрении этих изображений видны некоторые отличия в композиционном построении судьбининских работ. Есть в архиве и снимки с дарственными подписями Судьбинина «своему другу и соратнику Леониду Собинову»; на открытке с портретом Родена: «Другу другъ — Серафимъ. 1909. 15 дек.»⁸⁴⁹. Памятная надпись сделана и на карточке с портретом Шаляпина 1907 г.⁸⁵⁰ Позже этот бронзовый портрет поступил от Н. И. Собиновой в собрание Третьяковской галереи. Восхищаясь актерским и музыкальным дарованием Шаляпина, Судьбинин исполнил несколько вариантов его портретов в

⁸⁴⁷ Молар В. Салон эклектизма. Письмо из Парижа // Аполлон. 1910. № 4. С. 26.

⁸⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Ед. хр. 1714. Л. 4.

⁸⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Ед. хр. 1714. Л. 1.

⁸⁵⁰ Там же. Л. 3.

разных материалах, в том числе в бронзе и мраморе⁸⁵¹. В Государственной Третьяковской галерее хранятся два бронзовых портрета Шаляпина, исполненные Судьбининим, с клеймом литейщика: «Cire Perdue A. A. Herrard», датируемые 1907 г. Из архивных документов известно, что в этот же период он создал бюст Д. Смирнова, актера Императорского театра.

Богатое творческое наследие мастера представлено во многих музеях и частных коллекциях. Еще при жизни его фарфоровые статуэтки А. Павловой и Т. Карсавиной приобрел Бахрушинский музей (Государственный центральный театральный музей А. А. Бахрушина)⁸⁵². Многие скульптуры, созданные Судьбининим, близки по духу музыкальным произведениям А. Н. Скрябина, одного из его любимых музыкантов. Известно, что во второй половине августа 1908 г. в Биарицце Судьбинин работал над портретом А. Скрябина⁸⁵³. Бюст музыканта экспонировался на открывшейся 29 марта 1909 г. в Петербурге VI выставке Союза русских художников.

Портрет композитора мастер впервые исполнил в 1908 г. В собрании Государственной Третьяковской галереи находится бронзовый бюст А. Н. Скрябина, отлитый в мастерской известного бронзовщика А. Рудье в Париже. Он поступил в музей из собрания Н. И. Собиновой. Экземпляр в серебре был представлен на выставке Союза русских художников в 1909–1910 гг.

По свидетельству Д. Д. Бурлюка, в 1911–1912 гг. скульптор создал и бронзовую фигуру Скрябина в натуральную величину, которую приобрел у Судьбинина музыкальный деятель, дирижер С. Кусевицкий (1874–1951)⁸⁵⁴. О ее местонахождении ничего не известно. Работа сразу же стала раритетной,

⁸⁵¹ РГАЛИ. Ф. 864. Оп. 1. Ед. хр. 1714. Л. 2.

⁸⁵² РГАЛИ. Ф. 2338. Оп. 1. Е. х. 425. Л. 10.

⁸⁵³ Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / сост. М. П. Пряшников, О. М. Томпакова. М., 1985. С. 162.

⁸⁵⁴ Бурлюк, Д. Д. Русские художники в Америке. С. 24.

поскольку это едва ли не единственная скульптура, созданная при жизни великого композитора.

Постоянно проживая в Париже, Судьбинин старался всячески поддерживать тесные связи с Россией, в особенности с Москвой. В начале XX в. представители ее художественных кругов живо воспринимали передовые течения Парижа и следовали им. Кроме того, московские «художники, составившие крепкую и характерную группу с импрессионистами во главе, начинали кампанию за художественную самостоятельность Москвы»⁸⁵⁵. В городе Союзом русских художников была организована выставка «36», которая вполне могла конкурировать с дягилевским предприятием. В 1902 г. Судьбинин вступил в Московское общество любителей художеств, а спустя четыре года его приняли в Союз русских художников⁸⁵⁶. В марте 1906 г. он впервые участвовал в выставке Союза в Москве, представив на суд публики мраморную композицию «Сизиф и херувимы». С. В. Маковский в воспоминаниях передал свои ощущения от произведений Судьбинина после первого знакомства с его работами: «...он чувствует слабость к слишком красивым позам и напряжениям мускулов. Но чутье подсказывает ему, где лежат пути современной скульптуры»⁸⁵⁷. В Салоне, проходившем в Меншиковском дворце Санкт-Петербурга в 1908–1909 гг., выставлялась мраморная скульптура Судьбинина «Рабыня» (с пометкой: «собственность М. К. Ушкова»). Судьбинин регулярно выставлял свои работы в Москве и Петербурге. В 1910 г. на VIII выставке картин Союза русских художников он демонстрировал три работы: «Бюст Родена», а также композиции

⁸⁵⁵ Соколова Н. Мир искусства. С. 86.

⁸⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 660. Оп. 1. Ед. хр. 1012. Л. 2.

⁸⁵⁷ Маковский С. В. Современная скульптура. Вып. 1–8. С. 4.

«Юный гладиатор» и «Диана»⁸⁵⁸. Эти произведения отличаются сочностью и красотой лепки, в них заметно влияние скульптуры XVIII в.

Русские художественные критики по-разному оценивали творчество Судьбинина. Обозреватель журнала «Аполлон» сообщал о работах скульптора, представленных на выставке Союза русских художников в Москве в 1910 г.: «Судьбинин — очень умелый, знающий, но не совсем „тонкий“ художник; Собинов почему-то изображен атлетом, из других работ лучшая „Юность“»⁸⁵⁹. Корреспондент издания «Рампа и жизнь» пишет о трех «больших новых русских именах с богатым творческим вкладом и вполне определившихся в своем искусстве» — Рерихе, Коненкове и Судьбинине: «Впервые с творчеством Судьбинина я познакомился несколько лет назад на выставке в Петербургской Академии художеств. Я был очарован его творчеством в двух фигурах, „впившихся“ друг в друга и слипшихся своими размягченными телами в борьбе. Это было в период бурных общественных переживаний. Чем-то сильным, очень большим повеяло на меня от этой скульптуры. Прошло несколько лет, и я вновь увидел Судьбинина в том же Петербурге на выставке Салона. Что же стало с его величиной? Я жадно начал вглядываться — там было два Судьбинина. Один — та же крупная величина, другой — бездарность. „Мысль“ (бронза) и „Бронзовая зеленая голова“ (приобретена Музеем имп. Александра III в СПб.) произведения художника. „Мысль“ — крылатая голова, бронза — бесконечный взор на пространство, энергия — нос и какая-то недоговоренность в выражении плотно сжатых и туманных по лепке губах — мысль — и во взгляде и в губах. В этой бронзовой голове — только один трепет творчества большого художника. Другое его произведение „Зеленая бронзовая голова“ исстрадавшееся, издерганное нервное лицо и как бы спокойное в то же время, какое-то непередаваемое

⁸⁵⁸ Каталог VIII выставки картин Союза русских художников Москвы. 1910–1911. М., 1910. С. 19.

⁸⁵⁹ Художественная жизнь Москвы // Аполлон. 1910. № 5. С. 65.

мучительное нравственное состояние души — также один только творческий трепет стихийной художественной силы Судьбинина. А затем... бедный Шаляпин! В двух экземплярах — керамика и мрамор — какая-то бездарная вылепка. Фотографичный портрет Шаляпина, висевший в то время у меня, мне больше говорил о Шаляпине, чем портреты-бюсты Судьбинина. Что же это значило. Я был в недоумении. Теперь же я почему-то внутренне убежден, что Судьбинин явление громадной художественной силы, не встречающей для своей художественной деятельности надлежащей бодрой и здоровой атмосферы и вследствие этого контрастирующей полным падением творчества — и сразу, как бы в протест — возмущением, недовольством — вверх на большую творческую высоту. Вот в этих двух произведениях художника чувствуется какая-то громадная, может быть не познавшая себя, затаенная, необыкновенно властная сила художника. Как узнать... а если художник в этой страдающей бронзовой голове изобразил свою душу, скованную какими-то неведомыми путами»⁸⁶⁰. Очевидно, что не все работы Судьбинина импонировали художественной критике и публике, хотя порой, мнения расходились и скульптуры Судьбинина даже после негативных отзывов оказывались в крупных частных и музейных собраниях.

В 1911 г. скульптор представил в Москве мраморный портрет артиста Императорского театра Д. А. Смирнова⁸⁶¹. В 1913 г. он привез композиции «Ослепший фавн», «Улыбка» (с пометкой: «собственность Л. В. Собинова»), бюст начальника Канцелярии Министерства Императорского двора А. А. Мосолова (1854–1939) (собственность А. А. Мосолова) и скульптурный портрет К. Х. Падук (собственность А. Ф. Бубыря, Петербург)⁸⁶². Эти произведения, по отзывам

⁸⁶⁰ Литвинов И. Судьбинин. Коненков. Рерих // Рампа и жизнь. 1910. 24 января. № 4. С. 56.

⁸⁶¹ Каталог IX выставки картин Союза русских художников Москвы. 1911–1912. М., 1911. С. 27

⁸⁶² Каталог X выставки картин Союза русских художников Москвы. 1913. С. 83.

современников, отличались особой выразительностью и тщательностью разработки пластического рисунка и формы.

С началом Первой мировой войны тесные контакты с родиной были прерваны. Становилось все труднее и труднее получать заказы в России, а также пересылать уже готовые модели. Так случилось с исполненным в 1914 г. мраморным надгробием актрисы А. Д. Вяльцевой. В журнале «Рампа и жизнь» прошло сообщение, что памятник готов, но, поскольку он был изготовлен в Париже, может быть привезен в Россию только после окончания войны⁸⁶³. К сожалению, в настоящее время о местонахождении этого произведения ничего не известно.

В июне 1915 г. Судьбинин обратился на севрскую мануфактуру с предложением об исполнении нескольких портретов в фарфоре. В конце года Министерство общественного образования и изящных искусств дало официальное согласие на производство бюстов Собинова на Севрской фарфоровой мануфактуре⁸⁶⁴. Отдел министерства, поддерживающий его ходатайство, заверял администрацию завода, что «месье Судьбинин умеет вызывать чувство доверия, это талантливый художник и галантный человек»⁸⁶⁵. В 1916 г. портрет Собинова выпускался с золоченым постаментом. В архиве мануфактуры сохранилось письмо директора, который приглашал Судьбинина обсудить, на каких условиях этот бюст будет продаваться в России⁸⁶⁶. В 1919 г. завод выпустил более 100 бюстов Собинова, стоимость которых составила 100 франков за экземпляр⁸⁶⁷. В дальнейшем Судьбинин ориентировался уже только на европейскую публику, в то же время он поддерживал тесные связи с русскими эмигрантами.

⁸⁶³ Цит. по: Шелаева А. А. Дивный голос твой, низкий и странный // Санкт-Петербургский университет. 2004. 19 марта. № 6 (3662). С. 6.

⁸⁶⁴ AMS. Archives de la manufacture de Sevres, dossier Soudbinine. P. 43.

⁸⁶⁵ Ibid. P. 81.

⁸⁶⁶ Ibid. P. 39.

⁸⁶⁷ Ibid. P. 21.

ПРИЛОЖЕНИЕ 3.

Реконструкция раннего этапа в творческой биографии

А. К. Тимуса (к разделу 2.2)

Август Тимус родился в семье мельника 27 января 1865 г. в поселке Виру-Нигула, который располагался на севере Эстонии в уезде Вирумаа и принадлежал к приходу Пада⁸⁶⁸. Очевидно, отец будущего скульптора являлся совладельцем или хозяином мельницы, поскольку смог обеспечить своему сыну достойное, по местным меркам, художественное образование⁸⁶⁹. Начальные годы учебы Тимуса прошли в приходской школе в Нарве, куда стремились попасть многие эстонцы: город считался одним из наиболее развитых общеобразовательных центров страны⁸⁷⁰. Какое-то время семья Тимуса жила в старинном городе Раквере (др.-рус. название Руковор; нем. — Везенберг). Для художественного развития юноши тогдашний Везенберг предоставлял неплохие возможности. В 1876 г. Тимус поступил в местное уездное училище. Его незаурядные способности отчетливо проявились уже в этот период. Так, «в высшем классе он прослушал пять семестров и при окончании на испытательном экзамене показал следующие успехи и познания: Закон Божий — очень хорошо, немецкий язык — удовлетворительно, рисунок — довольно хорошо, всеобщая история — хорошо, русская география — хорошо, всеобщая география — хорошо, арифметика — очень хорошо, физика — хорошо, чистописание — хорошо, естественная история — хорошо»⁸⁷¹. По результатам экзамена 19–20 мая 1887 г. юноша получил малую серебряную медаль за лепку из воска и одновременно малую серебряную медаль

⁸⁶⁸ Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Geness. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. Tallinn, 1948. Lk. 317.

⁸⁶⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 122б. Л. 5.

⁸⁷⁰ См. об этом: Фан-дер-Беллен Е. Г. Особенности Нарвского края. Нарва, 1908. С. 64.

⁸⁷¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 122б. Л. 5 об.

за резьбу по дереву⁸⁷², в декабре 1888 г. был удостоен большой серебряной медали за резьбу по дереву, а спустя год — вновь за лепку. По мнению Ученого совета Везенбергского училища, Тимус был «признан окончившим предписанный курс и достигшим зрелости к выпуску из сего заведения и посему при вступлении на гражданскую службу может быть произведен в первый офицерский чин»⁸⁷³.

В то время, когда Август Тимус достиг юношеского возраста, в Эстонии заметно увеличилось влияние русской культуры⁸⁷⁴. Русификация балтийских провинций Российской империи началась в царствование Александра III и была частью новой политики «с целью ликвидации обособленности Остзейского края от остальной империи»⁸⁷⁵. Помимо прочих реформ, изменения коснулись и системы образования, в частности, повсеместно в программу обучения вошел русский язык⁸⁷⁶. Это обстоятельство помогло Тимусу, не испытывая сложностей в преодолении языкового барьера, продолжить образование в Петербурге, а также быстрее приобщиться к жизни в российской столице. В районе, где жила его семья, русское влияние ощущалось меньше, чем в крупных городах. Однако и в отдаленных уголках Эстонии происходило постепенное обращение к русской культуре, особенно среди молодежи. В этой культурной среде сформировались художники братья-близнецы Кристиан и Пауль Рауды, появившиеся на свет в тот же год, что и Тимус. Впоследствии они стали одними из самых влиятельных фигур в эстонском искусстве начала XX в. и не раз пересекались с Тимусом на жизненном пути. Художники часто бывали в районе Вирумаа, неподалеку от того места, где находилось родовое поместье знаменитого придворного живописца Императорского Двора — К. Т. фон Неффа. Уже живя в Петербурге, Тимус

⁸⁷² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 1226. Л. 25.

⁸⁷³ Там же Л. 6.

⁸⁷⁴ Исаков С. Г. Путь длиною в тысячу лет. Русские в Эстонии. История культуры. Таллинн, 2008. Ч. I. С. 151.

⁸⁷⁵ Там же. С. 159.

⁸⁷⁶ Арбузов Л. А. Очерки истории Лифляндии, Эстляндии и Курляндии. СПб., 1912. С. 274.

поддерживал тесные контакты и с другими эстонскими живописцами и скульпторами — например, с А. Вейценбергом и А. Адамсоном.

Несмотря на определенные трудности, а подчас и давление со стороны русских, культурная жизнь в эстонском Везенберге и соседних регионах способствовала тому, что начинающий скульптор Тимус постоянно совершенствовал свое мастерство. Впоследствии один из корреспондентов эстонского журнала «Kodu» так описывал ситуацию, сложившуюся в художественной среде Эстонии: «Тяжелые условия, которые давили наш народ во времена господства немцев и русских, не давали возможности развиваться здесь искусству, которое требует спокойствия и сосредоточенности. По крайней мере, тех эстонцев, которые ощущали в себе неизменно растущую тягу к искусству, эти условия буквально выталкивали подальше от родины, где личность художника и искусство занимали более-менее достойное положение и имели возможность свободного развития. Ближайшим таким местом для нас был Петербург с его соответствующими учебными заведениями. Многие, да почти все наши значительные художники именно там получили художественное образование и, там обретя более широкие возможности для работы, становились почти чужими для своей родины, вернее, даже иначе: неизвестными соотечественникам»⁸⁷⁷. Это высказывание можно в полной мере отнести и к Августу Тимусу.

В Везенберг часто приезжали профессора петербургских образовательных учреждений: здесь они отбирали наиболее талантливых молодых людей для дальнейшего образования в российской столице. Тимус решил показать одному из них свою работу. Впоследствии он вспоминал: «В то время много писали о ходах эстонского народа к Александру III и их подношении императору — картине профессора И. Кёлера и раме А. Адамсона. Эти писания заставили и меня

⁸⁷⁷ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 3.

задуматься, может, и я в состоянии сделать нечто подобное, что привлечет всеобщее внимание, тем более что я смутно ощущал в себе художника и уже до этого в школе и дома вырезал ножом то одну, то другую симпатичную вещицу. Полагая свои первые произведения неполноценными и не доверяя своему таланту, я выбрал в немецком иллюстрированном издании гравюру “Смерть Брюнхильды” и выполнил ее из березы в технике рельефной резьбы. За неимением орудий труда я использовал только складной нож и столярное долото. Эту работу я повез в Раквере показать своему бывшему школьному учителю Кундеру, который был знаком со знаменитым Кёлером»⁸⁷⁸. При его содействии Тимус был переведен в Санкт-Петербург и продолжил свое образование. Позднее он вспоминал: «...прибыв в Петербург и получше познакомившись с тамошним художественным миром, я более всего проникся деревянными скульптурами соотечественника А. Адамсона. Но в школе Штиглица такому не учили, потому что среди преподавателей не было соответствующего специалиста»⁸⁷⁹. По совету профессора Адамсона Тимус поступил в школу при Императорском обществе поощрения художеств, где посещал классы лепки и резьбы по дереву, получив в каждом из них по две медали. В Российском государственном историческом архиве сохранилось прошение Тимуса перевести его в скульптурный класс: «Посещавши три года Рисовальную школу Императорского Общества Поощрения художеств, из коего времени пол года занимался в классе рисования с гипсовых бюстов, покорнейше прошу быть принятым вольнослушателем в скульптурный класс»⁸⁸⁰. В феврале 1891 г. молодой скульптор был переведен в натурный класс⁸⁸¹. Еще в октябре 1890 г. Тимус был удостоен похвальных отзывов за скульптурные эскизы, а ровно через год — за статуэтку утки из глины. За лепку с натуры он получил

⁸⁷⁸ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 4.

⁸⁷⁹ Ibid.

⁸⁸⁰ РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 109. Л. 1.

⁸⁸¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 122б. Л. 26 об.

малую и большую серебряные поощрительные медали⁸⁸². В 1891 году в качестве академического задания Тимус исполнил рельеф «Гораций убивает свою сестру Камиллу», за который был награжден немалой по тем временам суммой в 10 руб. Ныне этот рельеф находится в собрании Государственного Русского музея. На выставке Императорской академии художеств в 1894 г. Тимус выставил скульптурную композицию из гипса «Падший ангел», в каталоге она числилась под № 172.

Скульптор активно включился в художественный процесс, исполнял частные заказы. Работа настолько увлекла его, что он даже пропустил выпускные экзамены в Академии художеств. Позднее Тимус вспоминал: «...столь потребные для поддержания жизни частные заказы в области пластики для фабрик, ювелиров, а также работа в Гатчине для семейства императора Александра III настолько заняли все время, что около двух месяцев я не мог попасть в академию и поэтому опоздал с прошением о выпускных испытаниях. Большого воздействия это не оказало, поскольку испытания обычно разрешали пройти и на следующий год»⁸⁸³.

Тимус являлся членом Товарищества передвижных выставок. Впервые его имя, еще только как экспонента, фигурирует в каталоге XXIX-й передвижной выставки 1900 г. Под номером 198 здесь числится бюст-портрет художника С.⁸⁸⁴. На выставке 1901 г., которая проходила в помещении Императорского общества поощрения художеств на Большой Морской ул., д. 38, Тимус представил скульптуру «Борцы»⁸⁸⁵. В 1904 г. в состав выставки передвижников в Петербурге был включен его рельеф «Зимний шторм», в 1905 г. — под номером 245

⁸⁸² Там же Л. 6.

⁸⁸³ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 5

⁸⁸⁴ XXVIII-ая Передвижная выставка картин Товарищества передвижных художественных выставок в помещении Императорского общества поощрения художеств // Искусство и художественная промышленность. 1900. № 21. С. 12.

⁸⁸⁵ Каталог XXIX-й передвижной выставки картин Товарищества передвиж. худ. выставок. СПб., 1901. С. 17.

скульптура «Мечта», в 1911 г. — под номером 264 бюст А. Куинджи, в 1913 г. — медальон, исполненный по заказу Императорского фарфорового завода к 300-летию Дома Романовых⁸⁸⁶. Тимус принимал активное участие в деятельности этого художественного объединения.

Помимо Товарищества передвижных выставок, Тимус состоял членом и других художественных организаций, таких как Общество художников исторической живописи в Москве, Русское художественно-промышленное общество в Петербурге. Он участвовал также в деятельности Общества для вспомоществования сиротам и семействам художников, требующим призрения, которое вошло в историю под названием «Мюссаровские понедельники»⁸⁸⁷. На выставках в этом салоне в 1901 г. он представил публике скульптуры «После купания» и «День Святого Иоанна», а в 1902 г. — рельефы «Женская спина» и «Вакханка»⁸⁸⁸.

В 1891 г. Тимус стал организатором своего собственного скульптурного кружка, существовавшего в доме скульптора на Предтеченской ул. (ныне ул. Черняховского), д. 55⁸⁸⁹. Вероятно, скульптор создал его по образцу «домашних клубов», которые были распространенным явлением в эстонской культурной жизни — «своего рода салоны на квартире или на дому у наиболее авторитетных местных деятелей, неофициальных “лидеров” местного общества, обладавших харизмой»⁸⁹⁰. Кружок Тимуса не имел официального статуса. Скульпторы собирались в его собственной мастерской для совместной лепки с натуры. Эти встречи часто сопровождались выступлениями известных музыкантов и певцов.

⁸⁸⁶ Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Genss. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. Lk. 318.

⁸⁸⁷ Материалы по истории общества см.: РГИА. Ф. 789. Оп. 11 (1884). Д. 193; Ф. 1284. Оп. 187. Д. 162.

⁸⁸⁸ Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Genss. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. Lk. 318.

⁸⁸⁹ РГИА. Ф. 794. Оп. 1. Д. 44. Л. 408.

⁸⁹⁰ Исаков, С. Г. Путь длиною в тысячу лет: русские в Эстонии: история культуры. С. 153.

Члены кружка участвовали в работах по скульптурно-декоративному украшению Петербурга в честь его 200-летия, в конкурсах на памятники А. В. Суворову, императору Александру II, героям 1812 года и др.⁸⁹¹ Их работы экспонировались на петербургских и провинциальных выставках. Деятельность кружка с большими перерывами продолжалась вплоть до 1917 г.

В 1915 г. Тимус принял участие в выставке «Патриот», которая состоялась в Петербурге. Здесь было представлено пять его произведений: композиции «Соревнование», «Социальная помощь», «Георгий Победоносец», модель вазы и бюст вел. кн. Николая Николаевича⁸⁹².

Особого внимания заслуживает работа Тимуса по заказам фирмы Фаберже. Работая на Фаберже, Тимус специализировался на анималистической пластике, создавая рисунки миниатюрных фигурок зверей, которые в то время как раз входили в моду. По воспоминаниям Д. Д. Иванова, «некоторый толчок был дан модою на маленьких слонов, которых дарили на счастье. Сперва стали изготавливать таких слонов, потом перешли к другим зверькам. Великие княгини начали коллекционировать эти вещицы, высшее общество им подражало, и на Петроградской выставке в доме Дервиза в девятисотых годах уже были показаны целые собрания»⁸⁹³. Более всего Тимусу удавались карикатурные изображения, «близкие к басням дедушки Крылова»⁸⁹⁴. Камнерезы фирмы Фаберже исполняли множество подобных фигурок, потому что спрос на них был огромным. Бирбаум отмечал, что «в пору усиленной деятельности в 1912–1914 гг. мастерская насчитывала 20 человек мастеров, но не успевала сделать нужное количество

⁸⁹¹ См. об этом: Санкт-Петербургские ведомости. 1909. 31 дек.

⁸⁹² Eesti kunsti materjale. Koostanud Julius Geness. III osa. Kunstnike leksikon S–U. Paljundatud 5 eksemplaris. Lk. 318.

⁸⁹³ Иванов Д. Д. Каменные зверьки русского гранильного производства // Среди коллекционеров. 1922. № 4.; Фаберже Т. Ф., Горыня А. С., Скурлов В. В. Фаберже и петербургские ювелиры. С. 221.

⁸⁹⁴ Там же С. 529.

работ, и простые работы заказывались Екатеринбургским мастерским»⁸⁹⁵. В Петербурге разносторонняя деятельность Августа Тимуса остается сравнительно мало изученной. Однако именно в этот период мастером были созданы наиболее значительные произведения. Выявить все работы, экспонировавшиеся в «русский» период его творчества довольно сложно, тем более что не всегда в каталогах выставок приводились подробные сведения о них и даже полные названия (характерным примером может служить упоминавшийся выше «бюст артиста С.»). Судьба таких произведений Тимуса, как монументальный памятник императору Александру III или бюст А. Куинджи, остается неизвестной. Возможно, со временем обнаружатся другие петербургские произведения Августа Карловича, ранее не упоминавшиеся в периодической печати и специальной литературе. Ведь в интервью эстонскому журналу «Коду» в 1921 г. Тимус сообщал, что «имел в Петербурге много заказов и... признание»⁸⁹⁶.

⁸⁹⁵ Цит. по: Иванов Д. Д. Каменные зверьки русского гранильного производства. С. 593.

⁸⁹⁶ Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 244.

ПРИЛОЖЕНИЕ 4.

Материалы, освещающие ранний период творческой деятельности К. К. Рауша фон Траубенберга (к разделу 2.2)

Барон был поистине артистической, богемной натурой, наделенной незаурядной фантазией и счастливым отсутствием предрассудков. По словам А. Бенуа, «в жизни Константин был само радушие, очень остроумный, незлобивый, услужливый, гостеприимный, он представлял собой тип аристократа в лучшем понимании этого слова <...> Он умел ценить свою принадлежность к высшему слою родовой знати, но в нем не было ни тени обидной спеси. Подобно своему двоюродному брату [„кузену“], барону Н. Н. Врангелю, неутомимому исследователю русского искусства, барон Рауш был настоящим художественным работником, всей душой преданным своему делу»⁸⁹⁷. Ему свойственно было прийти в восторг от новых идей, которые он бросался воплощать в тот же миг. Время активности перемежалось с частыми периодами абсолютного бездействия, вызванными свойственной ему природной леностью. Однако, обладая большим творческим потенциалом, каждый раз он, преодолевая себя, вновь начинал работать. Рауш фон Траубенберг слишком хорошо разбирался в искусстве, чтобы не понимать, что на этой дороге его обходят более яркие современники. Тем не менее он всегда считал скульптуру главным делом своей жизни, которому он был беззаветно предан.

Рауш фон Траубенберг принял решение поехать в Мюнхен, рассчитывая на то, что высококвалифицированные преподаватели помогут ему обрести необходимые знания. В столице Баварии он надеялся застать «великую эру» в искусстве. В Мюнхене, «немецких Афинах», перекрестке художественных и

⁸⁹⁷ Бенуа А. Н. Памяти бар. К. К. Рауш фон Траубенберга.

культурных течений, барон сблизился с яркими представителями артистической колонии: еще блистал величественный Ф. фон Ленбах — Юпитер мюнхенского Парнаса. К нему как к «маститому великому мастеру, подлинной славе Мюнхена изредка ходил на поклон барон Рауш»⁸⁹⁸.

В то время в Мюнхене из русских профессоров находились И. Грабарь, Д. Н. Кардовский и А. Г. Явленский. Они работали в частной мюнхенской школе крупнейшего словенского педагога и профессора А. Ашбе, новатора, порвавшего с канонами академического преподавания. Он воспитал целую плеяду художников, прославившихся уже в ближайшее десятилетие⁸⁹⁹. Ашбе обращал внимание учеников исключительно на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи; по его словам, «важна была только большая линия и большая форма»⁹⁰⁰. В этой школе начал свое обучение и Рауш фон Траубенберг. В его школе Рауш он провел один год — 1898 -1899. «Пройдя по строгим принципам школы Ашбе курс рисования, Барон Рауш окончательно решил специализироваться в скульптуре», — писал впоследствии корреспондент журнала «Столица и усадьба»⁹⁰¹. Ашбе хвалил живописные работы барона Рауша, но Э. Грабарь считал, что это все «не то, талантливо, но не серьезно»⁹⁰². Чувствуя в Грабаре недюжинный педагогический талант, Рауш уверовал в него больше, чем в Ашбе. Кроме того, ему больше нравились частные уроки, чем школьное преподавание, где «все же был шаблон в корректуре в силу школьных условий»⁹⁰³. Об их занятиях Грабарь писал, что Рауш «сначала рисовал, потом стал лепить. Мне пришлось с ним заниматься и по скульптуре. Я объяснил ему строение головы и человеческого тела. Скульптурная

⁸⁹⁸ Щербатов С. Художник в ушедшей России. С. 78.

⁸⁹⁹ Северюхин Д. Забытое имя. Художник Роберт Генин: (1884–1943) // Антикварное обозрение. 2008. № 3. С. 27.

⁹⁰⁰ Цит. по: Ковалева О. «Я говорю о красках» // Русское искусство. 2010. N 3. С. 73.

⁹⁰¹ Н. Т. Скульптор бар. К. К. Рауш-фон-Траубенберг // Столица и усадьба. 1917. № 76. С. 20.

⁹⁰² Грабарь И. Э. Моя жизнь. Этюды о художниках. М., 2002. С. 121.

⁹⁰³ Щербатов С. Художник в ушедшей России.. С. 70.

техника была мне знакома, так как одно время я довольно много лепил, сперва для изучения анатомии, а затем для укрепления своего чувства формы. Впоследствии Рауш жуировал в петербургских светских кругах, остепенился, женился и работал небольшие статуэтки, имевшие на выставках успех»⁹⁰⁴.

Именно живя в Мюнхене Рауш смог впервые посетить и открыть для себя Париж — город, который все время будет его привлекать и который впоследствии станет его вторым домом. «Не заражаться же этой мюнхенской коричневой, темной палитрой, а потом, чего доброго, и не вылечишься, на то не мало примеров, — размышлял в своих воспоминаниях друг барона князь С. Щербатов. — Мои сомнения получили внезапное компромиссное разрешение в нашей поездке вчетвером (Грабарь, Трейман, Траубенберг и я) на блестящую выставку искусства Франции за сто лет, в Париже, в 1900 г. <...> Что там делается в этом городе-светоче? Как это нас интриговало и волновало! В городе-светоче, лучи которого озаряют весь художественный мир, да еще в такое время, когда во всем великолепии на этой выставке выявлены были перед лицом всего мира достижения французского искусства за целое столетие»⁹⁰⁵.

Это путешествие стало одной из самых запоминающихся и ярких страниц в жизни молодых художников. «С утра до ночи мы изучали, а не просто смотрели, ретроспективную выставку и французскую школу изучали основательно; и не только на выставке — Лувр, Люксембургский музей были изучены внимательно — и с каким увлечением!»⁹⁰⁶, — писал князь Щербатов. Посещение всемирной выставки оставило заметный след в жизни Рауша и сыграло важную роль в его художественном развитии. А при руководстве Грабаря, подобный осмотр лучшего, что могла представить Франция, был очень ценен для последующей жизни и

⁹⁰⁴ Грабарь И. Э. Моя жизнь. Этюды о художниках.. С. 136.

⁹⁰⁵ Щербатов С. Художник в ушедшей России. С. 92.

⁹⁰⁶ Там же.

работы. «Молодых к молодому тянет, — вспоминал Щербатов, — и само собою разумеется импрессионисты, пуэнтилисты, мастера пленэрсты получили первенствующее место по нашей бальной системе. Все остальное, чудесное, мудрое, умелое, преисполненное мастерства, но старое, отжившее, — попало „в архив“, а вот в них было найдено, как тогда казалось, подлинное откровение. Мастерства, знания и в Германии было не мало, но этого нового, свежего, этого „откровения“ там „не было“! Излишне говорить, что от этой переоценки мало что осталось в связи со взглядами, убеждениями и вкусами, созревшими с годами. Это во многом был „грех молодости“, одно из ее очаровательных, опасных и чреватых горькими разочарованиями и раскаяниями увлечений, но грех этот нами овладел в то время»⁹⁰⁷.

В начале 1900 г. Рауш фон Траубенберг впервые предпринял длительное путешествие по Италии. Из всех городов, которые он посетил, более всего его потрясла Флоренция. В столице Тосканы он впервые тесно соприкоснулся с творчеством П. Трубецкого, чье творчество спустя короткое время стянет для него путеводной звездой. Рауш фон Траубенберг остановился в самом центре старого города, в пансионе для художников на виа деи Фосси, 15 (via dei Fossi)⁹⁰⁸.

Рауш приехал во Флоренцию по совету своего учителя Адольфа Хильдебранда, который, отмечая у начинающего скульптора определенные погрешности в передаче человеческого тела, считал, что посещение курсов рисования при флорентийской Академии должно было восполнить этот пробел в образовании. Хильдебранд справедливо полагал, что из плохого рисовальщика не может получиться хороший скульптор⁹⁰⁹. По его рекомендации весной 1900 г. Рауш стал учеником в Свободной школе живописи обнаженной натуры при Академии

⁹⁰⁷ Щербатов С. Художник в ушедшей России. С. 93.

⁹⁰⁸ Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze. Ruolo degli Studenti della Scuola Libera del Nudo. 1899–1909. Carta 18.

⁹⁰⁹ Barasch M. Theories of Art. From impressionism to Kandinsky. NY, 1999. Vol. 1. P. 133.

художеств (Scuola libera del Nudo)⁹¹⁰ В его карточке было записано: «Scultore Russo Costantino начал регулярные занятия по усиленной программе 24 апреля 1900 г.»⁹¹¹.

Благодаря содействию Хильдебранда, Рауш с самого начала стал заниматься у ведущих профессоров Академии: А. Ривальты, Э. Белланди и Ф. Андреотти⁹¹². Основной задачей этого образовательного центра было научить живописцев, скульпторов и архитекторов свободно передавать натуру, изучить анатомию и законы построения перспективы. Учащимся объясняли, что для того, чтобы изобразить конкретного человека, необходимо сначала полностью осознать, что такое человек и по каким анатомическим законам устроена его физиология. Идеальным считался рисунок точный, математически выверенный. Здесь, по примеру некоторых других учебных заведений Европы, большое значение придавали «мерке» при построении рисунка — измерению карандашом соотношения отдельных частей тела. Этот навык ученики «свободной школы» должны были развить до автоматизма, чтобы потом на основе интуиции и вышколенного мастерства свободно разрабатывать более сложные композиции.

Начинали студенты с копирования античных статуй и слепков, в большом количестве расставленных в просторных академических залах, и только по прошествии нескольких месяцев переходили к работе с живой натурой. Практиковалась также работа по памяти: изучив произведения старых мастеров, следовало запомнить и затем передать особенности их композиционного построения и пластической выразительности фигур. Все это не только укрепляло полученные знания, но и развивало художественное мышление, прививало умение

⁹¹⁰ Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze. Ruolo degli Studenti della Scuola Libera del Nudo, 1899–1909. Carta 18.

⁹¹¹ Ibid.

⁹¹² Atti del Collegio dei Professori della Regia Accademia di Belle Arti di Firenze. Firenze. Tipografia G. Civelli, 1901. P. 21.

«извлекать уроки» и учиться на произведениях больших мастеров. Согласно регистрационным книгам Академии художеств, большинство студентов проходили обучение в Свободной школе в течение одного года. Иногда оставались на два года, а в некоторых случаях возвращались сюда снова и снова⁹¹³.

Пребывание во Флоренции дали колоссальный импульс к дальнейшему художественному развитию Рауша фон Траубенберга. Он стал осознавать стоящие перед ним профессиональные задачи и стремится учиться у лучших художников всех наций — у мастеров итальянского искусства. Он внимательно анализирует, как перерабатывают их наследие в своих произведениях его современники.

За время, проведенное в Италии, художественное мастерство Рауша фон Траубенберга заметно выросло. Подвергавшийся в начале своего творческого пути весьма жесткой критике крупнейших искусствоведов, таких как И. Грабарь и А. Бенуа, уже в середине 1900-х гг. скульптор добился известности и популярности и занял определенное положение в отечественном искусстве.

К успешным работам скульптора 1900-х гг. можно отнести голову фавна и портрет мадам Александровой — «филантропки по эмигрантской части», как отозвался о ней Рауш фон Траубенберг⁹¹⁴. Он исполнил фигуру молодой женщины, в лице и позе которой много благородной простоты. Для парижских критиков особенно запоминающимся стал молодой фавн: «...в этой голове столько красоты нездешней: и нос слишком широк и чуточку плосковат, и губы слишком чувственны и уши чуть-чуть слишком отстали, — но сила и страсть в ансамбле звериная, лесная, стихийная. О, он себя покажет этот молодой бог русских

⁹¹³ Archivio Accademia di Belle Arti di Firenze. Ruolo degli Studenti della Scuola Libera del Nudo. 1899–1909. Carta 142

⁹¹⁴ Шебуев Н. В Париже // Русь. 1907. № 167. С. 2.

лесов!»⁹¹⁵. Не менее запоминающимся стал бюст виконта дю-Верди-де-Мерсельи, который одно время занимал должность мэра в Иль-де-Франс⁹¹⁶.

В 1907 г. Рауш фон Траубенберг был принят в Салон (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts) и в Осенний салон⁹¹⁷. Скульптор дебютировал портретом мадмуазель Елены Бенуа, исполненном в гипсе⁹¹⁸. Он создал трогательный образ маленькой девочки в коротеньком платьице. В этом же году Рауш принимал участие и в выставке современного русского искусства в Париже (1907–1908 гг.). В 1908 г. в Салоне под номерами 2069 и 2070 были представлены его бронзовая фигура «Илья Муромец» и скульптурный гипсовый слепок⁹¹⁹. Работы Рауша были благосклонно приняты французской критикой, особенно «скульптура в духе русской старины»⁹²⁰. «Илья Муромец» относится к ранним работам скульптора. Незаслуженно забытое произведение стало одним из бесспорных достижений Рауша фон Траубенберга в том направлении, развитие которого позволило позже князю С. М. Волконскому назвать Рауша «мастером конных статуэток»⁹²¹. Эта скульптура так понравилась знаменитому О. Родену, что он «даже рекомендует высечь коня с богатырем в скале»⁹²².

В процессе работы над этим сюжетом использовались литературные источники и гравированные узоры. Скульптор вложил немало сил в разработку композиции и скрупулезную передачу деталей. О том, как выглядела фигура «Илья Муромец» до сих пор можно было судить лишь по изображению, опубликованному в журнале «Нива». Сравнительно недавно появилась возможность ввести в научный оборот еще одну фотографию этой скульптуры,

⁹¹⁵ Там же С. 5.

⁹¹⁶ Там же. С. 2.

⁹¹⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 14.

⁹¹⁸ Livret du Salon d'Automne à Paris. 1907. № 1456.

⁹¹⁹ Н. Т. Скульптор бар. К. К. Рауш-фон-Траубенберг. С. 20.

⁹²⁰ Цит. по: Карпова, Е. В. К. К. Рауш фон Траубенберг — «Мастер конных статуэток». С. 21.

⁹²¹ Livret du Salon de la Société Nationale des Beaux Arts (SNBA) à Paris. 1908, № 2067, 2070.

⁹²² Рауш фон Траубенберг К. К. Письмо Яремичу С. П. [Декабрь 1907] // АГЭ. Ф. 7. Оп. 1, № 371. Л. 1.

снятой прямо в выставочном зале. Ее снимок позволил сделать более подробный анализ пластических особенностей и достоинств фигуры «Илья Муромец». В 1914 г. скульптор фарфорового завода В. В. Кузнецов создал эту фигуру в фарфоре. В настоящее время это произведение находится в Киевском музее русского искусства. При сопоставлении этих работ очевидно, что, несмотря на композиционные различия, они абсолютно родственны как по восприятию образов, так и по самой трактовке фигуры богатыря. Данный пример — один из немногих случаев, когда можно говорить о прямых заимствованиях творчества барона Рауша другими мастерами, тем более фарфористами, которые сыграли особую роль в профессиональной жизни скульптора.

Несмотря на рекомендации «Родена, которыми барон Рауш охотно пользовался в Париже, он остался врагом “живописного мазка”, он ищет формы твердой и чеканной и исходит в работе от чисто скульптурных принципов»⁹²³. Эти тезисы Б. Н. Терновца прекрасно иллюстрирует фигура «Илья Муромец», величаво тяжеловесная статика которой во многом определяет характер образа былинного богатыря. А. Бенуа охарактеризовал фигуру как «грузную и понурую», что, тем не менее, не помешало ему выделить этот образ, как один из самых ярких и запоминающихся в творческом наследии Рауша⁹²⁴. Здесь, вероятно, имело место художественное воздействие творения Трубецкого, которое послужило необходимым импульсом для создания нового самостоятельного произведения. Согласно предположению исследователя русской скульптуры Е. В. Карповой, Рауш мог видеть модель памятника императору Александру III в мастерской Трубецкого, где гениальный «импрессионист» был так не похож на самого себя,

⁹²³ Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М., 1924. С. 40.

⁹²⁴ Бенуа А. Памяти бар. К. К. Рауш фон Траубенберга.

добиваясь предельного лаконизма и пластической мощи конной фигуры императора⁹²⁵.

В своей парижской мастерской Рауш фон Траубенберг заканчивал работу над многими скульптурными портретами. Среди них немало изображений членов Крестьянского союза Черноморской губернии. Корреспондент газеты «Русь» так описывал портрет одного из лидеров Крестьянского союза Степана Кошмана: «Передо мной лицо громадного мужчины в косоворотке и пиджаке. Лицо южнорусского крестьянина. В глазах упрямая мысль и какая-то затаенная ирония. В губах — настойчивость и лукавая усмешка. Странная смесь мужественной энергии, добродушной лукавости, улыбающейся серьезности и мужицкого упрямства»⁹²⁶. Не менее экспрессивен был и портрет крестьянина Бравко, члена Крестьянского союза и делегата первого съезда крестьян Черноморской губернии⁹²⁷.

Удался скульптору и портрет М. М. Чемоданова — врача-стоматолога, революционера. Об этом портрете сам барон Рауш писал: «Во-первых, удивительно сохранившийся тип шестидесятника в лучшем смысле этого слова. Во-вторых, — доктор. В третьих, — талантливый карикатурист. Из-за него была закрыта в свое время «Искра». Со свободой печати он снова расцвел, начал издавать серии карикатур, но... кончил. Я изобразил его почтенным профессорской складки старцем с седыми усами и бородкой. Но он еще бодр и юн. Он даже не сгорбился. И вовсе не для того, что бы скрыть свою сутуловатость старости он надел этот широкий шарф на шею»⁹²⁸. Местонахождение этого бюста неизвестно. Последнее упоминание о нем встречается в письме внучки

⁹²⁵ Карпова Е. В. К. К. Рауш фон Траубенберг — мастер конных статуэток // Художественный вестник. СПб., 2008. № 2. С. 21.

⁹²⁶ Шебуев Н. В Париже // Русь. 1907. № 167, 29 июля. С. 2.

⁹²⁷ Там же. С. 6.

⁹²⁸ Шебуев Н. В Париже. С. 2.

Чемоданова Ирины Сергеевны Юдиной, которая обратилась в Геленджикский краеведческий музей с вопросом о его возможной продаже: «У нас есть гипсовый бюст деда в натуральную величину, работа скульптора Рауша. Он сохранился не плохо, только его надо покрыть серебром или бронзой. Нужен он Вам?». К сожалению, дальнейшую судьбу портрета М. М. Чемоданова проследить не удалось.

К интересным работам этого цикла сам скульптор относил бюст художника А. Чуйко. Рауш фон Траубенберг не без гордости говорил о нем как о будущей знаменитости — «сухими карандашами он добивается силы масляных картин. Он уже выставил с успехом свои работы в Париже. Бенуа от него в восторге»⁹²⁹.

Современники интересовались именно этими портретами Рауша фон Траубенберга, поскольку имена его моделей ассоциировались с общественно-политическим движением в России. Рауш фон Траубенберг смог исполнить далеко не все портреты, которые он планировал создать. Особенно, он сожалел, что не получилось у него сделать бюст А. Я. Гречкина, в прошлом помещика из Саратова, участника «Новороссийской республики» (восстания в г. Новороссийске) и Сочинского вооруженного восстания 1905 г. По воспоминаниям очевидцев, эта была натура яркая и неординарная⁹³⁰.

Петербург стал для скульптора «новой Россией». В 1903–1904 гг. он уже жил в Петербурге на 14-й линии В. О., в доме № 45. После возвращения на родину супруги жили на Английском пр., 21, а в 1912–1913 гг. семья снимала квартиру на Офицерской (ныне Декабристов) улице 60⁹³¹. В 1913 г. Рауш был произведен в камер-юнкеры Высочайшего двора. Рауша очень интересовали художники круга «Мира искусства». В начале 1900-х гг. Рауш фон Траубенберг принимал

⁹²⁹ Там же.

⁹³⁰ ГИКМ. Ф. 3. Д. 58. Б/н.

⁹³¹ Личный архив Э. М. Рауш-Гернета

деятельное участие в организации их ретроспективных выставок. Пропаганда «европейской» русской старины еще только начиналась кругом «Мира искусства». В это время его кузен барон Н. Врангель только начинал серьезно изучать искусство, был полным дилетантом в выставочном деле, и еще не имел никакого веса в художественных сферах, но обладал решимостью и энергией⁹³². Именно этим молодым любителем искусства была осуществлена затея панорамной портретной выставки. С такой идеей он вместе с кузеном Раушем появился в кругу А. Бенуа, напугав мирискусников своей «неуемной энергией»⁹³³. Устройство подобной выставки должно было стать большим событием в художественной жизни, откровением для целого поколения. Сам Бенуа был готов помочь «и словом и делом». Он состоял членом выставочного комитета и консультировал Врангеля при составлении каталога выставки⁹³⁴. Однако эта масштабная ретроспектива стала событием лишь для узкого круга заинтересованных лиц и не получила широкого общественного резонанса. Выставка была отмечена несколькими рецензиями заинтересованных критиков, но в основном говорили о недостатках этого проекта, в том числе и об экспозиционном решении. Дебютанты-комиссары Врангель, Рауш фон Траубенберг и их старшие коллеги, в том числе Е. Г. Шварц просто не думали о дизайнерском аспекте выставочного проекта⁹³⁵.

Следующий раз Рауш принимал участие в небольшой ретроспективной выставке, приуроченной к 200-летию юбилею столицы «Старый Петербург» в здании на Большой Морской ул., 33. Комиссарами выставки, которая открылась 15 мая 1903 г. в рамках проекта «Современное искусство», помимо Рауша фон

⁹³² Золотинкина И. А. Журнал «Старые годы» и ретроспективное направление в художественной жизни Петербурга (1907–1916). СПб., 2009. С. 49.

⁹³³ Там же С. 52.

⁹³⁴ Там же С. 50.

⁹³⁵ Там же С. 49.

Траубенберга был Врангель. На «Старом Петербурге» основными экспонатами стали графические произведения из частных петербургских коллекций⁹³⁶.

Деятельность мирискусников все более увлекала Рауша фон Траубенберга. Он старался не пропускать ни одного заседания общества. Взгляды на искусство С. Дягилева, Д. Философова, А. Бенуа были очень близки скульптору: новаторское западничество сочеталось с мечтой о возрождении российского национального искусства, уходящего корнями в отечественный фольклор. Эти мысли разделяли многие современники, в частности создательница всемирно известного в то время центра русской культуры в Талашкино княгиня М. К. Тенишева, с которой Рауш фон Траубенберг был близко знаком. В первой половине 1907 г. сначала в Салоне Марсова поля, а позже в Музее декоративных искусств состоялись выставки художественных эмалей из ее коллекции. Экспозиции имели такой успех у публики, что уже в декабре текущего г. Тенишева устроила в Париже еще одну выставку — «Современное русское искусство», где были представлены работы в сугубо «национальных образцах»⁹³⁷. Торжественное открытие выставки состоялось 4 декабря 1907 г. в выставочном зале на рю Комартен⁹³⁸. Своими фантастическо-сказочными персонажами всеобщее внимание привлек и скульптор К. Рауш фон Траубенберг; среди прочих скульптур была представлена и его фигура «Илья Муромец». Спустя год это произведение выставлялось на первой выставке Ассоциации художников (Allied Artists Association), которая проходила в Альберт Холле (Albert Hall) в Лондоне⁹³⁹. Ассоциация была основана журналистом «Sunday Times» Ф. Руттером по примеру французских Салонов независимых, ее выставки

⁹³⁶ Золотинкина И. А. Журнал «Старые годы» и ретроспективное направление в художественной жизни Петербурга (1907–1916). С. 55.

⁹³⁷ Толстой А. От Крайнего Севера до Атлантиды: (картины рус. художников на парижских выставках нач. XX в.) // Новая юность. 2003. № 1. С. 34.

⁹³⁸ Княгиня Мария Тенишева в зеркале Серебряного века / авт.-сост., отв. ред. О. Б. Стругова. М., 2008. С. 20.

⁹³⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 14.

ежегодно устраивались в Лондоне. В июле 1908 г. было представлено около 3 000 работ, в том числе и художников из России. Барон Рауш «совместно с Рерихом, Билибиным, и арх. Щусевым <...> знакомил англичан с произведениями русского эпоса и сказки»⁹⁴⁰. Во вступительной статье каталога отмечалось, что «эти молодые русские скульпторы, обращаясь к истинно национальному искусству, стараются разрушить ложные стереотипы о том, что русское искусство — это лишь череда заимствований культурных наследий других стран. Всем своим творчеством эта группа мастеров противостоит тем, кто пытается отвергать тот факт, что не за горами тот день, когда на рассвете взойдет яркое и сильное солнце — солнце Русского национального искусства»⁹⁴¹.

В каталоге выставки под номерами 60–63 были представлены две статуэтки Рауша: портрет русской девушки (с пометкой — собственность Тенишевой) и фигура «Илья Муромец»⁹⁴². В этом же, 1908 г. барона приняли в члены Английского художественного общества в Лондоне⁹⁴³. Английский искусствовед К. Паркес в своем исследовании о современной скульптуре высоко оценил работы Рауша, которыми он мог «наслаждаться как у Madame Тенишевой, так и на Лондонском Салоне <...> Представленные бароном работы очень самобытны по духу и манере исполнения, но в то же время ощущается стремление их создателя не быть в стороне от общей эволюции и развития европейской скульптуры начала нового века, и эти стремления скульптора идти «в ногу со временем» весьма очевидны»⁹⁴⁴.

В январе 1909 г. в помещении музея и «Меншиковских комнатах» 1-го Кадетского корпуса на Васильевском острове открылся Салон Маковского,

⁹⁴⁰ Н. Т. Скульптор бар. К. К. Рауш-фон-Траубенберг. С. 20.

⁹⁴¹ De Danilowicz C. A note on modern Russian art // The London Salon. Royal Albert Hall, 1908, July. P. 147.

⁹⁴² Ibid. P. 150.

⁹⁴³ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 147. Л. 14.

⁹⁴⁴ Parkes K. Sculpture of To Day. NY, 1920. Vol. II. P. 256.

который собрал вместе представителей различных художественных направлений, «порвавших с академизмом и натурализмом 2-й половины XIX в. и стремившихся к новым формам художественного выражения»⁹⁴⁵. Экспозиция произвела на публику сильное впечатление и ее хорошо посещали, несмотря на то, что почти одновременно открылись выставки трех столичных объединений: Императорского Общества русских акварелистов, Санкт-Петербургского общества художников и Нового общества художников⁹⁴⁶. В салоне Маковского среди скульптуры выставлялись и произведения Рауша, в том числе и ставшая знаменитой фигура «Илья Муромец».

В 1909 г. эта же работа была представлена скульптором на VI выставке Союза русских художников в Москве. Выставки Союза неизменно становились крупными художественными событиями, благодаря широко и разнообразно представленному творчеству лучших петербургских и московских мастеров нового поколения⁹⁴⁷. Их общей чертой стало утверждение русской национальной самобытности в живописи, скульптуре и декоративно-прикладном искусстве. Именно поэтому фигуры барона Рауша очень гармонично вписывались в общую канву многих проектов Союза.

Фотографии скульптур Рауша фон Траубенберга, экспонировавшихся в Петербурге, были опубликованы в журнале «Нива». Среди них — композиция «Баба-Яга» из патинированного гипса, о которой обозреватель «Нивы» писал: «Наиболее интересная скульптура в нынешнем г. была на выставке „Союза русских художников“ в Санкт-Петербурге. Много движения и порыва в

⁹⁴⁵ Каталог «Салона»: выставки живописи, графики, скульптуры и архитектуры, устроенной в 1909 г. в помещениях музея и «Меншиковских комнатах» первого Кадетского корпуса. СПб., 1909. С. 101.

⁹⁴⁶ Северюхин Д. Я. «Художественный рынок Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства». М., 2010. С. 327.

⁹⁴⁷ Там же С. 530.

композиции Рауш-фон-Траубенберга „Баба-Яга“. В ней чувствуется стихийный полет чудовища, олицетворяющего наши северные метели»⁹⁴⁸.

Благодаря публикациям произведений Рауша в периодических изданиях 1910-х гг., удалось установить, как выглядели несохранившиеся работы скульптора. Surtout de table «Садко» из серебра, с указанием, что данная работа весом в четыре пуда была заказана специально Кабинетом Его императорского величества, была опубликована в журнале «Огонек» в 1914 г.⁹⁴⁹ Изображение серебряной фигуры «Всадник», проходящей по документам Камеральной части как «конная фигурка», также воспроизведено в журнале «Огонек» и в отдельном оттиске журнала «Аполлон».

Контакты барона Рауша с Фаберже сохранились и после октябрьской революции. В записных книжках Е. К. Фаберже 1930–1960-х гг., хранящихся в архиве Т. Фаберже, упоминается имя скульптора с указанием: «Рауш фон Траубенберг барон, скульптор, сотрудничал с Кабинетом Е. В., Императорским Фарфоровым заводом и фирмой Фаберже Париж».

К опытам в области архитектуры относится создание Раушем скульптурного декора «Дома-сказки» в Санкт-Петербурге. По модели Рауша была высечена в камне птица Феникс, которая словно поддерживала на своих крыльях угловой эркер дома № 21–23 на Английском пр., на его пересечении с Офицерской улицей (ныне ул. Декабристов). Построенный в 1909 г. по заказу золотопромышленника Кольцова зодчим А. А. Бернардацци, доходный дом за свой внешний вид сразу же получил среди петербуржцев прозвище «Дом-сказка». Смешение черт «северного модерна» и «национального стиля», окна и балконы причудливой формы, угловая башня, облицовка стен природным камнем и красочные майоликовые панно создавали на фоне рядовой застройки старой Коломны нечто необычное,

⁹⁴⁸ Нива. 1909. № 29. С. 520.

⁹⁴⁹ В мастерской барона К. К. Рауш фон-Траубенберга. С. 7.

напоминающее ослепительную театральную декорацию⁹⁵⁰. К сожалению, здание сильно пострадало во время Отечественной войны и после реконструкции утратило многие декоративные элементы, которые так восхищали жителей Петербурга в начале XX в. Среди утрат оказалась и птица феникс работы Рауша фон Траубенберга.

Скульптор также принимал участие в оформлении Феодоровского храма. В 1907 г., в ознаменование приближавшегося 300-летия Дома Романовых, было принято решение построить в столице новый собор. В конкурсе победил проект С. С. Кричинского, и в 1910 г. этот проект был принят к осуществлению. Собор решено было возводить на соединении Полтавской и Миргородской улиц⁹⁵¹. С. С. Кричинский задумал «русскую сказку» в стиле ярославских и ростовских храмов XVI в. Пятиглавый белокаменный храм в «неорусском» стиле, освященный во имя Феодоровской иконы Божией Матери, украшали цветные изразцы и майолика. 16 января 1914 г. обозреватель «Правительственного вестника» писал: «На северной стороне фасада, облицованного белым старицким камнем, было огромное родословное древо Романовых и Феодоровская икона <...> Купол собора покрыли золоченой медью, а вход украшал мозаичный Спас — копия работы Васнецова. Среди многочисленных колоколов были „именные“, посвященные каждому из членов семьи Николая II»⁹⁵². Историк архитектуры Г. К. Лукомский оставил следующее описание этого храма: «При его строительстве был использован тип храмов и Ростова Великого, и Юрьева Польского, и Суздаля <...> выполнение архитектуры храма хорошее, тщательное, местами даже любовное (например, родословное древо Дома Романовых — фреска С. В. Чехонина, резьба

⁹⁵⁰ Боглачев С. В. Петербургский зодчий Александр Бернардацци-младший // Невский архив. СПб., 1999. Вып. IV. С. 431.

⁹⁵¹ Правительственный вестник. № 170. С. 3.

⁹⁵² Правительственный вестник. 1914. № 12. С. 5.

бар. Рауша и др.)»⁹⁵³. Всю плоскость центрального прясла северной стены занимает «майоликовая икона Высшего Покрова Божией Матери царствующему дому» с резным орнаментальным панно под ней, которое исполнил Рауш фон Траубенберг. Узкое полуциркульное окно словно прорезает поле панно, на котором расположен резной орнамент. В его рисунке повторены мотивы основных элементов декоративного убранства храма. Изображения птицы Феникс, двуглавого орла, льва (слева от окна, снизу вверх), Святого Георгия на коне (над окном), грифона, двуглавого орла и Единорога (справа от окна снизу вверх) вкомпонованы в растительный орнамент с цветами и листьями. Эти же изображения встречаются в рисунках изразцов, розеток двери нижнего храма, в резных вставках на стенах. Мотив и элементы растительного орнамента повторяются и в скульптурном декоре центрального барабана и шпица Царского крыльца⁹⁵⁴.

В этот период Рауш много работал в станковой пластике. «Здесь и по сюжету, и по размерам можно указать на некоторую аналогию со статуэтками Трубецкого, но характер техники и принцип выполнения совсем иные», — сообщал корреспондент журнала «Столица и усадьба». Далее он пишет: «Бар. Рауш исходит из иных взглядов на искусство. По его мнению, каждая деталь, как имеющая свою форму, должна быть вычеканена, а не набрызгана»⁹⁵⁵. По словам скульптора, даже «фигурка на булавке для галстука будучи увеличена станет монументом»⁹⁵⁶. Таким образом, Рауш стремился к тому, чтобы размеры его произведений не имели влияния на их фактуру. Благодаря этому мастер придает изящным бронзам *à la cire perdue* характер античной скульптуры, «несмотря на то, что для этих статуэток-портретов фигурируют современные светские красавицы и

⁹⁵³ Лукомский Г. К. Храм в память 300-летия царствования Дома Романовых // Аполлон. 1914. № 5. С. 47.

⁹⁵⁴ КГА. Ф. 923. Оп. Н-9262. Раз. 2. Т. 2. Ч. 1. С. 67.

⁹⁵⁵ Н. Т. Скульптор бар. К. К. Рауш-фон-Траубенберг. С. 21.

⁹⁵⁶ Там же С. 23.

представительницы аристократического мира, и этот античный характер делает их родственными и грациозным фигуркам из Танагры, и строгим мраморным изображениям патрицианок древнего Рима»⁹⁵⁷.

Согласно мнению самого Рауша, «скульптура должна исходить из чисто скульптурных принципов, обусловленных твердостью материала и соотношением, гармонией объемов. Только эта гармония, правильное отношение плоскостей и граней определяют гармонию и контуров, и светотени. Каждая деталь имеет свою форму, и потому при передаче должна быть вычеканена <...> Принцип, конечно, правильный, аскетический в своем последовательном проведении и задающий огромные трудности, например, при обобщении деталей, где так легко впасть в бесформенность другого рода»⁹⁵⁸.

Большую часть заказных работ барона Рауша составляли портреты дам новой аристократической моды. Самих заказчиц, безусловно, привлекало великолепное исполнение фигур и утонченность вкуса скульптора⁹⁵⁹. Именно такой предстала на портрете Рауша фон Траубенберга и А. А. Чаплина. Создание этого портрета относится к периоду сенаторства и активной государственной деятельности Н. Д. Чаплина, который заказал скульптору портрет своей молодой жены⁹⁶⁰. Это же любование женской красотой прослеживается и в портрете Е. И. фон Крузе, участницы благотворительных мероприятий Красного Креста. Ее портрет был исполнен в 1916 г. и в настоящее время находится в собрании Государственной Третьяковской галереи в Москве. К этому ряду портретов относится и фигуры Л. Э. Пейкер, В. И. Вейнер и др. Портрет В. Вейнер Рауш создал не только в бронзе, но и в фарфоре. Фарфоровая статуэтка видна на одной из фотографий, сделанных в его мастерской во время работы над другим

⁹⁵⁷ Там же С. 22.

⁹⁵⁸ Ростиславов А. А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша фон Траубенберга. С. 9.

⁹⁵⁹ Деготь Е. Образ русской женщины // Наше наследие. 1988. № 2. С. 20.

⁹⁶⁰ Almanach de St-Petersbourg. Court, monde et ville. St. Petersburg, 1912. P. 498.

скульптурным портретом — актрисы Г. Роджерс. Портрет французской актрисы был создан в 1914 г. О нем сообщал корреспондент журнала «Огонек»: «В настоящее время Рауш фон Траубенберг занят портретом талантливой любимицы петербургской публики г-жи Роджерс, неумоимо позирующей художнику»⁹⁶¹. О местонахождении этой работы ничего не известно, и только по сохранившейся фотографии мастерской Рауша фон Траубенберга можно судить о том, как выглядела эта скульптура.

Поиск дополнительных сведений о многих личностях, которых портретировал барон Рауш, превратился в самостоятельное исследование. Наиболее значительной находкой стала биография Н. И. Месаксуди. Ее скульптурный портрет исполнен в 1910-е гг. и представляет собой иконографическую редкость, весьма значимую для будущей атрибуции других пока неизвестных ее портретов, которые, возможно, со временем, попадут в поле зрения исследователей⁹⁶².

К редким в творчестве барона Рауша скульптурным портретам в полный рост относится фигура М. В. Пастуховой. Это произведение, как и многие другие заказные работы мастера, была исполнена только из гипса. Ввиду дороговизны бронзовой отливки, вероятно, далеко не все заказчики скульптора могли позволить себе бронзовые фигуры и предпочитали им гипсовые. Процесс металлического литья сложен и дорог. Кроме того, Рауш фон Траубенберг считал, что неизбежны потери в точности деталей, которые были так важны скульптору, особенно в передаче женских нарядов. Поэтому целый ряд работ, созданных в 1910-е гг., так и остался исполненным лишь в гипсе.

В 1910-х гг. Траубенберг создал несколько портретов М. Э. Маковской. Ее бюст он создал в русле антикизирующей традиции классицизма. Скульптор

⁹⁶¹ В мастерской барона К. К. Рауша фон Траубенберга. С. 7.

⁹⁶² В настоящее время это единственное известное изображение Н. И. Месаксуди

восходит к памятникам античности, отсюда классический профиль модели и вьющиеся волосы, собранные в высокую прическу. Одновременно скульптор выполнил и портрет М. Э. Маковской, сидящей в кресле. Корреспондент журнала «Столица и усадьба» в 1914 г. сообщал: «Теперь бар. Рауш-фон-Траубенберг работает над статуэткой М. Э. Маковской, которая будет, по-видимому, очень удачной»⁹⁶³. Композиционное решение этой работы восходит к произведениям П. Трубецкого, в частности, к портрету неизвестной, исполненной в 1910-е гг. Сопоставление двух портретов позволяет отметить не только сходство композиций, пропорционального соотношения объемов, но и общность в посадке модели и трактовке отдельных декоративных элементов. При всем различии впечатлений, эти портреты обнаруживают единство в самом подходе к решению творческой задачи. И в том, и в другом случае эти произведения скульпторов, прекрасно владеющих формой, умеющих, обобщая частности, добиться пластической выразительности и цельности образов.

В 1910-е гг. Рауш фон Траубенберг исполнил портрет жены своего друга князя С. Щербатова — П. И. Щербатовой. Известно, что одна из статуэток была отлита из бронзы и позолочена. Бронзовый вариант без позолоты хранится в коллекции Третьяковской галереи в Москве.

Безусловно, к числу наиболее значительных работ скульптура, выявленных диссертантом, принадлежит портрет его кузена Н. Н. Врангеля. Скульптурный портрет, исполненный скорее всего уже после трагической смерти Врангеля в 1915 г., стал свидетельством их дружбы и глубокого уважения. Местонахождение этого произведения неизвестно. Предположительно при работе скульптор использовал фотографии Врангеля. Скульптор изображает Врангеля сидящим, свободно откинувшись в кресле в момент дружеского разговора, точно так же, как

⁹⁶³ Портрет в скульптуре // Столица и усадьба. 1914. № 9. С. 22.

на групповом снимке комитета выставки «Ломоносов и Елизаветинское время» в апреле 1912 г. Рауш мог видеть и карандашный рисунок А. Н. Бенуа 1908 г., где Врангель то же изображен сидящим в кресле. Исследователь художественного наследия Н. Н. Врангеля И. Золотинкина пишет: «Парадоксально, но у Врангеля, любимца художественного Петербурга, не было своего живописного или графического портрета, то ли он действительно не любил позировать (как писал его друг П. П. Вейнер), то ли хотел погрузить для потомков в «романтический туман» и черты собственного лица»⁹⁶⁴. «Не скромностью ли Николая Николаевича относительно собственной личности, — считал П. Вейнер, — мы должны объяснить и то, что он не любил сниматься и, проявив столько интереса к портрету, сам на портрете не увековечен? Внешний образ его сохранился лишь в статуэтке работы барона К. К. Рауш фон Траубенберга, где удачно схвачено характерное движение фигуры <...>»⁹⁶⁵. Рауш чутко уловил все очарование и удивительную энергетику этого человека, который являлся достойным образцом возвышенного идеала творческой личности, яркого представителя русской культуры начала XX в. Фрагмент скульптуры Рауша был воспроизведен в книге «Венок Врангелю», опубликованной в Петрограде в 1916 г.

В одном из сочинений князя С. М. Волконского есть упоминание о том, что барон Рауш фон Траубенберг делал скульптурный портрет Г. Распутина. Накануне одного из сеансов барон Н. Врангель встретился со «старцем» в подъезде дома на Английском проспекте, где находилась мастерская его кузена и где на верхнем этаже одно время жил Распутин⁹⁶⁶. К сожалению, о портрете Распутина и о его возможном местонахождении не сохранилось никаких сведений. Однако известно

⁹⁶⁴ Золотинкина И. «Моноклем остекливший глаз...»: Николай Врангель, барон и искусствовед // Наше наследие. 2004. № 69. С. 52.

⁹⁶⁵ Вейнер П. П. Барон Н. Н. Врангель // Венок Врангелю от Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины. Пг., 1916. С. 20.

⁹⁶⁶ Волконский С. М. Последний день. Берлин, 1925. С. 343.

насколько негативно о работе Рауша с Распутиным отзывался А. Бенуа: «Рауш за последнее время лепит в мастерской каких-то знакомых Распутина. Приглашал меня побывать там же — поглядеть (во время сеансов) на жуткого чудотворца. Но я этого побаиваюсь. Я даже издали чую в Распутине подлинное демоническое начало. Чур! Чур!»⁹⁶⁷.

Скульптор создал статуэтку и князя С. М. Волконского в первой позе ритмической гимнастики, как назвал ее сам Рауш. Корреспондент журнала «Огонек» писал: «Незакончена прелестная статуэтка князя С. М. Волконского, но лица, знакомые с бывшим директором Императорских театров, узнают по нашему снимку его характерный профиль»⁹⁶⁸. В этот период князь Волконский чрезвычайно увлекался ритмической гимнастикой и заказал Раушу свой портрет во время любимых занятий. При создании скульптуры в первой позе ритмической гимнастики Рауш, вероятно, имел в виду «исходное положение» спортсмена, так как в начале XIX в. еще не сложилась терминология в этой области.

В коллекции Государственного Русского музея находится конная статуя князя Ф. Ф. Юсупова, графа Сумарокова-Эльстона старшего, исполненная скульптором в 1916 г. Обозреватель газеты «Голос Руси» отмечал: «В настоящее время барон заканчивает статуэтку генерал-адъютанта князя Юсупова графа Сумарокова-Эльстон. Князь изображен верхом на любимом коне. До отъезда князя Юсупова в Москву, несколько последних сеансов состоялись в саду дворца князей Юсуповых, на Мойке. Как всадник, так и конь очень удались художнику. Подобная же конная статуэтка полковника кавалергардского полка П. С. Толстого уже окончена. Первые сеансы этого произведения состоялись в кавалергардском манеже»⁹⁶⁹. В архиве ГМЗ «Архангельское» сохранились фотографии и

⁹⁶⁷ Бенуа А. Н. Дневник 1916–1918 гг. С. 22.

⁹⁶⁸ В мастерской барона К. К. Рауша фон Траубенберга.. С. 7.

⁹⁶⁹ Голос Руси. 1915. 27 Июня. № 526. С. 5.

уникальный акварельный рисунок князя Ф. Юсупова, позирующего на коне. Очевидно, именно эти материалы барон Рауш использовал для работы над конным памятником князя в своей мастерской.

Исследователь русской скульптуры Е. В. Карпова пишет, что «скульптурное изображение генерала Юсупова кажется гораздо менее притягательным в своей нарочитой парадной условности, эта статуэтка, provenance которой пока остается не выясненным, вряд ли была бы органичной в семейном интерьере, в ауре фамильной усадьбы. Ее место, скорее, в стенах полкового музея, среди фотографий и памятных военных трофеев»⁹⁷⁰. Небезынтересно отметить, что в описях Каталога художественных произведений бывшей Юсуповской галереи (Государственный музейный фонд) нет упоминаний об этой статуэтке⁹⁷¹. Можно лишь предположить, что она находилась в полковом доме в Красном Селе.

В 1910 г. барон Рауш принял участие в конкурсе на создание памятника императору Александру II в Санкт-Петербурге. Памятник было решено открыть 19 февраля 1911 г. Члены комиссии полагали, что монумент должен представлять императора, зачитывающего манифест об отмене крепостного права. На постаменте должна была находиться надпись: «Царю-освободителю». В начале апреля 1910 г. модели выставлялись в манеже Мраморного дворца. Победителем стал проект Р. Баха под девизом «Жить в величии народном», который так и не был исполнен. К сожалению, проект памятника Рауша фон Траубенберга, строго выдержанный в стиле ампир, где царь-освободитель изображен римским императором верхом, не был отмечен общественностью и не получил одобрения комиссии. Таким образом, главная мечта скульптора — создать монументальную конную статую так и не осуществилась. По мнению А. Ростиславова, «среди ее

⁹⁷⁰ Карпова Е. В. «К. К. Рауш фон Траубенберг — «Мастер конных статуэток». С. 24.

⁹⁷¹ Каталог художественных произведений бывшей Юсуповской галереи / Гос. музейн. фонд. Отд. охраны памятников искусства и старины. Пг., 1920 г.

(модели. — Прим. авт.) достоинств можно отметить незаурядность пластического решения и прекрасно найденный масштаб. В ней чувствуется монументальность и какой-то очень верный математический расчет помимо строгой скульптурности, необходимо саму композицию памятников создавать под предполагаемым углом зрения зрителя, включить ее в как бы известный треугольник, чтобы избежать тех нелепых сокращений и кажущегося отсутствия пропорциональности, которые очень бросаются в глаза во многих отечественных памятниках»⁹⁷². С этой задачей Рауш справился великолепно. Он старался создать памятник, который гармонично смотрелся бы в классическом Петербурге. Скульптор считал, что «петербургская „классика“ в лучших своих проявлениях во многом отходила от признанных канонов (романтическая скала в Медном всаднике, например, вместо традиционного постамента) и тяготела к неожиданным решениям (поворот триумфальной арки Главного штаба). А чувство классичности формировалось не столько собственно художественным стилем, сколько величиим замысла, и в этой модели, — продолжал делиться своими впечатлениями Траубенберг, — я величие, по крайней мере, вижу. Т. е., да, все дело в стиле, но стиль этот я бы понимал шире — не только как художественный, а скорее как стиль мировоззрения. Наверное, тут есть неудачные детали, но это ведь только промежуточный вариант. А главное, как мне кажется, уловлено»⁹⁷³. Так, с сожалением отзывался барон о своей несостоявшейся мечте реализовать в Петербурге настоящее монументальное произведение.

Первое десятилетие XX в. — время, когда Рауш фон Траубенберг продолжал активно участвовать в культурной жизни Петербурга и выставлять свои работы в составе сборных выставок. В Санкт-Петербурге в помещении 1-го Кадетского корпуса (Меншиковский дворец), 28 декабря 1910 г. начала работу первая выставка

⁹⁷² Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга. С. 9.

⁹⁷³ Цит. по: Grioni J. S. Studi sul Troubetzkoy // Arte Illustrata. agosto, 1973, № 54. P. 274.

общества «Мир искусства», в которой участвовало 46 художников, представивших 301 произведение, в том числе и скульптуры барона Рауша⁹⁷⁴. На обозрение публики была представлена фигура обер-офицера Лейб-гвардии Конного полка времен императора Павла I с пометкой «бисквит, исполнен на Императорском фарфоровом заводе, собственность музея Императорского фарфорового завода»⁹⁷⁵. В феврале 1911 г. выставка «Мир искусства» переместилась в Москву и открылась в помещении литературно-художественного кружка на Большой Дмитровке⁹⁷⁶. Спустя два года Рауш снова фигурирует в списках участников выставки. В ноябре 1913 г. очередная выставка состоялась в Санкт-Петербурге, в залах Общества поощрения художеств, в декабре переехала в Москву (Художественный салон К. И. Михайловой на Большой Дмитровке, 11), а далее — в Киев. Выставки общества благожелательно встречались публикой (по посещаемости обычно 10–12 тысяч человек) и были весьма успешны в коммерческом отношении⁹⁷⁷.

Рауш фон Траубенберг выставлялся и в Художественном бюро Н. Е. Добычиной, которое главной своей целью определяло «живое посредничество между художниками и публикой по сбыту произведений искусства и исполнению всевозможных художественных работ». В каталоге выставки, изящно оформленном Остроумовой-Лебедевой, значились 78 участников, представляющих различные течения современного искусства — от ветеранов «Мира искусства» до Кандинского и Кульбина. В их число входил и барон Рауш⁹⁷⁸.

События августа 1914 г. разрушили все начинания, отодвинули планы на будущее. В связи с военным временем деятельность многих художественных организаций приняла благотворительный характер. Так, Художественное бюро

⁹⁷⁴ Каталог выставки картин «Мир искусства». СПб., 1911. С. 8.

⁹⁷⁵ Там же С. 9.

⁹⁷⁶ Северюхин Д. Я. Художественный рынок Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства. С. 536.

⁹⁷⁷ Там же С. 537.

⁹⁷⁸ Северюхин Д. Я. Художественное бюро Н. Е. Добычиной // Антикварное обозрение. 2008. № 1. С. 68.

организовало три выставки в пользу лазарета деятелей искусств, основанного 9 ноября 1914 г.⁹⁷⁹. По сравнению с ранее действовавшей «Постоянной выставкой современного искусства», состав этих выставок почти не изменился. Неизменно продолжал принимать в них участие и Рауш фон Траубенберг⁹⁸⁰.

В это время он становится председателем Театрального отдела Петербургского областного комитета Всероссийского союза помощи больным и раненым воинам. В Государственном архиве литературы и искусства в Москве хранятся отрывки рабочих записей и писем Рауша фон Траубенберга, адресованных разным людям в связи с проведением благотворительных проектов под его руководством. Так, в письме князю Волконскому, Рауш пишет: «В качестве председателя Театрального отдела имею честь довести до Вашего сведения, что отделом в настоящее время разрабатывается проект грандиозного спектакля для народа, для чего предполагается снять все помещение Народного Дома. Я уверен, что своим советом Вы можете принести отделу огромную пользу»⁹⁸¹.

В это трудное военное время Рауш всячески стремился поддерживать своих соотечественников. Понимая, что если он не пригоден в качестве воина, то может быть полезен в другом отношении — заниматься благотворительностью. Так, в начале 1915 г. в Петрограде он принял участие в аукционе художественных произведений для фонда Общества раненых нижним чином лазарета деятелей искусств, организованного обществом «Мир искусства»; в 1916 г. — в выставке произведений искусства в пользу инвалидов-поляков и др. Главным координатором этого проекта стала А. К. Бенуа. В 1915 г. на продажу было выставлено около 200 произведений, среди них числились и скульптуры барона

⁹⁷⁹ Постоянная выставка современного искусства : каталог. СПб., 1913.

⁹⁸⁰ Северюхин Д. Я. Художественный рынок Санкт-Петербурга — Петрограда — Ленинграда, его роль и значение в истории развития отечественного изобразительного искусства. С. 357.

⁹⁸¹ РГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Д. 748. Л. 1.

Рауша»⁹⁸². Самым успешным в коммерческом отношении благотворительным проектом общества «Мир искусства» стала выставка, состоявшаяся уже в разгар революционных событий, с 19 февраля (4 марта) по 26 марта (8 апреля) 1917 г. В ней участвовало 88 художников, в том числе и Рауш фон Траубенберг⁹⁸³. Под номерами 283 и 284 он экспонировал скульптурный портрет Н. Н. Врангеля, выполненный в гипсе, и фарфоровую скульптуру гусара⁹⁸⁴.

Скульптор продолжал тесные контакты и с Императорским фарфоровым заводом; он принимал участие в некоторых выставках, устраиваемых казенным производством. Так, в начале 1916 г. в Аничковом дворце на наб. Фонтанки, 31, прошла выставка новых фарфоровых произведений. Обозреватель журнала «Искусство и жизнь» писал: «...тонко расписанные и раззолоченные вазы, статуэтки, куклы, чайные приборы и хрусталь в разных стилях — между прочим и в стиле модерн. Предметы продавались по довольно высокой цене, некоторые по несколько тысяч рублей; — даже простенькая чайная чашка стоит не меньше 25 рублей. По мере продажи одних предметов, они заменяются другими. Надо отметить, что изделия фарфорового завода в последние годы приобретают все большую художественную ценность, благодаря привлечению заводоуправлением видных художников, как например: Ленсере, Кузнецова, Рауша, Малышева и др. В старину, в XVIII столетии, такие выставки были заурядным явлением, подобно теперешним художественным выставкам. Фарфоровые куколочки времен Екатерины II достигают теперь у антикваров, если они подлинные, безумных оценок и оттого немецкие фарфоровые заводы давно уже стали искусно подделывать их»⁹⁸⁵. Такой же неизменной популярностью пользовались и фарфоровые фигуры всадников Рауша фон Траубенберга.

⁹⁸² А.. Р-въ (Ростиславов). Искусство и война // Аполлон, 1915. № 2. С. 59.

⁹⁸³ [Каталог выставки картин «Мир искусства»]. Пг., 1917. С. 3.

⁹⁸⁴ Там же С. 4.

⁹⁸⁵ Выставка фарфоровых произведений Императорского завода // Искусство и жизнь. 1916. № 1.

Весной 1919 г. в Ростове-на-Дону открылась выставка «Лотос», на которой представил свои работы и барон Рауш. В ней принимало участие 38 художников, выставивших 342 произведения. Первая информация о «Лотосе» появилась в газете «Приазовский край», выходящей в Ростове-на-Дону, 21 марта в разделе «Хроника» под лаконичным заголовком «Выставка». Во главе инициативной группы стоят художники: М. Сарьян, Н. Лансере, барон К. Рауш, А. Оль, Д. Федоров и др. Помимо живописи и скульптуры на выставке будут представлены архитектурные работы, а также работы по прикладному искусству. В этой же газете в статье «Художественная выставка “Лотос”» был сделан развернутый обзор работ, представленных на выставке: «Из скульпторов лучший и почти единственный — барон Рауш-фон-Траубенберг, знаток животных и вместе мастер скульптурного портрета. Его нежный и изящный всадник XVIII в., его калмык-охотник из большой группы «Екатерина II на охоте» (имеется в виду сюрту-деталь «Анна Иоанновна на охоте. — Прим. автора), его тонкие и индивидуальные портреты г. Чертова и г. Комурджиевой — являются украшением выставки <...> Несмотря на случайный состав, выставка очень интересна. Она говорит нам, что искусство вечно, что жизнь и радость восторжествуют над смертью и разрушением»⁹⁸⁶.

⁹⁸⁶ Сватиков С. Художественная выставка «Лотос» // Приазовский край. 1919. 5 апреля. С. 4.

ПРИЛОЖЕНИЕ 5.

Скульптор П. П. Каменский: забытые страницы биографии и служба в бутафорской мастерской Императорских театров (к разделу 2.2)

Потомственный дворянин Павел Павлович Каменский, внук русского живописца, медальера и скульптора, вице-президента Императорской Академии художеств графа Ф. П. Толстого, родился 16 апреля 1858 г. в Петербурге, в семье беллетриста, титулярного советника П. П. Каменского и писательницы М. Ф. Каменской⁹⁸⁷. Сын Павел, названный в честь отца, был крещен в Церкви Симеона и Анны на Моховой ул. д. 48. Его воспитателями были Константин Павлович Каменский и отставной поручик артиллерии Николай Николаевич Карпинский⁹⁸⁸. В 1874 г. из Военной гимназии Павел поступил в Академию художеств, которую окончил в 1885 г. После окончания Академии с 1886 г. Каменский некоторое время состоял учителем рисования в Императорском театральном училище. А 7 сентября 1887 г. приказом № 12 по Министерству Императорского Двора он был назначен скульптором при Дирекции Императорских театров.

Так, согласно архивным документам, 24 апреля 1895 г. ему, титулярному советнику, скульптору Санкт-Петербургской конторы Императорских театров, «в награду за отлично усердную службу Всемилостивейше пожалован орденом Св. Станислава III степени», а в 1898 г. — орденом Св. Анны III степени⁹⁸⁹. Еще в конце 1889 г. по предложению директора Императорских театров И. А. Всеволожского Каменский получил должность заведующего бутафорской мастерской. В Российском Государственном историческом архиве сохранилось письмо

⁹⁸⁷ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 5.

⁹⁸⁸ Там же.

⁹⁸⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 2. Л. 7.

Всеволожского в Контору Императорского Двора, свидетельствующее о том, что эта должность была учреждена именно в расчете на Павла Каменского: «Находя на основании опытов предыдущих лет выгодным для Дирекции заготовление бутафорских вещей не частными заказами, а производством в собственных мастерских, и имея в виду художника, который с успехом мог бы принять на себя заведование мастерской и руководство работами по производству бутафорских вещей, имею честь ходатайствовать о разрешении определить с 1 апреля следующего года классного художника Каменского Заведующим производством бутафорских вещей Петербургских театров впредь до внесения этой должности в штат Дирекции по найму с содержанием в год: жалования 1200 руб., разъездных — 300 руб. и квартирных — 300 руб.»⁹⁹⁰. В особой характеристике директор Императорских театров указал: «Художник Каменский обладает всеми качествами, потребными для занятия поручаемой ему должности, является крайне необходимым для Дирекции сотрудником»⁹⁹¹. И с этого времени Каменский отвечал за бутафорскую мастерскую Императорских театров⁹⁹², в которой пятнадцать столяров, маляров и других рабочих создавали бутафорские вещи и вооружение по образцам и рисункам, утвержденным Особым Установлением.

Помимо изготовления костюмов и бутафории, художник ежедневно объезжал Императорские театры для переговоров с режиссерами и их помощниками, отвечающими за постановку пьес. Из архивных документов следует, что он часто бывал в Москве и в других городах, где также занимался организационными вопросами и разработкой декораций. С каждым годом число спектаклей росло, и вся нагрузка по подготовке представлений, которые летом

⁹⁹⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 2. Л. 120.

⁹⁹¹ Там же Л. 7.

⁹⁹² Очерк о деятельности Министерства Императорского Двора по приготовлениям и устройству торжеств Священного Коронования их Императорских Величеств в 1896 году / сост. В. П. Погожев. СПб., 1896. Т. 4. С. 45.

давались в Петергофе, а зимой — в Эрмитажном театре, ложилась на плечи Каменского. Производство бутафории было особой отраслью, требующей специальных знаний в области лепных, картонажных, отделочных и слесарных работ, росписи тканей, чеканки по металлу, изготовления ювелирных изделий и различных аксессуаров. Директор Императорских театров сетовал, что «на смену старых мастеров, за уничтожением декоративных классов Академии художеств, не могли явиться новые, более или менее подготовленные художники, и поэтому вся тяжесть работы была сосредоточена среди декораторов старого поколения. В 1895–1897 гг. один за другим ушли из жизни заслуженные декораторы Императорских театров — Бочаров, Андреев, Шишков, смерть этих корифеев живописи, прослуживших более 35 лет, высоко поднявших знамя русского декоративного искусства, заметно усложнила работу по монтировке пьес, еще большая ответственность легла на плечи Павла Павловича Каменского и главных художников К. М. Иванова и П. Б. Ламбина»⁹⁹³.

Особое внимание Дирекция Императорских театров традиционно уделяла балетной части. Поэтому Каменский отдавал этому виду театрального искусства много сил и времени. Уже в 1889 г., вскоре после своего назначения на должность заведующего бутафорской мастерской, он изготовил костюмы для одноактного балета «Капризы бабочки» по поэме Я. П. Полонского «Кузнечик-музыкант» (композитор Н. С. Кротков, сценограф и балетмейстер М. И. Петипа, декорации М. И. Бочарова)⁹⁹⁴. Этот балет был свадебным подарком великому князю Павлу Александровичу и дочери греческого короля Александре Георгиевне по случаю их бракосочетания. Парадный спектакль состоялся 5 июня 1889 г. После этого представления Каменский преподнес в дар великой княгине Александре Георгиевне альбом со своими рисунками к «Капризам бабочки», «за что получил

⁹⁹³ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 148.

⁹⁹⁴ Ведехина О. «Капризы бабочки»: соавторы хореографа // Балет. М., 1993. С. 25.

перстень с вензелем и портретом Ея Высочества»⁹⁹⁵. Критика встретила балет восторженно. Обозреватель «Петербургского листка» в рецензии отметил: «Балет “Капризы бабочки” оказался не столько хореографическим произведением, сколько художественно высоко артистическим в смысле идеальных по вкусу, роскоши, богатству, оригинальности костюмов и по прелести декораций. Лицо, по рисункам которого сшиты костюмы, положительно великий художник, в особенности по умению сочетать цвета и тоны. Более красивых костюмов нам никогда не приходилось видеть!»⁹⁹⁶

В 1895 г. Каменский принимал участие в создании декораций к третьей, самой известной постановке балета «Лебединое озеро» в хореографии М. Петипа и Л. Иванова. В своих рабочих записях, перечисляя необходимые для этой постановки бутафорские предметы, Петипа несколько раз упоминает имя скульптора: «Корзины с цветами. Палочки, на концах их ленты нескольких оттенков (цветов). Когда нажмешь на пружину, из палочки выскакивает большой букет. Поговорить с г-ном Каменским. Двадцать четыре табуреточки с маленькой ступенькой. Табуреты красные и зеленые, как маленькие садовые скамейки. Чаши и бутылки. Ружья. Гигантские качели. Поговорить с г-ном Каменским»⁹⁹⁷, и т. д.

Через год на плечи заведующего бутафорской частью легли заботы о подготовке театральных представлений для коронационных торжеств⁹⁹⁸. Работы по монтажке спектаклей были распределены между петербургской и московской конторами Императорских театров. Причем в Москве монтировалась первая часть торжественного спектакля — отрывок из оперы «Жизнь за Царя», а в Петербурге вторая — балет Рикардо Дриго «Прелестная жемчужина». Поставленный

⁹⁹⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 48.

⁹⁹⁶ [Б. п.]. [Рец. на балет «Капризы бабочки»] // Петербургский листок. 1889. № 292. С. 3.

⁹⁹⁷ Петипа М. Материалы, воспоминания, статьи. Л., 1971. С. 212.

⁹⁹⁸ Очерк о деятельности Министерства Императорского Двора по приготовлениям и устройству торжеств Священного Коронования их Императорских Величеств в 1896 году. С. 44.

М. Петипа в 1896 г. в честь коронации Николая II, этот балет объединил лучшие силы двух столиц. Среди исполнительниц были выдающиеся танцовщицы своего времени П. Ленъяни, Л. Рославлева, М. Кшесинская, О. Преображенская, Е. Гельцер. При участии Каменского для «Прелестной жемчужины» изготовили костюмы и бутафорские вещи, написали две декорации, изображавшие «Подводное царство» и «Торжество Амфитриты». Из дневниковых записей директора Императорских театров В. А. Теляковского известно, что в 1898 г. Каменский участвовал в создании бутафории для балета «Спящая красавица»⁹⁹⁹.

Помимо постоянной работы в бутафорской мастерской, в 1898 г. Каменский изготовил две скульптурные фигуры грифонов и статуи композиторов М. И. Глинки и А. Н. Серова, предназначенные для фасада Мариинского театра. Еще в 1893 г. главный архитектор Дирекции Императорских театров В. А. Шретер приступил к частичной перестройке здания, поскольку оно нуждалось в усовершенствованиях, которые не успел осуществить А. Кавос¹⁰⁰⁰. Изменился и внешний облик театра. Главный фасад принял парадный вид, сохранившийся до настоящего времени. Зодчий усложнил ритмическое построение фасада, архитектурная композиция и декор которого напоминают о приемах ренессанса и барокко. Над окнами второго этажа он поместил маски, между окнами третьего этажа лепные кронштейны, над карнизами выступающих частей фигуры грифонов, автором которых был Каменский. В 1899 г. в большие ниши главного фасада установили цинковые статуи Глинки и Серова работы того же Каменского (впоследствии они были заменены гипсовыми вазами, которые также не сохранились). За свои произведения мастер получил денежное вознаграждение в

⁹⁹⁹ Теляковский В. А. Дневники директора Императорских театров. 1900. М., 1998. С. 43.

¹⁰⁰⁰ [Б. п.]. Театральная столица // Театральная архитектура Санкт-Петербурга / авт. текста и науч. ред. аннотаций Т. И. Николаева, А. В. Мартовицкая. М.; СПб., 2011. С. 52.

размере 1000 руб.¹⁰⁰¹ «Упомянутые предметы, отличаясь высоким художественным исполнением, обошлись дирекции очень дешево; они стоили бы втрое дороже, если бы были заказаны другому скульптору, — сообщал Всеволожский, — кроме того, Каменский, слепив статую Серова, имел несчастье разбить ее и поэтому принужден был лепить ее дважды»¹⁰⁰².

В 1897 г. Каменский исполнил надгробие на могиле композитора П. И. Чайковского в Александро-Невской Лавре. Памятник Чайковскому был сооружен на средства, поступившие от двух благотворительных концертов в Москве и в Петербурге и дополненные Дирекцией Императорских театров, инициировавшей его создание. Концепция и эскизный проект надгробия принадлежали директору Императорских театров и другу Чайковского И. А. Всеволожскому. Скульптурные работы осуществил Каменский, а литейные — К. Берто. Бронзовый бюст Чайковского выполнен в виде гермы на постаменте из колотого гранита с полированной лицевой гранью. За бюстом слева скульптор поместил фигуру стоящего ангела, обвившего левой рукой крест, а справа — фигуру сидящего ангела с раскрытой книгой. Гипсовая модель этого скульптурного портрета композитора сохранилась и ныне находится в Доме-музее Чайковского в Клину. Открытие памятника состоялось 25 октября 1897 г. Однако современники прохладно отнеслись к этому произведению мемориальной скульптуры. «Неделя строителя» отметила, что «памятник поставлен по проекту скульптора Каменского и, к сожалению, не отличается особой художественностью»¹⁰⁰³. «Петербургская газета» писала: «...чугунный крест, водруженный в глыбу гранита, плачущая над раскрытой тетрадью нот муза и парящий над бронзовым бюстом ангел — все это, пожалуй, довольно обыкновенно

¹⁰⁰¹ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 142.

¹⁰⁰² Там же.

¹⁰⁰³ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 130.

и можно встретить такие памятники на других могилах Александро-Невской лавры»¹⁰⁰⁴.

Каменский опирается на характерные примеры мемориальной пластики академических мастеров, включив в проект надгробия композитора традиционные формы профильного барельефа, полнофигурной статуи и пр., которые составляли главный арсенал образных решений пластики этого жанра. При всем внимании скульптора к точности и гармонии композиционного построения, новаторство этого памятника может быть определено как вполне сдержанное.

В конце 1890-х гг. здоровье Каменского заметно ухудшилось. Он систематически жаловался на «страдания печени и слабость», «приступы тяжелой невралгии тройничного нерва на ревматической почве», его бесконечно мучили бронхиты, несмотря на длительные пребывания «на климатическом лечении на водах»¹⁰⁰⁵. 17 января 1901 г. скульптор был вынужден подать следующее ходатайство о пенсии: «Не имея возможности по болезненному положению продолжать службу Вашего Императорского Величества, всеподданнейше прошу освободить от занимаемой должности и уволить с назначением пенсии по болезни»¹⁰⁰⁶. 13 сентября 1901 г. члены Врачебной комиссии постановили: «Каменский, 44 лет отроду, болен около года. При объективном исследовании найдено: страдает артериосклерозом, хроническим интерстициальным гепатитом, пороком сердца и хроническим воспалением суставов. Работу продолжать не может»¹⁰⁰⁷. Тогдашний директор Императорских театров В. А. Теляковский с сожалением писал о его вынужденной отставке: «Надворный советник Каменский человек необыкновенно талантливый, но безнадежно больной. Мне очень жаль, что приходится с ним расставаться»¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁴ Там же Л. 130 об.

¹⁰⁰⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 149.

¹⁰⁰⁶ Там же Л. 161.

¹⁰⁰⁷ Там же Л. 169.

¹⁰⁰⁸ Там же Л. 170.

ПРИЛОЖЕНИЕ 6.

Вазы «со скульптурным рельефом» и другие произведения

А. К. Тимуса (к разделам 3.1–3.1.1; 3.3)

Желая «внести больше жизни в изделия, украшенные рельефами», художник Императорского фарфорового завода Э. А. Сулиман-Грудзинский в 1901 г. исполнил первые работы, «в которых внедрил способ Тимуса по декорировке фарфоровых изделий путем лепки из сырой массы от руки скульптурных рельефов, без использования гипсовых форм»¹⁰⁰⁹. К наиболее показательным образцам подобного фарфора можно отнести кувшин «Дыня» из собрания Государственного Русского музея. В заводском отчете за 1901 г. Тимус написал: «Кувшин “Дыня”, идея французская»¹⁰¹⁰. Скульптор имел ввиду работы севрских мастеров, в том числе мастера Л. Канна, который в 1900 г., в частности, создал кувшин «Кабачок». Из рабочих заметок Тимуса известно, что «кувшин «Дыня» был раскрашен Грудзинским красками большого огня. Вышел, по-моему, удачно, хотя говорят, что производит впечатление фаянса»¹⁰¹¹. Применение новой техники допускало и создание выпуклых рельефов с подрезами, производство которых при обращении к гипсовым формам было невозможно. Из отчетных документов завода известно, что Тимус создал немало ваз и других изделий, декорированных в этой технике. За основу он брал традиционные формы, тулово и горловину которых украшал рельефным узором. Укажем наиболее значимые работы скульптора в этом направлении. Проект вазы «Колосья», созданный Тимусом в 1901 г. как раз с применением нового способа орнаментирования поверхности, уже на следующий год был осуществлен в фарфоре И. Петровым и расписан Э. А. Сулиман-

¹⁰⁰⁹ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 307.

¹⁰¹⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 62. Л. 81.

¹⁰¹¹ Там же.

Грудзинским¹⁰¹². Рисунок и краткое описание вазы мы встречаем в отчете завода за 1901 г. Она имеет цилиндрическое тулово, суженное к основанию, с выпуклыми плечиками и низкой шейкой валиком, обвитой чеканным стеблем василька с цветами и листьями. Роспись выполнена по рельефу, назначение которого заключается в том, чтобы подчеркнуть живописные изображения: на кобальтовом фоне в бледно-голубых фигурных резервах, обрамленных переплетенными, изогнутыми лентами, изображены бледно-зеленые и коричневые колосья ржи и белый цветок. Схожим образом выполнены и некоторые другие произведения Тимуса. К ним относятся модели 1903 г.: «Бабочки», «Горох», «Висящие растения», «Пчелы и розы»¹⁰¹³. В отчете за 1905 г. Тимус указывает вазы «Клен», «Цикламены», «Дикий виноград», «Горох», вылепленные по его рисункам¹⁰¹⁴.

К наиболее удачным работам Тимуса принадлежит ваза «Орех», рисунок которой он привел в заводском отчете за 1903 г.¹⁰¹⁵ Она имеет характерный трапециевидный силуэт и украшена рельефным растительным декором в виде ветвей хмеля, вьющихся по сетке вокруг тулова. Ваза оставлена без росписи и покрыта бесцветной глазурью, слегка тонированной голубоватым оттенком. Сохранилась запись скульптора о том, что по его рисунку был исполнен один белый экземпляр и два экземпляра с подглазурной росписью. Из тех же архивных документов известно, что первую модель вазы «Хмель» вылепил скульптор-формовщик И. Петров, вторую — Н. Даладугин. Они внесены в общий список работ, выполненных на заводе в 1906 г. В отчетах последующих лет эта модель не фигурирует.

В 1903 г. Тимус писал в отчетных документах, что ваза «Вороны» была исполнена по его рисунку Петровым, с уточнением: «вышли два экземпляра,

¹⁰¹² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 93; Д. 38. Л. 75 об.

¹⁰¹³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 57. Л. 37.

¹⁰¹⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 14.

¹⁰¹⁵ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 57. Л. 37.

окрашенные красками большого огня»¹⁰¹⁶. Один из вариантов этой вазы, датируемый 1903 г., находится в частном собрании. В том же отчетном году Тимус упоминает и вазу «Малина»: «...лепил Петров <...> вышли несколько экземпляров первого обжига и пробный большого огня»¹⁰¹⁷. Это изделие послужило основанием для лампы. Ваза «Орешник» с маркой Императорского фарфорового завода «Н II» под императорской короной и датой «1902 г.» — самая ранняя из известных нам экземпляров. В 1904 г. эта модель вновь была исполнена на заводе лучшим скульптором-формовщиком К. Сусловым. Из отчетов за 1904 г. мы знаем, что таких ваз было изготовлено несколько. Сам Тимус сделал следующую запись: «Вышли несколько экземпляров большого огня». Однако в список изделий, выполненных в 1904 г., вошла только одна ваза «Орешник», проходящая по разделу «Подглазурная живопись красками горнового огня по черепу, обработанному лепкою». Она расписана С. Лапшиным, который, по свидетельству исследователя русского фарфора Н. С. Петровой, работал со всеми вазами Тимуса, имеющими рельефный декор. Согласно документам, все вазы «Орешник» были одного размера: их высота составляла 11 ½ вершков. И рассматриваемый нами экземпляр соответствует этому описанию. По заводским правилам, после обжига все вещи проходили строгий технический контроль и многие браковались даже из-за незначительных дефектов. Изделия для поднесения императору должны были иметь безукоризненное качество. С бракованных изделий сошлифовывалась подглазурная марка, и они поступали в продажу в заводской магазин. Именно такой экземпляр вазы находится в частном собрании.

Ваза «Висящие растения» была исполнена по модели Тимуса И. Петровым в 1903 г.¹⁰¹⁸ На ее коническом, расширенном кверху тулове с вогнутой линией плеч

¹⁰¹⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 23.

¹⁰¹⁷ Там же Л. 25.

¹⁰¹⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 42.

и низкой цилиндрической шейкой помещен рельефный декор в виде гирлянд из листьев, опоясывающих горло и спускающихся вниз. Ваза «Огурцы» с украшением в виде изогнутых стеблей, листьев и плодов огурца была включена в список моделей скульптурной мастерской за 1904 г. с указанием автора эскиза — Тимуса, и исполнителя модели — И. Петрова¹⁰¹⁹ Хранящийся в собрании Государственного Эрмитажа экземпляр 1906 г. формовал П. Шмаков, о чем свидетельствуют его инициалы на основании изделия.

Интересное декоративное решение имеет ваза «Подсолнух»: она украшена венком из рельефных серо-розовых подсолнухов с прорезными контурами и бледно-зелеными стеблями, спускающимися вниз по тулову. Растения изображены довольно реалистично, однако расположены в строгом фризе. При этом цветки развернуты в одну сторону, что придает декору ярко выраженный орнаментальный характер. Ваза включена в список моделей скульптурной мастерской за 1902 г. с указанием автора эскиза — Тимуса, формовщика Петрова и с рисунком модели, а также в списки готовых работ 1903 г., где назван исполнитель росписи С. Лапшин, что и послужило основанием для атрибуции¹⁰²⁰.

Кашпо «Рябина» включено в список новых моделей скульптурной мастерской за 1906 г. и в список готовых работ 1908 г. с рисунком модели и с указанием автора эскиза и исполнителей¹⁰²¹. В 1901 г. Ф. Самарин создал по рисунку Тимуса фигурный ковш с гербом рода Романовых. В архивных документах изделие упоминается как «ковш с гербом, длина 11 вершк., цена 350 руб.»¹⁰²². Указанный в отчете Императорского фарфорового завода за 1901 г. экземпляр имел надглазурную роспись, выполненную Г. Д. Зиминым. Вероятно, производственные дефекты изделия, появившиеся во время обжига на втором

¹⁰¹⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (507/2244). Д. 24. Л. 40.

¹⁰²⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 41; Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 75 об.

¹⁰²¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 58; Ф. 468. Оп. 26. Д. 256. Л. 11 об.

¹⁰²² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 58; Ф. 468. Оп. 26. Д. 256. Л. 112-114.

экземпляре, заставили отказаться от его росписи. Не расписанный предмет находится в коллекции ГМЗ «Петергоф». Там же хранится миниатюрная вазочка, которую сам Тимус назвал «Косая». В своем отчете за 1901 г. скульптор сообщил: «Ваза по моему наброску, лепил Самарин. Вышел один экземпляр из цветных масс»¹⁰²³.

Изображение дельфина стало главным элементом декора сосуда, созданного Тимусом по рисунку С. Романова со значительными изменениями. Сам Тимус в рабочих записях «о моделях, оконченных в скульптурной мастерской в 1900 г.», сообщал: «Кувшин с дельфином как ручка, рисунок Романова, выбран Ея Величеством. При лепке пришлось много переделать, так как форма вышла некрасивая. Один экземпляр расписан Грузинским красками большого огня»¹⁰²⁴. 10 января 1901 г., перечисляя новые изделия, мастер упомянул еще один сосуд со скульптурным изображением фантастического змея, который по своему композиционному решению напоминает кувшин с дельфином: «Кувшин с драконом своей композиции. Желательно, чтобы расписан был вроде итальянской майолики Возрождения»¹⁰²⁵.

Яйцевидная ваза с рельефным декором в стиле рококо также создана Тимусом по рисунку С. Романова. Скульптор внес некоторые поправки в первоначальный эскиз, после чего, по его словам, этот вариант «был выбран Ея Величеством, из обжига вышли два довольно порядочных экземпляра»¹⁰²⁶. В отчете Тимус нарисовал первоначальный рисунок модели, который несколько отличается от окончательного изделия более изысканным рокайльным декором и скульптурно проработанной ножкой. Вероятно, названные дополнения были внесены самим мастером. Не исключено, что прототипом для этого произведения

¹⁰²³ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 96. Л. 58; Ф. 468. Оп. 26. Д. 256. Л. 75.

¹⁰²⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 62. Л. 18.

¹⁰²⁵ Там же Л. 10.

¹⁰²⁶ Там же Д. 62. Л. 18.

послужила майсенская ваза, изготовленная в 1730–1731 гг. И. Кирхнером для Японского дворца Августа Сильного. В свою очередь, образцом для кирхнеровской вазы послужила гравюра Ж. Стелла из издания 1667 г. «Книга ваз».

По моделям Тимуса исполнялись и вазы лаконичных форм, предназначенные для декорировки в технике пат-сюр-пат. В собрании ГМЗ «Петергоф» хранится ваза «Утро», исполненная в 1900 г. по модели Тимуса с рисунка П. И. Красновского Н. Ф. Даладугиным.

Особого внимания заслуживают «скульптурные» вазы Тимуса, украшенные цветными глазурями. В начале XX в. на Императорском фарфоровом заводе, помимо красной медной глазури, стали использовать никелевую, синюю, серую, фиолетовую, желтую, розовую и железистую. Проводя эксперименты с кристаллическими глазурями, мастера К. Ф. Клевер и Е. Г. фан-дер Беллен получили их новую разновидность — кристаллическую «с отложениями в стекловидном слое глазури одиночных или сгруппированных кристаллов, похожих несколько на изморозь»¹⁰²⁷. Именно этими глазурями покрывали сосуды, уподобленные, по замыслу Тимуса, различным природным формам, например раковинам и растениям. Их декорировали новой глазурью, прихотливая «живопись» которой естественно соединялась с мягкой пластикой изделий.

Одна из таких работ — ваза с треугольным в сечении туловом и с вогнутыми сверху краями, напоминает цветочный бутон. Гибкие вертикальные грани стенок сосуда упираются в горизонтальную волнообразную линию. Они покрыты кристаллической глазурью, плавно стекающей вниз потеками бледно-желтого и оливкового цвета. Эскиз этой вазы включен в список работ Императорского фарфорового завода за 1902 г. с указанием автора, исполнителя модели и

¹⁰²⁷ Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / сост. Н. Б. Вольф и др. СПб., 1906. С. 307.

зарисовкой¹⁰²⁸. В том же году по рисунку Тимуса была исполнена вазочка в форме расширенного книзу ствола бамбука с двумя полукруглыми прорезями по бокам. Она декорирована полихромной глазурью оливковых оттенков с серо-голубыми потеками и вкраплениями золотисто-желтых снежинок-кристаллов. Хранящиеся в Государственном Эрмитаже вазы с оплавленным, поврежденным при вынимании из муфеля дном и слегка деформированным при высокотемпературном обжиге силуэтом являются одними из первых опытных образцов¹⁰²⁹.

Другая модель Тимуса 1902 г. — треугольная в сечении вазочка, хранится в собрании «Музей императорского фарфорового завода» Государственного Эрмитажа¹⁰³⁰. Ее форма как бы набухает книзу под тяжестью массы. По мягким изгибам стенок струятся потеки сложной по цвету глазури, переливающейся оттенками желто-зеленого, сиреневого и коричневого. Эта ваза демонстрирует характерные особенности керамики модерна: расширенный книзу пластичный силуэт, нежная палитра глазури. Для ее декорировки применена очень редкая, интересная разновидность кристаллических глазурей, разработанная технологами К. Ф. Клевером и Е. Г. фан-дер Белленом. Цинковая кристаллическая глазурь в соединении с силикатом титановой кислоты, обжигаемая при температуре 1350° С, теряет способность кристаллизоваться и образует на поверхности переливающиеся потеки очень нежных оттенков.

Ряд изделий выполнен Тимусом в стиле «empire». В собрании Государственного Эрмитажа хранится амфорообразная ваза с видом Московского Кремля и ручками в виде крылатых женских фигур, исполненная Тимусом по раннему проекту Гаттенбергера. Вместе со своей парой она предназначалась для

¹⁰²⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 91.

¹⁰²⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 82.

¹⁰³⁰ Там же

императрицы Александры Федоровны¹⁰³¹. «La ligne c'est tout» — эти слова Энгра по-новому зазвучали в произведениях мастеров начала XX столетия, обратившихся к классицистической традиции. Они в полной мере относятся и к работе Тимуса, которая имеет особый «линейный» силуэт и является воплощением ритмического равновесия пропорций. Формы ваз, характерные для эпохи русского ампира, отличаются именно изысканными пропорциями, а тулово и навершие украшают изящные орнаменты, имитирующие позолоченный бронзовый декор¹⁰³². Для украшения этой вазы был выбран один из самых популярных видов Москвы. Еще в «Записке о московских достопамятностях» (1817) Н. М. Карамзин писал: «В самом городе, без сомнения, лучший вид из Кремля с колокольни Ивана Великого»¹⁰³³. Первоисточником для росписи вазы послужила гравюра «Вид на Каменный мост от Кремля» Г. Жоли по рисунку О. Кадоля. В собрании Государственного Русского музея хранится ваза «Киргизы на соколиной охоте». В собрании ГМЗ «Петергоф» находится изящная золоченая ваза-амфора с изображением розы в овальном медальоне, напоминающим знаменитые акварели «Рафаэля цветочной росписи» П. Редута. Эта модель Тимуса 1910 г. была также исполнена по проекту Гаттенбергера 1810 г.

Скульптор проектировал не только вазы и другие предметы интерьера, но также с большим увлечением разрабатывал сервизы. В начале XX в. в ассортименте Императорского фарфорового завода преобладали небольшие по составу сервизы с миниатюрной муфельной росписью. Проекты для них выполнялись как штатными мастерами, так и сторонними художниками. Приглашения на участие в конкурсе рассылались заранее, причем «желательным признавалось участие лиц со стороны Императорской Академии художеств,

¹⁰³¹ Попова И. П. Фарфор Императорского завода в неоклассическом стиле начала XX века из коллекции Государственного Русского музея. С. 219.

¹⁰³² Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор. С. 251.

¹⁰³³ Карамзин Н. М. Записка о московских достопамятностях. М., 1817. С. 31.

Императорского Общества Поощрения Художеств и Совета училища технического рисования барона Штиглица»¹⁰³⁴. Так, например, в 1907 г. «со стороны для сервизов было приобретено 7 рисунков, независимо от рисунков, поступивших по конкурсу, по указанию Ея Императорского Величества Государыни Императрицы Александры Федоровны — рисунки дежене от фрейлины М. А. Васильчиковой»¹⁰³⁵.

В процессе работы над сервизами Тимус обратился к майсенскому фарфору эпохи Марколини. Этот успешный итальянский предприниматель, заведовавший знаменитой немецкой мануфактурой в 1774–1813 гг., усиленно работал на русский рынок, поэтому в Петербурге сохранилось достаточное количество образцов для подражания¹⁰³⁶. Разрабатывая свои проекты, Тимус мог изучать каталоги майсенских продаж того времени. В подражание майсенскому фарфору периода Марколини по эскизу скульптора был создан сервиз-дежене «Гирлянды», в состав которого входило шесть предметов: чайник, сахарница, сливочник и чашка с блюдцами¹⁰³⁷. В 1909 г. он был частично сформован Петровым, а в следующем году завершен и расписан художником И. Ф. Большаковым¹⁰³⁸. В собрании фарфора Цвингера в Дрездене хранится сервиз, воспроизведение которого в каталоге продаж майсенского фарфора могло послужить образцом для Тимуса. Однако роспись майсенского ансамбля в виде полихромных гирлянд с монограммой «G» из цветов с позолотой по рельефу отличается от декора сервиза Императорского фарфорового завода, в котором присутствуют гирлянды роз, тюльпанов, незабудок, анютиных глазок и маргариток, а на ножках изделий — волнистая гирлянда из листьев. Подобная трактовка цветочных мотивов могла

¹⁰³⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (545/2332). Д. 1. Л. 7 об.

¹⁰³⁵ Там же Л. 8 об.

¹⁰³⁶ Кверфельдт Э. К. Фарфор. Л., 1940. С. 32.

¹⁰³⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 38. Л. 29.

¹⁰³⁸ РГИА. Ф. 468. Оп. 2. Д. 26. Л. 59.

быть заимствована Тимусом из декора другого майсенского сервиза той же эпохи с росписью пат-сюр-пат¹⁰³⁹.

Особого внимания заслуживает и чайно-кофейный сервиз-дежене «Розы», напоминающий розовые цветки¹⁰⁴⁰. Его формы восходят к майсенскому сервизу, исполненному в середине XVIII в. И. Кендлером. Все предметы украшены рельефным узором из лепестков розы. Ручки сделаны в виде изогнутого стебля с отходящими рельефными побегами, бутонами и листьями, оплетающими тулово. А крышки увенчаны лепной розой. Тимус мало отступил от сервиза Кендлера, лишь незначительно изменив форму чашек и кофейника, в то время как сахарницу и чайник воспроизвел практически без отличий от оригинала. Этот ансамбль вошел в список работ завода за 1909 г. с зарисовкой модели и с упоминанием имени исполнителя Петрова¹⁰⁴¹. Сервиз был осуществлен в двух вариантах: один белый, без росписи, ныне хранящийся в Государственном Эрмитаже; второй — с росписью золотом по рельефу, выполненной в 1909 г. живописцем М. М. Пещеровым (местонахождение неизвестно).

В 1903 г. по модели мастера была создана группа «Петр I и водяной». Это произведение включено в список работ Императорского фарфорового завода с зарисовкой и кратким описанием модели¹⁰⁴².

Иначе трактована мастером фигура «Скромность». В ней нашел отражение мечтательный мир одинокой женщины, в котором реальность и фантазия слиты воедино. В этом произведении скульптор с гениальной простотой отразил в фарфоре поэтическое настроение своего времени, созвучное творчеству многих известных художников-символистов, в том числе и В. Э. Борисова-Мусатова. Фигура была исполнена в 1905 г. С. Лапшиным и предназначалась для подарка

¹⁰³⁹ Meier G. Porzellan aus der Meissner Manufaktur. Berlin, 1981. S. 65.

¹⁰⁴⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 38. Л. 39.

¹⁰⁴¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 38. Л. 85 об.

¹⁰⁴² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 16

императорской семье к празднику Пасхи 1906 г. В отчете завода за 1905 г. имеется рисунок модельмейстера с надписью: «Фигура “Скромность” своей лепки. Вышло два экземпляра, окрашенные красками большого огня»¹⁰⁴³.

Скульптура «Грезы любви» навеяна образами героинь со струящимися локонами и ниспадающими одеждами, которыми Тимус украшал свои фарфоровые и бисквитные вазы. Эти модели отличает особая плавность силуэтов. Мастер любит закруглить, изящно выгнуть форму. Руки его девушек словно унаследовали от Ван Дейка «грациозное бессилие», и от Энгра — удивительную красоту линии. Сами же модели как будто не позируют, а живут в фантастических образах прошлого. В этой работе Тимус воплотил свое виденье известной композиции «Амур и Психея». Существует предположение, что император Николай II распорядился исполнить только две модели этого произведения — одну для жены, императрицы Александры Федоровны, а другую для матери, императрицы Марии Федоровны. После этого гипсовые формы уничтожили.

Особняком стоят скульптурные композиции Тимуса, исполненные в жанре «анималистической» пластики. Из архивных документов завода разных лет известно, что Тимус создавал разные модели животных. Характерным примером может служить кувшин Тимуса «Пляшущие лягушки». В отчете скульптора за 1901 г. приводится эскиз этого изделия с описанием и следующей маргиналией: «своя композиция и лепка. Вышел один экземпляр из цветных масс»¹⁰⁴⁴. Тулово кувшина украшено рельефным узором с изображением хоровода забавных пляшущих лягушат. В собрании Государственного Эрмитажа хранятся два подобных произведения — одно из белого глазурированного фарфора, другое покрытое коричневой глазурью с бирюзовыми пятнами и просветами белого фона по контурам рельефных изображений. В архивных документах упоминается также

¹⁰⁴³ Там же.

¹⁰⁴⁴ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 62. Л. 74; Д. 88. Л. 75, 112.

вариант, исполненный в 1901 г. П. В. Шмаковым из цветных масс¹⁰⁴⁵. Эрмитажная ваза с подглазурной росписью в серо-голубых, зеленых и коричневых тонах сформована К. Сусловым и расписана Н. Даладугиным.

Ваза «Совы» исполнена в 1902 г. по эскизу Тимуса Петровым. Яйцевидное тулово украшают рельефные изображения еловых веток и фигуры сов. Схожие изображения совы встречаются в работах многих европейских мастеров. Стилистически наиболее близка тимусовским сова датского фарфориста А. Крога, выполненная им в 1901 г. на Королевской мануфактуре в Копенгагене. Определенное сходство прослеживается и со статуэтками сов немецкой фирмы «Хойбах», изготовленными Р. Цайлером, О. Пехом и др.¹⁰⁴⁶ Ваза «Совы» включена в списки новых моделей скульптурной мастерской за 1902 г., а также названа в перечне готовых работ завода за 1903 г., где указан окончательный вариант с полихромной подглазурной росписью, исполненной Э. А. Сулиман-Грудзинским¹⁰⁴⁷. Экземпляр, хранящийся в собрании Государственного Эрмитажа, остался в «белье», без росписи.

В отчете завода за 1903 г. сохранились рисунки и подписи Тимуса к фигурам моржа, мопса, зайца и щенка. Они могут расцениваться как входящие в серию карикатурных фигурок, так и как отдельные, самостоятельные работы. В 1903 г. он исполнил проект фигуры медведя, уточнив в архивных записях: «Медведь моей лепки. Формуют»¹⁰⁴⁸. Пройдет почти двадцать лет, и Тимус вновь вернется к этой скульптуре, исполнив ее уже в своей мастерской в Таллине.

В 1903 году по модели Тимуса были исполнены в фарфоре «4 скульптуры “Кошки”», выс. 5 $\frac{3}{4}$ вершка (26 см), из них одна из бисквита и три покрытые

¹⁰⁴⁵ Там же Д. 144. Л. 91 об.

¹⁰⁴⁶ Bröhan K. H., Högermann D., Niggel R. Porzellan. Kunst und Design 1889 bis 1939 vom Jugendstil zum Funktionalismus. S. 448, 452.

¹⁰⁴⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 144. Л. 41; Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 75 об.

¹⁰⁴⁸ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 43.

цветной глазурью (две коричневой и одна серой)»¹⁰⁴⁹. Любопытно отметить, что сам скульптор в заводских документах этого же года называет свою фигуру котом, делая уточнение к своему рисунку: «Кот моей лепки, вышли бисквит и окрашенные цветной глазурью»¹⁰⁵⁰. В документе «О вещах поднесения и доставке яиц» сказано, что на Рождество 1903 г. Александра Федоровна получила фигурку серого цвета. С тех пор выпуск этой скульптуры не возобновлялся¹⁰⁵¹. В настоящее время «серая кошечка» императрицы храниться в собрании ГМЗ «Царское Село».

Работа с натурой всегда оставалась для Тимуса необходимым и важным этапом создания художественного произведения. Скульптуры «Львица» и «Белые медведи» выполнены в традициях реализма. Пытаясь достичь максимальной выразительности минимальными средствами, мастер отказывается от изображения некоторых деталей, упрощает фигуры. Лаконичным, сглаженным силуэтом отличается композиция «Белые медведи», модель которой была исполнена скульптором в начале 1910-х гг. Обе фигуры являются воплощением популярных образов редких животных в анималистической пластике начала XX в.

Процесс совершенствования фигур можно наблюдать, сравнивая несколько вариантов фигуры «Белый медведь». Моделью для нее могла послужить одноименная майсенская скульптура, исполненная в 1905 г. по проекту О. Ярла. В отчете Императорского фарфорового завода за 1907 г. указывается, что Тимус исполнил модели белого медведя разных размеров¹⁰⁵². В коллекции ГМЗ «Павловск» хранится, вероятно, один из первых образцов, наиболее динамичный, с импрессионистическим характером лепки, с экспрессивными потеками глазури, имитирующими заснеженный лед. Впоследствии Тимус отошел от этой трактовки, отказавшись от «снежного» основания и придав фигуре более статичный характер.

¹⁰⁴⁹ Там же.

¹⁰⁵⁰ Там же Л. 13.

¹⁰⁵¹ Там же Л. 99.

¹⁰⁵² Носович Т. Н., Попова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. С. 120.

Подчеркнутый лаконизм форм и цветовой гаммы помог Тимусу преодолеть определенную вторичность этих работ, которая обнаруживается в цитировании отдельных образов, пластических мотивов и колористических решений, разработанных до него на фарфоровых заводах Европы.

Не менее значимым событием в творческой биографии скульптора стало участие в проектировании фарфорового иконостаса для церкви кладбища, существовавшего при заводе. Еще в начале XVIII в. на левом берегу Невы неподалеку от казенных кирпичных заводов возник поселок, где жили рабочие. Для них в 1713 г. построили деревянный храм. А в 1731–1735 гг. возвели «каменную <церковь> в три придела»¹⁰⁵³. В XIX в. старая Преображенская церковь уже с трудом могла вместить всех прихожан. И тогда было решено построить еще одну прямо на местном кладбище¹⁰⁵⁴. К строительству новой каменной церкви приступили в 1901 г., для чего Кабинетом Его Императорского Величества было выделено три десятины земли.

Проект небольшого одноглавого храма в «русском стиле» с притворами и звонницей над западным входом безвозмездно выполнил известный исследователь древнерусского зодчества, один из крупнейших архитекторов периода эклектики А. Ф. Красовский¹⁰⁵⁵. По рисунку А. Ф. Красовского Тимус выполнил уникальный иконостас из фарфора, царские врата были сделаны из чеканной меди¹⁰⁵⁶. Согласно заводским отчетам за 1901 г., «одновременно с постройкой кладбищенской церкви Св. Духа в мастерских завода начаты работы по исполнению фарфоровых частей иконостаса»¹⁰⁵⁷. Сама идея, вероятно, была позаимствована у фабрики Товарищества М.С. Кузнецова, на которой в свое время изготовили тридцать

¹⁰⁵³ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 325. Л. 18.

¹⁰⁵⁴ Там же.

¹⁰⁵⁵ Черепенина Н. Ю., Шкаровский М. В. Православные храмы Санкт-Петербурга. 1917–1945.

¹⁰⁵⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 4. Д. 103. Л. 15

¹⁰⁵⁷ Там же Л. 71.

восемь таких иконостасов. Один из них экспонировался на парижской Всемирной выставке 1900 г. «Иконостасы, выпуск которых в конце XIX в. “наладили” на заводах “Товарищества М. Кузнецова”, стали возрождением нашей более древней традиции, впервые “примененной” в России при архитектурном оформлении Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря еще в середине XVII в. Они не грязнятся, легко ометаются (sic!) и неизменно сохраняют свою окраску; им может быть придан спокойный тон, что совершенно невозможно при золоте, темном дубе и тому подобных материалах...»¹⁰⁵⁸, — писал один из основоположников нового русского стиля архитектор Николай Султанов. Иконостас церкви фарфорового завода был выполнен из отдельных блоков, украшенных позолотой. Букеты цветов, орнамент, колонны и капители, геометрические и фигурные медальоны придавали этому уникальному творению русских мастеров величавость и благолепие. Готовые блоки доставлялись с завода в храм, где их собирали и устанавливали на металлическом каркасе.

Строительные работы и оформление внутреннего убранства продолжались несколько лет¹⁰⁵⁹. Само здание было готово в 1905 г., однако его отделка затянулась, в том числе и из-за недостатка денежных средств. В январе 1909 г. Вольф и Тимус ходатайствовали о получении дополнительной помощи: «Ввиду недостаточного объема существующей при Императорских Фарфоровом и Стеклянном заводах, со времён Императрицы Анны Иоанновны, церкви Спаса Преображения в 1902 году на кладбище при церкви заложена была вторая церковь во имя Св. Духа. Церковь в настоящее время выстроена вчерне, состоялось торжество поднятия крестов. Средства получены небольшими пожертвованиями местных, в общем небогатых, жителей, всего израсходовано 24000 рублей. На окончание церкви, главным образом внутреннего убранства её, потребуется около

¹⁰⁵⁸ Там же Л. 15.

¹⁰⁵⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 53.

15000 рублей»¹⁰⁶⁰. Три года спустя строительство, наконец, было завершено, и 7 октября 1912 г. епископ Нарвский Никандр торжественно освятил кладбищенскую церковь во имя Сошествия Святого Духа¹⁰⁶¹. По свидетельству современников, она «стала благодатным украшением края и гордостью мастеров фарфора»¹⁰⁶².

В 1912 г. торжественно отмечалась 100-летняя годовщина Отечественной войны 1812 года. Императорский фарфоровый завод выпустил к юбилею ряд памятных изделий. Так, в период с 1912 по 1914 г. была изготовлена серия медальонов по эскизам Ф. П. Толстого, а также бюсты императора Александра I, М. И. Кутузова, М. Б. Барклая де Толли по моделям Тимуса¹⁰⁶³. Художественные критики относили эти работы к числу лучших произведений мастера. На юбилейной выставке в память Отечественной войны 1812 г., которая проходила в Москве с 8 сентября 1912 г. по 1 февраля 1913 г., в одной из центральных ниш девятого «Юбилейного» зала экспонировался бисквитный бюст Александра I работы Тимуса¹⁰⁶⁴. Согласно концепции устроителей выставки, в этом завершающем выставку зале были представлены наиболее интересные вещи, исполненные к памятной дате. «Император изображен в начале своего царствования, — писал комиссар выставки В. Божовский о бисквитном бюсте, — <...> рядом прекрасно выполненные на Императорском фарфоровом заводе портреты князя М. И. Кутузова и князя М. Б. Барклая-де-Толли»¹⁰⁶⁵. В 1900-е гг. Тимус создает и бюст великого князя Николая Николаевича.

¹⁰⁶⁰ РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 325. Л. 32.

¹⁰⁶¹ РГИА. Ф. 503. Оп. 23. Д. 2494. Л. 13.

¹⁰⁶² РГИА. Ф. 503. Оп. 10. Д. 325. Л. 14.

¹⁰⁶³ Носович Т. Н., Попова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. С. 35.

¹⁰⁶⁴ Краткий обзор выставки в память Отечественной войны 1812 года. 8 сентября 1912 г. — 1 февраля 1913 г. М., 1912. С. 64.

¹⁰⁶⁵ Краткий обзор выставки в память Отечественной войны 1812 года. 8 сентября 1912 г. — 1 февраля 1913 г. М., 1912. С. 64.

В начале XX в. на заводе стали выпускать медальоны с профильными портретами Николая II и Александры Федоровны. Тимусу принадлежит авторство медальона с портретом императора. Изображение Николая II имеет много общего с его портретами на медалях раннего периода царствования, выполненными А. Ф. Васютинским и А. А. Гриллихесом. Они предвосхитили многочисленные медальоны-подарки, которые изготавливали на Императорском фарфоровом заводе в течение XIX — начале XX в.

Вероятно, идея создания бисквитных медальонов с портретами императорской четы возникла после посещения Николаем II и Александрой Федоровной Севрской фарфоровой мануфактуры в 1896 г. в рамках их первого официального визита в Париж. Среди многочисленной фарфоровой продукции с франко-русской символикой в ассортименте севрских мастеров особое место занимали бисквитные медальоны с профильными портретами императора и его супруги¹⁰⁶⁶. Они были исполнены французским скульптором и гравером Ж.-К. Шапленом. После демонстрации гипсовой модели прессе, ее сразу же единодушно признали настоящим «шедевром»¹⁰⁶⁷. В 1896 г. три золотых медали были преподнесены русскому царю и французскому президенту. Эта медаль исполнялась в золоте, серебре и бронзе, а также бисквитная — на Севрской мануфактуре¹⁰⁶⁸. На Императорском фарфоровом заводе первые медальоны были изготовлены в самом начале XX в. Согласно заводским отчетам, «17 ноября Ея Императорское Величество в сопровождении Их Императорских Высочеств Великой княгини Елизаветы Федоровны и Ольги Александровны и Княгини Анастасии Николаевны Романовской изволила посетить Императорские заводы <...> В присутствии Ея Императорского Величества были впервые отформованы

¹⁰⁶⁶ Хмельницкая Е., Цайслер В. Керамическая хроника франко-русского альянса. СПб., 2010. С. 40.

¹⁰⁶⁷ Figaro. 1896. 17 sept.

¹⁰⁶⁸ Kazakiewitsch N. Geschenke für Kaiser Nikolaj II // Keramos. 1998. Oct. No 162. Fig. 12. S. 81; Казакевич Н. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже: история собрания. СПб., 2003. С. 225.

медальоны с изображением портретов Их Императорских Величеств, тут же утвержденными Ея Императорским Величеством к исполнению с незначительными изменениями»¹⁰⁶⁹. Медальоны выпускались ежегодно большими тиражами: в 1909 г. было исполнено 2425 штук, а в 1910-м — 3492 штук¹⁰⁷⁰.

Они были задуманы как сувениры для гостей и посетителей завода и заводского музея. В отчете за 1908 г. указывается, что «посетителям на основании Высочайшего соизволения выдавались на память медальоны с изображением их Императорских величеств государя Императора и государыни Императрицы Александры Федоровны»¹⁰⁷¹. Был известен и примерный список посетителей: «...по примеру прошлых лет к осмотру Императорских заводов допускались лица, интересующиеся производством. В числе таковых были слушатели и ученики императорского Александровского лицея, политехнического института, Николаевской инженерной академии, Электротехнического института Императора Александра III, педагогического института, Елизаветградского коммерческого училища, Царскосельского реального училища, Московского промышленного училища, Императорского технического училища и др.»¹⁰⁷².

В 1913 г. среди сувенирной продукции, приуроченной к празднованию 300-летия Дома Романовых, был созданный по проекту Тимуса медальон с портретами царя Михаила Федоровича и императора Николая II. В отчете фарфорового завода за 1912 г. сообщалось, что «начаты для поднесения Его Императорскому Величеству по случаю юбилея 300-летия Дома Романовых <...> медальоны с портретами Михаила Федоровича и Императора Николая II»¹⁰⁷³. Эти работы предназначались и для вручения от имени императора в качестве памятных

¹⁰⁶⁹ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 107.

¹⁰⁷⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 21. Л. 73.

¹⁰⁷¹ Цит. по: Носович Т. Н., Попова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. С. 112.

¹⁰⁷² РГИА. Ф. 468. Оп. 26. Д. 1. Л. 13

¹⁰⁷³ Цит. по: Кудрявцева Т. В. Русский императорский фарфор С. 224.

подарков. По прошествии времени, уже находясь в Эстонии, Тимус поделился с корреспондентом журнала «Kodu» воспоминаниями об истории их создания: «К 300-летию юбилею царствования Дома Романовых я изготовил памятный фарфоровый медальон для продажи. Он так понравился последнему императору России Николаю II, что он лично дарил их своим приближенным и высшим государственным чиновникам. Медальон хорошо продавался также частным заказчикам на фарфоровом заводе, и особенно много изделий было реализовано во время революции (1917 г.), так что в итоге завод оказался даже не в состоянии выполнить все заказы. Причина повышенного спроса в это время объяснялась тем, что на медальоне были представлены первый царь из рода Романовых Михаил Федорович в шапке Мономаха — своего рода короне, а последний, Николай II — без короны. Словно я предугадал падение Николая II. Это отмечали любители искусств, да и простой народ, покупая мой медальон после революции»¹⁰⁷⁴.

К изделиям этого ряда можно отнести и медальон с портретом барона Н. Б. фон Вольфа, созданный по модели Тимуса 1904 г. Чиновник придворного ведомства, действительный статский советник, гофмейстер, Вольф служил в Канцелярии императрицы Александры Федоровны, а также, как известно, был управляющим Императорскими фарфоровым и стеклянным заводами в то время, когда на заводе работал А. Тимус. Его профильный портрет в фарфоре — одно из немногочисленных сохранившихся изображений Вольфа. Экземпляр медальона 1907 г., отформованный А. Лапшиным, находится в собрании ГМЗ «Петергоф». К портретным изображениям чиновников Придворного ведомства относится портрет Министра Императорского Двора барона В. Б. Фредерикса, который пользовался исключительным доверием Николая II¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁴ Timus A. // Kodu. 1921. November. № 14. Lk.5

¹⁰⁷⁵ Мосолов А. А. При дворе императора. Рига, 1937. С. 23.

Интенсивная творческая работа Тимуса и его поистине выдающийся вклад в развитие скульптурного отделения не остались незамеченными администрацией завода. Мастер неоднократно удостоивался медалей и памятных подарков. Свою первую награду — медаль для ношения на груди на Станиславской ленте — он получил 9 апреля 1900 г. 10 апреля 1911 г. скульптору было пожаловано звание почетного гражданина, а 6 марта 1913 г. — «Высочайшие подарки из Кабинета Его Императорских Величеств»¹⁰⁷⁶.

Кажется, что произведения скульптора выполнены на одном дыхании. Тимус наклоняет и видоизменяет оси предметов, срезает, «комкает» края, будто монтирует композицию из отдельных фрагментов, пространственное расположение которых таково, словно каждый из них увиден со своей точки зрения. Резкая, бросающаяся в глаза разномасштабность, искажение пропорций, трансформация перспективы — вот средства, с помощью которых художник добивается эффекта неповторимости, уникальности своих произведений.

Эти фигуры принадлежат к числу тех произведений, которым мастер придавал исключительное значение, — так много он вложил в них мыслей, чувств, творческой энергии. Собрав воедино героев своего искусства, которые, подобно гоголевским, «все из его души» и вместе с тем из реальности его времени, он стремился придать своим творениям предельно обобщенное, символическое звучание. Создававшиеся на протяжении нескольких лет, эти образы «поэтического фарфора» явились для него синтезом целого периода жизни и творчества.

¹⁰⁷⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (478/2014). Д. 1226. Л. 24.

ПРИЛОЖЕНИЕ 7.

Материалы к реконструкции истории создания серии фигур «Народности России» П. П. Каменского: этнографические и антропологические описания фигур (к разделу 3.7)

Начиная с XIX в. статуэтки российских народных типов вызывали неизменный интерес у коллекционеров фарфора. Они имелись практически во всех крупных частных собраниях, экспонировались на художественных выставках. «По части фигурок, — писал С. Кондаков, — собрание А. А. Коровина необыкновенно цельно и богато <...> при отсутствии каталога даже трудно приблизительно определить все богатство образцов»¹⁰⁷⁷. Не менее ценным было собрание известного московского коллекционера А. В. Морозова, который интересовался пластикой Императорского фарфорового завода и частных российских производств. В «Каталоге русского фарфора коллекции Н. А. Лукутина» указано большое количество фигур народностей России как Императорского, так и частных заводов¹⁰⁷⁸. Цены на статуэтки уже в то время были чрезвычайно высокие и постоянно росли, создавая плодородную почву для предприимчивых фальсификаторов. Так, обозреватель журнала «Искусство и жизнь» отмечал, что «фарфоровые куколочки и в XVIII столетии очень ценились. Куклочки времен Екатерины II достигают теперь у антикваров, если они подлинные, безумных оценок и оттого немецкие фарфоровые заводы давно уже стали искусно подделывать их»¹⁰⁷⁹. А корреспондент журнала «Столица и усадьба» сообщал, что «изумительные по красоте и своеобразности сюиты

¹⁰⁷⁷ Кондаков С. Художественное собрание А. А. Коровина // Столица и усадьба. 1916. № 80. С. 12.

¹⁰⁷⁸ Каталог русского фарфора коллекции Н. А. Лукутина. М., 1901.

¹⁰⁷⁹ [Б. п.]. Выставка фарфоровых произведений Императорского завода // Искусство и жизнь. 1916. № 1. С. 19.

статуэток Народности России в наше время достигли громадных рыночных цен и некоторые из них оцениваются до тысячи рублей»¹⁰⁸⁰.

«Замечательно, что этнографические типы, курьезные и странные лица и костюмы, — писал исследователь русского фарфора М. В. Фармаковский, — раньше обратили на себя внимание мастеров, чем типы из близкой действительности <...> В это время Россия стала великой державой: она как бы обрела свой путь в мировой жизни, ощутила свои силы и вступила равноправным участником общей европейской политической жизни. Неизменный успех, хотя бы и покупаемый рядом годов тяжелого испытания сил, укреплял сознание своей мощи, мощи того народа, незаметного прежде, откуда выходили герои блестящих войн, положившие в ногам императрицы грозные турецкие бунчуки и ключи неприступных крепостей. Невозможно было не увидеть за плечами блестящих генералов сплоченных рядов непобедимых воинов, а за ними — самого народа»¹⁰⁸¹. «Народная тема» начинает занимать все больше и больше места в произведениях Императорского фарфорового завода. Так, появляется серия «Торговцы и ремесленники», представляющая типы русских людей в повседневной жанровой трактовке, и другие произведения.

Творческую эстафету в разработке «народной темы» подхватил частный завод Ф. Б. Гарднера в Вербилках, создав серию статуэток, которые завоевали симпатии многих жителей России. Изделия, «сюжеты» которых идеализируют жизнь и быт русского крестьянства, занимают особое место в ассортименте этого производства. В 1810–1820-е гг. завод выпустил серию фигур по гравюрам чрезвычайно популярного в то время ежемесячного издания «Волшебный фонарь, или Зрелище с.-петербургских расхожих продавцов, мастеров и других

¹⁰⁸⁰ Лазаревский И. Собрание фарфора А. В. Морозова и Н. Б. Юсупова // Столица и усадьба. 1916. № 64–65. С. 9.

¹⁰⁸¹ Фармаковский М. В. Скульптура Государственного Фарфорового Завода // Русский художественный фарфор. С. 11.

простонародных промышленников, изображенных верною кистью в настоящем их наряде и представленных разговаривающими друг с другом, соответственно каждому лицу и званию» (СПб., 1817–1818). Разнообразные варианты этих статуэток выпускались в большом количестве и во многом определили развитие фарфоровой пластики других частных заводов, послужив им образцами. Несмотря на очевидную идеализацию, гарднеровские фигурки обладают психологизмом, индивидуальностью, правдивостью образов. В 1830-е гг. была выполнена вторая серия статуэток по гравюрам того же «Волшебного фонаря». А в 1870-е гг. в ассортименте завода появилась новая серия «Народы России». Источником для нее послужили цветные литографии из одноименного этнографического очерка, опубликованного в 1862 г. французским путешественником и этнографом Ф. Х. Паули. Поистине «неисчислимы копии и варианты этих фигурок, перешедших в мастерские не только крупных заводов, но и к простым кустарям», — писал о серии «Народы России» М. В. Фармаковский¹⁰⁸². На протяжении XVIII–XIX вв. гравюры Ж. Б. Ле Пренса, Л. Луара и других мастеров служили основой при создании фарфоровых статуэток представителей разных народностей и профессий как на Императорском фарфоровом заводе, так и на частных предприятиях¹⁰⁸³.

Кроме собственно декоративной, такие фигурки выполняли еще и информативную функцию: они «сообщали» зрителю о природных условиях, образе жизни, роде занятий и промыслах разных народностей. Исполненное поэзии описание этих колоритных персонажей оставил нам И. С. Лукаш: «Изумительны по гармонической нежности раскраски знаменитые екатерининские фигурки народов России <...> Екатерининские фигурки — киргизку, мордвинку,

¹⁰⁸² Фармаковский М. В. Скульптура Государственного Фарфорового Завода. С. 84.

¹⁰⁸³ См., например: Le Prince J.-B. Divers ajustements et usages de Russie... Dessinées en Russie d'après nature et gravés à l'eau forte. Paris, 1775.

татарку, черемиску, бухарца — следовало бы признать шедевром <...> Совершенно, например, превосходен по сочетанию бледно-желтых и зеленых тонов молодой казанский князь в тюбетейке <...> За витринами толпится фарфоровый русский народ: мороженщики, сбитенщики, сапожники, девки, купчихи, петиметры, маскарадные арлекины и нагие прелестницы с муфтами. И все смотрят на вас с навсегда замершей, волнующей полуулыбкой...»¹⁰⁸⁴

Отечественная война 1812 г. послужила мощным импульсом развития национального самосознания в России. Блистательная победа над Наполеоном нашла отражение не только в многочисленных изображениях прославленных генералов русской армии на сувенирных чашках, сервизах и других изделиях из фарфора. Характерная для той эпохи идеализация народных типов в мелкой пластике производит впечатление не стилизации, не попытки искусственно облагородить модель, а искреннего стремления воспроизвести действительность такой, какой она виделась простым мастерам, убежденным в великом назначении собственной родины¹⁰⁸⁵. «Воистину чудесны своей дивной красотой несколько фигурок народных типов, вышедших из мастерских фарфорового завода во времена Александра I: всем известен юноша-атлет, идущий с ведрами в руках, с радостным открытым лицом <...> скромной богиней выступает девушка с коромыслом на плечах; движения ее плавны, и вся фигура неотразимо обаятельна»¹⁰⁸⁶ И. С. Лукаш назовет их «российскими Дианами с изумительно гармоническим поворотом тела и головы — крестьянскими богинями с коромыслами, в золотых кокошниках и синих сарафанах, которые отличаются одна от другой только тоном башмаков: то красных, то бледно-желтых, то зеленых. Их

¹⁰⁸⁴ Лукаш И. С. Фарфоровая Россия. На выставке в Севре. С. 7.

¹⁰⁸⁵ Фармаковский М. В. Скульптура Государственного Фарфорового Завода. С. 85.

¹⁰⁸⁶ Там же.

раскраску — тайну сочетания глазури с бисквитом — Европа не знает и теперь»¹⁰⁸⁷.

К концу XIX столетия «народная тема» стала еще более популярной и привлекла внимание керамистов художественно-промышленных мастерских в Талашкино и в Абрамцево. В Московской Строгановской школе и в Санкт-Петербургском училище центрального рисования барона Штиглица были созданы самобытные, уникальные произведения, передающие образы народов России. А в начале XX в. А. Брускетти-Митрохина выполнила серию фаянсовых фигурок «Народности России», при работе над которой исходила из художественных принципов лубка, создавая форму крупным планом, с ритмичным и ясным силуэтом. Цветовая гамма этих миниатюр, «как и полагается в лубочной статуэтке, построена на локальных контрастах»¹⁰⁸⁸. Скульптор Н. Андреев в своей мастерской в Строгановском училище исполнил майоликовые фигуры из серии с тем же названием, которая стала «важным звеном в истории русской скульптуры, и, в частности, искусства керамической декоративной пластики»¹⁰⁸⁹. Очаровательны и другие фигуры русских красавиц в ярких кокошниках, выполненные как в мастерской Н. Андреева, так и на иных керамических предприятиях.

Следующей крупной серией стали фигуры «Народности России». Управляющий фарфоровым заводом обратился, прежде всего, за помощью в Кабинет Императорского Двора. В частности, он писал графу Д. И. Орлову: «При ознакомлении с материалом выяснилось, что имеющиеся иллюстрированные издания недостаточно точны, а рисунки и акварели, хранящиеся в разных учреждениях, не дают полную картину по сему предмету. Вследствие сего прошу

¹⁰⁸⁷ Лукаш И. С. Фарфоровая Россия. На выставке в Севре. С. 5.

¹⁰⁸⁸ Пруслина К. Н. Русская керамика. М., 1974. С. 117.

¹⁰⁸⁹ Там же С. 105.

Вас <разрешить> по возможности использовать имеющийся в музеях разрозненный материал в виде фотографий, масок и костюмов. Принимая во внимание, что за последние годы собран огромный материал по этнографии России для музея императора Александра III, прошу Вас не отказать в сообщении списка народностей России, относительно которых в музее имеются фотографические снимки (по крайней мере, с 2 сторон, что необходимо для работы скульптора), с отметкой, имеются ли к этим фотографиям маски или костюмы. Также прошу Вашего разрешения скульпторам и живописцам работать непосредственно в помещении музея, дабы избежать перенесения отдельных экспонатов музея в посторонние учреждения и места, что могло бы вредно отозваться на их сохранности»¹⁰⁹⁰. Кроме того, согласно архивным источникам, в феврале и марте 1907 г. Вольф направил письма в научные учреждения и музеи с просьбой оказать содействие в составлении списка народов, проживающих на территории Российской империи, и принять участие в обсуждении новых способов воплощения серии «Народности России».

Следующим этапом стал поиск подлинных костюмов, масок и манекенов¹⁰⁹¹. С этой целью он обратился к графу Д. Толстому, а также в Этнографическое отделение недавно основанного Русского музея императора Александра III. Полученные ответы не внушали оптимизма, так как руководители этих учреждений не выказали готовность оказывать столь необходимую помощь. Граф Толстой указал, что в Императорской Академии художеств хранится небольшое собрание рисунков и фотографий, которые вряд ли могут стать достойным источником для создания столь масштабной серии¹⁰⁹². Из дирекции Русского музея на имя Вольфа пришел ответ, в котором сообщалось, что недавно поступившие в

¹⁰⁹⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 1.

¹⁰⁹¹ Там же Л. 19.

¹⁰⁹² РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 1–2.

музейное собрание уникальные и дорогостоящие национальные костюмы представителей разных народностей хранятся в специальных герметических коробках, да к тому же в темном, тесном, переполненном экспонатами подвале, крайне неудобном для работы скульпторов и художников¹⁰⁹³. Из этого письма со всей очевидностью следовало, что и здесь вряд ли стоит рассчитывать на содействие.

Более обнадеживающей была реакция директора Музея антропологии и этнографии, академика и выдающегося российского востоковеда-тюрколога немецкого происхождения В. В. Радлова. «Принимая во внимание особую заинтересованность Государя Императора в успешном создании данной серии, — писал граф Д. Орлов, — были сделаны необходимые договоренности относительно содействия со стороны сотрудников Императорской этнографических и антропологических коллекций»¹⁰⁹⁴. И действительно, 23 февраля 1907 г. Вольф получил официальный ответ Радлова о том, что сотрудники музея будут рады оказать любую посильную помощь в процессе подготовки моделей на Императорском фарфоровом заводе. При этом он особо подчеркивал, что скульпторам и художникам будет предоставлен беспрепятственный доступ к коллекциям, что музей готов выделить удобные и просторные помещения, в которых можно свободно работать, имея возможность для кругового обзора манекенов. Но наиболее важным было согласие Радлова безвозмездно консультировать мастеров завода относительно разных элементов костюма и прочих требующих дополнительных объяснений этнографических деталей. Он также гарантировал, что вместе с другими сотрудниками музея будет проверять каждую исполненную модель на соответствие этнографическим и

¹⁰⁹³ Там же Л. 58.

¹⁰⁹⁴ Там же Л. 34.

антропологическим особенностям изображаемого представителя той или иной народности.

Возникает вопрос: почему Радлов с такой готовностью вызвался помогать Императорскому фарфоровому заводу, в то время как его коллеги не поддержали просьбу Вольфа? Ведь, предлагая свои услуги на добровольных началах, он прекрасно осознавал, что подобная работа может продлиться не одно десятилетие, будет отнимать много личного времени, отвлекая его от научной и административной деятельности. Ответ на этот вопрос неоднозначен. Существует предположение, что решение оказать помощь казенному фарфоровому производству было мотивировано возникшей конкуренцией между только что основанным Этнографическим отделением Русского музея императора Александра III и уже сложившимся Музеем антропологии и этнографии. Создание Этнографического отделения значительно осложнило работу Радлова, особенно, если учесть то обстоятельство, что новый музей находился под августейшим покровительством императора Николая II и вдовствующей императрицы Марии Федоровны¹⁰⁹⁵. Еще в конце XIX в., во многом благодаря активной деятельности своего директора, Музей антропологии и этнографии приобрел всемирную известность. Однако в 1901 г. некоторые его старейшие сотрудники, крупные специалисты в своей области, были приглашены на более престижные и высокооплачиваемые должности в только что открывшийся Русский музей. Находившийся под патронажем Императорской Академии наук Музей антропологии и этнографии не мог иметь тех привилегий, которыми наделяли музей памяти Александра III его высокие покровители. Поэтому, согласившись помогать Императорскому фарфоровому заводу на безвозмездных началах, Радлов

¹⁰⁹⁵ Kattering K. From Science to Art. The story of a Porcelain Yakut Bride // The Post. 1999. № 1. P. 9.

рассчитывал привлечь внимание членов императорской фамилии и к своему музею.

Л. Я. Штернберг определял его как «музей общей этнографии», который «имеет своим предметом культуру всего человечества как в статическом, так и в динамическом отношениях. Такой музей не только должен дать полную картину отдельных культур самых различных народов, но, вместе с тем, должен представить все фазы процесса развития и распространения общечеловеческой культуры»¹⁰⁹⁶. Действительно, Музей антропологии и этнографии вел большую культурную работу: собирал, систематизировал и выставлял коллекции, принимал посетителей, консультировал лиц, интересующихся этнографией. И потому представляется глубоко закономерным, что его коллекции были отчасти использованы при разработке моделей для фарфоровой серии «Народности России».

Радлов понимал всю важность целенаправленного сбора материалов о народах, проживающих на территории Российской империи, в первую очередь тех, которые не были представлены в коллекциях Музея антропологии и этнографии. Как всякий истинный просветитель, он пропагандировал свое дело любыми доступными способами, в том числе оказывая поддержку мастерам Императорского фарфорового завода в их стремлении запечатлеть исчезающие, редкие типажи представителей разных народностей в фарфоре.

После получения официального разрешения от Министерства Двора музейные экспонаты, представлявшие интерес для работы над фарфоровой серией, были показаны администрации завода. 16 февраля 1907 г. Вольф сообщал министру Императорского Двора: «Ввиду того, что при осмотре имеющегося в этнографическом отделе Императорской Академии наук материала выяснился

¹⁰⁹⁶ Цит. по: Турьинская Х. М. Развитие этнографического музейного дела в России в конце XIX — начале XX в.: историографическое исследование. М., 2006. С. 2.

предварительный список народностей, изображения коих надлежало бы включить в первую очередь, а равно и то, что музей Академии имеет достаточно полный материал, мы можем немедленно приступить к работе»¹⁰⁹⁷.

Несмотря на первоначальное отсутствие энтузиазма у руководства Русского музея, специалисты Этнографического отдела также оказали скульпторам и художникам необходимую помощь. Русский музей императора Александра III был основан в апреле 1895 г. В его состав должны были войти три отдела: 1) посвященный памяти императора Александра III, 2) художественный, 3) этнографический и художественной промышленности. «Формирование этнографической коллекции было логичным итогом процесса развития идеи национального самосознания в России. В результате дискуссий, проходивших на совещаниях, созванных под председательством августейшего управляющего Русским музеем императора Александра III великого князя Георгия Михайловича, была выработана формула, по которой первоначально составлялись коллекции Этнографического отдела — Российской империи, славян и сопредельных территорий»¹⁰⁹⁸. Отдельные экспонаты, манекены и фотографии из этого собрания послужили образцами для фарфоровых фигур из серии «Народности России».

Заручившись поддержкой ученых-этнографов и получив доступ к столь необходимым для успешного выполнения заказа музейным экспонатам, Вольф стал подыскивать достойную кандидатуру скульптора. Первоначально он остановил выбор на четырех мастерах: В. Богатыреве, В. Свиньине, М. Харламове и П. Каменском, которые ранее уже обращались к теме народностей России в своем творчестве¹⁰⁹⁹. Богатырев был учеником В. Беклемишева в Императорской Академии художеств. В 1902–1908 гг. вместе с М. Харламовым он выполнил

¹⁰⁹⁷ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 8.

¹⁰⁹⁸ Могилянский Н. М. Этнографический отдел Русского музея Императора Александра III // Живая старина. 1912. Вып. 3–4. С. 477.

¹⁰⁹⁹ Kattering K. From Science to Art. The story of a Porcelain Yakut Bride. P. 10.

многофигурный скульптурный фриз «Народы России» для главного Мраморного зала нынешнего Российского этнографического музея. Под нужды последнего в 1900–1911 гг. по проекту В. Свиньина был перестроен восточный флигель Михайловского дворца¹¹⁰⁰. Четвертым кандидатом, которого в итоге и выбрал управляющий фарфоровым заводом, стал П. Каменский.

Народы России

Поскольку состав серии фигур «Народности России» отражал приоритеты заказчика, особое внимание было уделено фигурам русских — самого многочисленного народа Российской империи. Проживание на огромной территории с различными природно-климатическими условиями, взаимодействие с многочисленными этносами Российского государства определили особенности многих локальных групп русского народа. Каменский, насколько ему позволял формат серии, стремился передать в фарфоре именно эти характерные особенности. Еще в 1842 г. этнограф, известный исследователь и собиратель «русской старины» В. А. Дашков написал следующие слова о России, которые не потеряли своей актуальности и к началу XX в.: «Для каждого из Русских без исключения любопытно ознакомиться с тем, что находится в нашем пространном отечестве. Изучать страны и народы чужеземные есть дело полезное и важное, но вовсе непростительно не знать страны родной, не быть знакомому с ее коренными обитателями, не пользоваться запасом сведений о прежнем составе отечества и быта своих предков. При исполинских успехах России на поприще просвещения, наши ученые, в благородном стремлении догнать и потом опередить просвещением ученый Европейский мир, углубляются в новые предметы изучения, а это отвлекает их внимание от многих непечатых страниц своего Русского царства. Между тем, время изглаживает памятники отечественной

¹¹⁰⁰ Императорские коллекции в собрании Российского этнографического музея: «Цари народам — народы царям». М.; СПб., 1995. С. 14.

старины, и достояние истории скудеет, бесполезно пропадая в темных архивах. Последствия сего очевидны: годы проходят, а с ними исчезает и Русская старина, драгоценная Русскому сердцу»¹¹⁰¹. Поэтому администрацией фарфорового завода было принято решение создать целый ряд фигур, представляющих крестьян российских губерний. Именно представителей этого сословия, поскольку на протяжении многих веков абсолютное большинство населения России составляли крестьяне. Важно и другое. Крестьянин лишь по крайней нужде отлучался из своего селения, «чуждадельные гости тоже были редки, поэтому в крестьянской одежде, избежавшей внешних влияний, ярко выразились миропонимание, обычаи, внутренняя суть коренного русского человека»¹¹⁰². А после знаменитых указов Петра, регламентирующих внешний вид подданных, все, кроме крестьян и духовенства, стали носить платье европейского образца. Горожане вынуждены были перейти на «немецкую» одежду, и только жители деревни продолжали пользоваться традиционным костюмом. «Каким же он был? Очутившись лет сто назад на крупной ярмарке где-нибудь в Макарьеве или Ирбите, вы бы поразились разнообразию нарядов, особенно женских: и двух одинаковых не сыскать! — пишет А. Лебедева. — Действительно, за века чуть не в каждом селе необъятной России сложились собственные традиции — так что по расцветке или узору одежды можно было узнать, откуда хозяйка родом»¹¹⁰³. Такая же красочная, нарядная «ярмарка» русских крестьянок была создана и в фарфоре. Ни одна другая народность не воспроизводилась в фарфоре столько раз, сколько русские женщины — веселые и грустные, танцующие и задумчивые. Художники искренне и с любовью расписывали эти «хрупкие куколки», после революции — часто не соблюдая историческую точность в передаче того или иного орнамента

¹¹⁰¹ Дашков В. А. Описание Олонецкой губернии в историческом, статистическом и этнографическом отношениях. СПб., 1842. С. 169–170.

¹¹⁰² Лебедева А. Русский народный костюм // Юный художник. 1983. № 10. С. 51.

¹¹⁰³ Там же.

сарафанного или поневного комплекса, но бережно вкладывая в эту роспись всю свою душу.

Для фарфоровых статуэток были выбраны в основном фигуры крестьянок северных губерний, поскольку, сформировавшись в период самоидентификации русских как этноса, именно севернорусский комплекс одежды с сарафаном стал символом русского народного платья.

В 1909 г. Каменский завершил работу над фигурой женщины из города Каргополя, который, по словам В. А. Дашкова, «был более всех городов Олонецкой губернии самый что ни на есть русский»¹¹⁰⁴ Она изображена в праздничной одежде, состоящей из рубахи, сарафана (или юбки на лямках) с душегреей («коротеной»). Каменский в своей работе отразил типичный прямой (круглый) сарафан, широкий, с многочисленными сборками. Подобные наряды имели олончанки из состоятельных крестьянских семей. Знаток каргопольской культуры середины XIX в. С. П. Кораблев отмечал, что сарафаны обычно шили из красочного шелка-репса или атласа¹¹⁰⁵. Художники по фарфору искуснейшим образом передали текстуру материала — атласную с золототканым рисунком ткань. По низу сарафана нарисованы горизонтальные полосы, имитирующие позумент и бахрому из золотных нитей. В олонецкой традиции нагрудная одежда «коротена» зачастую составляла единый ансамбль с сарафаном. И здесь, на скульптуре, она изображена из той же, что и сарафан, ткани. Характерными для местной традиции изображены рукава рубахи и головной платок, украшенные золотным шитьем, причем мастера фарфорового завода с высокой степенью точности перенесли орнаментальные мотивы с оригинальных предметов на созданное ими произведение. Изображенный на статуэтке головной убор —

¹¹⁰⁴ Вероятно, имеется в виду, что значительную часть населения Олонецкой губернии составляли карелы.

¹¹⁰⁵ Кораблев С. П. Этнографический и географический очерк города Каргополя Олонецкой губернии. М., 1851. С. 16.

типичный каргопольский кокошник, однорогого типа, представляет собой шапочку на твердой основе с вытянутым вперед и вверх «очельем». Местные мастерицы украшали кокошники золотным шитьем, позументом и галуном. «Очелье» декорировали половинчатым жемчугом или перламутровыми плашками, а также либо мелким жемчугом, либо молочного цвета бисером. Порой использовали рубленый перламутр или фальшивый жемчуг — бусины тончайшего стекла, окрашенные составом, включающим перламутр из рыбной чешуи. Такой жемчуг называли еще «французским», в XIX в. он широко бытовал у русских; кокошники с ним называли «бусовыми». Из тех же материалов делали многослойную поднизь «ряску». На фоне общерусской традиции каргопольские кокошники являются самобытными и по форме и по декору. Поверх кокошника непременно надевали платок из белого миткаля или коленкора, расшитый золотными нитями со стилизованным растительным орнаментом, точно такой, как исполнил Каменский на фарфоровой статуэтке.

В 1920–1930-е гг. на фарфоровом заводе продолжался выпуск уменьшенной модели «Олонецкая женщина». Большинство фигур имеют схожую с дореволюционным оригиналом роспись и цветовое решение. Однако встречаются модели с менее проработанной росписью и другими колористическими сочетаниями, одно из них — «коротена» темно-синего цвета¹¹⁰⁶.

Модель крестьянки Архангельской губернии в праздничном костюме была завершена Каменским в 1908 г. Изображенные на фарфоровой фигуре сарафан и коротена передают общие для севернорусской традиции рубежа XIX–XX вв. особенности кроя этих деталей. Сарафан — по крою круглый, из парчи, сотканной из серебряных и золотных нитей, по подолу окаймлен полосами позумента двух видов. Душегрея — «коротена» косоклинного кроя, из того же материала, что и

¹¹⁰⁶ См. об этом: Носович Т. Н., Петрова И. П. Государственный фарфоровый завод. 1904–1944. С. 129.

сарафан; полы обшиты позументом и застегнуты на металлические пуговицы. В скульптуре есть неточности, касающиеся рубахи и головного убора, передача которых не отражает специфики архангельской местной традиции. Так, рукава изображены как сшитые из кисеи, декорированной золотным шитьем, что характерно для олонецких рубах. В качестве головного убора показан шелковый золототканый платок. Однако обязательным элементом подобного праздничного костюмного комплекса молодой женщины являлся головной убор типа кокошника (реже — повойника), обычно дополнительно покрытый платком, концы которого чаще всего соединяли под подбородком. На статуэтке такой головной убор отсутствует, а платок повязан нетипичным способом.

Выпуск этой фигуры также продолжался в послереволюционный период. Одна из наиболее грубых ошибок, встречающихся в росписи этой статуэтке в 1930–1940-е гг., — отсутствие традиционного головного убора: девичьего (повязки, ленты) или женского (кокошника или повойника), вместо которых видны аккуратно выписанные светло-русые пряди.

В 1913 г. в ассортименте Императорского фарфорового завода появилась фигура «Саратовская женщина». Это обозначение скульптуры следует признать ошибочным, так как фигура облачена в достоверно переданный праздничный костюм молодой женщины Вологодской губернии, характерный для второго дня свадьбы, который до рождения ребенка использовался и как праздничный. Правда, и здесь есть одна неточность. По локальному признаку сложнее всего идентифицировать рубаху. Она изображена коленкоровой, с широким, сужающимся к запястью рукавом и отложным воротником; рукав у запястья обшит черно-белой тесьмой. Если исключить отложной воротник (это очень поздняя деталь для местной традиции), то можно было бы говорить о довольно типичном для вологодской культуры рубежа XIX–XX вв. варианте венчальной рубахи,

которую не могли использовать с остальными элементами праздничного костюма, показанного на фарфоровой фигуре.

Остальные детали костюмного комплекса и фактура материалов переданы скульптором и художниками фарфорового завода с удивительной точностью. Так, сарафан (или длинная юбка на лямках) — по крою круглый, из кантеле (ткань с характерным широким рубчиком по утку) голубого цвета с брошированным узором из разноцветных шелковых и металлических нитей, по подолу окаймлен двумя полосами позумента. Края пол и верхний край на груди обшиты черным позументом. Это единственная нетипичная деталь. Вероятнее всего, художники хотели изобразить сильно потемневший, попросту почерневший позумент из серебряных нитей. На груди под позументом пришита бахрома из золотных нитей, нижний край обшит шелковой алой лентой. Душегрея — «коротена» — косоклинного кроя, сзади полотнища заложены в многочисленные складки, на узких пришивных лямках.

Кокошник типа «сборника» («моршенька») сшит из бордового бархата, очелье и верхняя часть украшены золотным шитьем. От очелья спускается жемчужная поднизь, сделанная либо из натурального речного жемчуга, либо из фальшивого, иногда использовался и прозрачный бисер. Сзади головной убор украшен красной шелковой лентой, завязанной большим бантом. Именно эта деталь «сборника», сближающая его с девичьими головными уборами, является знаком того, что весь костюм соответствует статусу молодой женщины, еще не имеющей детей. Такие костюмы молодухи носили обычно до рождения ребенка.

Художники верно передали и нагрудное украшение, состоящее из двух полос ткани и украшенное золотным шитьем со стилизованным растительным орнаментом. В Вологодской губернии бытовали разные названия: «пёрло», «нагрудник», «манишка». На ногах у женщины — покупные ботиночки из кожи и белого сукна, по городской моде.

В 1908 г. Каменский представил на утверждение администрации Императорского фарфорового завода модель крестьянки Тульской губернии. Особенности демографического, экономического и культурного развития Тульской губернии во многом определялись географическим фактором — ее расположением в самом центре России. Соседство с высокоразвитой Московской губернией и сравнительная близость к Петербургу обеспечивали ей связь с экономической и культурной жизнью столиц¹¹⁰⁷. Тула была одним из крупнейших промышленных центров империи. Этот аспект сыграл немаловажную роль при утверждении фигуры тульской крестьянки для исполнения в фарфоре.

В этой скульптуре запечатлен образ молодой замужней женщины в праздничном наряде. Характерный для этой местности традиционный народный костюм включает в себя льняную рубаху домашнего холста, на вороте декорированную вышивкой, а на груди — затканными красными полосами; рукав в верхней части украшен полосой кумача с нашитой на него полоской белого кружева, в средней и нижней части рукав декорирован узкими протыками из красных ниток и полосами вышивки красными нитками (орнамент мелкий геометрический: полосы косых крестов, уголков, шашечек и т. п.). Изображенная на фарфоровой статуэтке «понева» — глухая поясная одежда — состоит из нескольких полотнищ клетчатой шерстяной домотканины и однотонной прошвы (прошва расположена спереди). По подолу она украшена сверху вниз позументом из золотных нитей и бити, имеющим фестончатый край. Край подола подшит плетеным пояском из разноцветных шерстяных нитей. Плетеный пояс «опояска» из разноцветных шерстяных нитей украшен на концах зелеными лентами с нашитыми металлическими пайетками, черной тесьмой с нашитыми пайетками,

¹¹⁰⁷ Тульская губерния на рубеже XIX–XX веков [электронный ресурс]. Режим доступа: http://tulyaki.ru/rubezh_xix_xx.shtml.

полосками позумента из золотных нитей, синими лентами, плотной бахромой (по две на каждом конце) из шерстяных красных ниток.

«Нагрудень» — принятое в Епифанском уезде название глухой верхней плечевой одежды из шерстяной домотканины, туникообразного покроя, без рукавов. На фарфоровой фигуре он изображен довольно длинным, что характерно, например, для тамбовского женского костюма. «Нагрудень» украшен прямоугольной нашивкой на груди и широкой полосой из красного кумача по подолу, которые декорированы металлическими пайетками и по краям обшиты коклюшечным кружевом из белых и бордовых ниток. В области плеч нашиты узкие полоски кумача с металлическими пайетками.

На голове у женщины надет фабричный ситценабивной платок молочного цвета с мелким стилизованным растительным орнаментом. На ногах — кожаные «коты». В руках она держит плетенную из бересты корзину, накрытую ситценабивным платком молочного цвета с мелким стилизованным растительным орнаментом красного цвета.

Молодую крестьянку Вологодской губернии Сольвычегодского уезда Каменский изобразил в распашном косоклинном сарафане типа «костыча», сшитого из кумача или красного шелка и подбитого холстом; края пол обшиты полосами галуна, между которыми пришиты металлические пуговицы. Рукава рубахи свадебные (праздничные) — сшитые из белого холста и украшенные вышивкой красными нитками. Душегрея — косоклинного кроя, из шелковой полупарчовой ткани, края которой также обшиты галуном. Головной убор — «кокошник» с «кичкой» внутри. На фарфоровой статуэтке он изображен как или полностью зашитый золотным шитьем, или покрытый галуном, лишь «очелье» внизу обшито шелковой тканью. Именно для Сольвычегодска, где находилось много золотных мастерских, было характерно подобное золотное шитье. В собрании Российского Этнографического музея

хранится кокошник подобной формы из малинового штофа, с «очельем», частично декорированным золотным шитьем, который экспонировался на выставке 1867 г. и впоследствии мог быть использован Каменским для выполнения своей модели. Поверх него повязан шелковый платок, украшенный золототканым орнаментом, способ скрепления концов платка — под подбородком.

Малая модель фигуры «Вологодская женщина» довольно широко тиражировалась после революции, поэтому в настоящее время изящные статуэтки в разных вариантах росписи можно встретить как в музейных, так и в частных собраниях.

В 1909 г. Каменский создал модель «Семейская женщина». Семейские представляют собой особую группу крестьян Забайкалья — от Селенги до Амура: «старообрядцы, называемые семейскими за их религиозные воззрения, получили характерное народное название по той причине, что, в противоположность большинству ссыльных других разрядов, приходили в Сибирь с семьями, будучи самовольными переселенцами»¹¹⁰⁸. Переселившись за Байкал более двухсот лет назад, семейские принесли с собой и сохранили быт и одежду, которые, несомненно, имеют этнографическую общность с материальной культурой центральных русских и северорусских областей. Одежда старожилов-сибиряков подверглась сильному городскому влиянию, переселенцы также воспринимали городские моды. Исключение составляли семейские, не знавшие городских форм одежды второй половины XIX — начала XX вв.¹¹⁰⁹

В силу приверженности старине по религиозным мотивам у семейских очень долго сохранялись старинные формы традиционного костюма. Их одежда представляла своеобразный вариант русского народного костюма, отличный по

¹¹⁰⁸ Путеводитель по Великой сибирской железной дороге / под ред. А. И. Дмитриева-Мамонова, А. Ф. Здырского. СПб., 1900. С. 388.

¹¹⁰⁹ Болонев Ф. Ф. Старообрядцы Забайкалья в XVIII–XX вв. М., 2004. С. 310.

ряду деталей от одежды сибиряков и сходный с одеждой двух других старообрядческих групп, поселившихся на Алтае¹¹¹⁰. Отличительной особенностью семейских, главным образом женщин, является яркая красочная одежда. На фарфоровой статуэтке изображен праздничный костюм молодой женщины-старообрядки Забайкальской области. Ее наряд состоит из рубахи с прямыми полами, цветными рукавами, поверх которой надет яркий цветной, отделанный лентами сарафан на «проймах» (лямках) из прямых полотнищ, с собранными сзади в сборку полотнищами. Его шили из фабричного набивного ситца темно-синего цвета с красными стилизованными цветами. Ленты были яркими и обязательно отличались по цвету от сарафана. Для крепости «добрый», т. е. из дорогой материи, сарафан с изнанки подшивался другим материалом. Именно такой сарафан и изображен на фарфоровой статуэтке. Поверх сарафана спереди на шею надевался цветастый «запан» — фартук с грудкой из цветной, однотонной или в цветочный рисунок, хлопчатобумажной или шелковой ткани, по подолу украшенный лентами, подвязанный по талии ленточками или шнурками.

Шея и грудь у женщин, особенно в праздники, была украшена бусами — «янтарями», которые очень ценились¹¹¹¹. Порой их набиралось до двенадцати нитей, а отдельные «янтаринки» были столь массивны, что получили название фунтовых. На фарфоровой статуэтке изображены три нитки стеклянных бусин голубого цвета. Кашемировый платок у семейских также повязывался особым образом — наподобие чалмы с кичкой внутри, что с точностью передано на фарфоровой статуэтке. Распространенным видом женской обуви у забайкальских

¹¹¹⁰ Охрименко Г. И. Женский костюм семейских XIX — начала XX вв. и его украшения // Этнография русского населения Сибири и Средней Азии. М., 1969. С. 209.

¹¹¹¹ Жалсараева Н. Б. Коллекция одежды старообрядцев Бурятии в Этнографическом музее народов Забайкалья // Старообрядчество Сибири и Дальнего Востока. История и современность. Местные традиции. Русские и зарубежные связи: Материалы II Международной научной конференции. Владивосток, 2000. С. 58.

семейских были старинного кроя башмаки «чирки» из кожи, без каблука, обшитые поверху бархатом или другой тканью.

В предыдущей главе речь уже шла о «Сеятеле» Каменского. Исполняя большую и малую фигуры этой модели, скульптор передал в фарфоре праздничный мужской костюм, характерный для южнорусских губерний: Рязанской, Тульской или Тамбовской. Мужчина изображен в рубахе-«косоворотке» из полосатой пестряди и «портах» из домашней льняной (или конопляной) пестрядинной ткани в сине-белую полосу. Плетенный из зеленых, желтых и коричневых нитей пояс наиболее сложно идентифицировать по локальным признакам. На ногах у сеятеля надеты «онучи» (льняные или конопляные) и лапти с оборами — веревочками, с помощью которых лапоть крепится на ноге. А на плече на холстяном ремне скульптор изобразил плетенную из лозы корзину — «севалку» с семенами.

В 1911 г. Каменский завершил работу над большой и малой фигурами крестьянки Рязанской губернии Скопинского уезда, ошибочно названными «Великороска с Дону»¹¹¹². Праздничный женский наряд включает рубаху из домашнего льняного холста с нашитыми на вороте и около грудного разреза полосами кумача. Рукава рубахи в верхней части декорированы узкими протыками из красных и бурых ниток, полосой узорного (двууточного браного) тканья красными нитками (узор геометрический: чередование ромбов и косых крестов) и неширокой вышивкой красными нитками (орнамент геометрический: мелкие столбики и розетки под ними). У запястья рукав украшает вышивка красными нитками (орнамент стилизованный растительный: мелкие трехчастные листья). Скульптор точен и в изображении понева на этой фарфоровой статуэтке. Глухая поясная одежда «понева» сшита из нескольких полотнищ клетчатой шерстяной

¹¹¹² Это название указано на основании фигур в тесте.

домотканины, подол по кругу украшен полосой терракотовой шерстяной домотканины с нашитой на нее тесьмой, декорированной шерстяными нитками (орнамент геометрический: на красном фоне разноцветные косые кресты, обрамленные сверху и снизу синей, белой и зеленой полосками), выше и ниже тесьмы вышивка белыми и черными шерстяными нитками (орнамент геометрический: мелкие уголки); край подола подшит тонким плетеным пояском из терракотовых шерстяных нитей. «Шушпан» — плечевая одежда туникообразного покроя, с коротким рукавом, с круглым воротом и прямым разрезом на груди, из белой шерстяной домотканины. Он украшен на груди прямоугольной нашивкой из шерстяной домотканины терракотового оттенка. Ворот обшит полосами ткани терракотового и светло-зеленого цветов, а грудной разрез — черного, терракотового и желтого цвета. Рукав декорирован узкими протыками из красных и терракотовых ниток, тремя видами тесьмы: бело-зеленой с разноцветным тканым геометрическим орнаментом (ромбы), узкой сине-белой и широкой черной с терракотовым тканым геометрическим орнаментом (чередование ромбов и косых крестов). Подол по кругу украшен узкой бело-зеленой тесьмой с разноцветным тканым геометрическим орнаментом (ромбы) и широкой полосой из терракотовой шерстяной домотканины, декорированной полоской вышивки черными, зелеными и терракотовыми шерстяными нитками (орнамент геометрический: квадраты с шашечками внутри). Край подола подшит тканью или плетеным пояском темно-синего цвета. Передник на фарфоровой статуэтке изображен типа фартука, из красного кумача, внизу он украшен воланом из белой хлопчатобумажной ткани. Стоит отметить, что более характерным для данного костюмного комплекса был передник типа «занавески»: с «грудкой» или с закрывающей грудь туникообразной кокеткой. Возможно, однако, художник просто не прорисовал на скульптуре верхнюю часть передника. Из-под подола поневы виднеются чулки, которые на Рязанщине обычно вязали из белых

домашних шерстяных ниток, и типичные южнорусские кожаные коты на ногах. В качестве головного убора изображен платок из домашней ткани в черно-белую клетку, украшенный по периметру полосой из черно-красных клеток.

В издании «Россия. Полное географическое описание» приводится следующая характеристика антропологических особенностей крестьян вышеназванных губерний, которые впоследствии точно передал в фарфоре Каменский: «Цвет волос — обыкновенно русый, но не светло-белокурый, половина блондины и блондинки <...> Брюнеты и брюнетки не слишком уж черны; черты их лица не так резки, как у южных славян, у румын, у греков. Глаза чаще серые <...> брови — то тонкие, как шурки, то густые, “соболиные”; темная бровь нередко оттеняет синий глаз; попадаются и черноглазые блондины. Лица — средней широты, овальные, без выдающихся скул, нос — правильный, довольно крупный, но не широкий, иногда с горбинкой, реже — с небольшой выемкой; кое-где даже у явно деревенских людей попадаются прекрасной формы тонкие носы с изящно очерченными ноздрями. Цвет кожи белый и нередко слабо-смуглый; гладкие или слегка вьющиеся волосы <...> Рост средний»¹¹¹³.

В первые годы работы над фарфоровыми фигурами Каменский исполнил модели малороссов (украинцев). Исторические события второй половины XVIII столетия привели в XIX в. к созданию в границах Российской империи, как ее часто называют, «Великой Украины». Процесс социального и культурного взаимодействия двух стран был сложным и противоречивым, периоды политической «оттепели» сменялись резкими ограничительными законами¹¹¹⁴. О политических настроениях Украины писали многие современники, в том числе и известный украинский писатель, галичанин Иван Франко. В труде «Руськ.-

¹¹¹³ Россия: полное географическое описание нашего Отечества / под ред. В. П. Семенова и под общ. рук. П. П. Семенова-Тян-Шанского и В. И. Ламанского. СПб., 1899. Т. 1. С. 65.

¹¹¹⁴ Ефименко А. Южная Русь: очерки, исследования, заметки. СПб., 1905. Т. 1. С. 71.

Українська Література» он подчеркивал: «Не думая о политическом сепаратизме от России, наоборот, ощущая себя ее частью, видя в ее силе, также и свою силу, а в ее развитии — свое развитие, они одновременно понимали, что именно в интересах этого развития и этой силы есть удовлетворение духовных потреб украинского народа на его родном языке»¹¹¹⁵. Идеолог украинского сепаратизма М. Грушевский в своей «Истории Украины» отмечал, что «упущением российского правительства в “украинском вопросе” надо считать, что оно не смогло (да и не пыталось) учесть пробуждающиеся национально-культурные стремления украинской интеллигенции, и вместо того, чтобы направить ее по руслу общегосударственному, не всегда удачными и не всегда необходимыми запретительными мероприятиями толкало ее в оппозицию»¹¹¹⁶. На этом фоне и создавались фарфоровые фигуры в народных костюмах Поднепровщины — наиболее лояльного из входивших в состав Российской империи региона.

В 1909 г. Каменский завершил работу над фигурой малоросса — пожилого крестьянина в повседневном костюме Среднего Поднепровья (Наддніпрянина), т. е. бывших Киевской, Полтавской и Черниговской губерний. В процессе работы, очевидно, были использованы манекены и фотографии малороссов, представленные на Российской этнографической выставке в Москве в 1867 г., и другие источники, поскольку костюм получился «сборный», составленный из предметов, характерных для разных регионов. Мужчина изображен в белой сорочке без декора, которая традиционно имеет ворот-стойку и прямой разрез на груди¹¹¹⁷. Она заправлена в штаны из льняной ткани, крашенной в технике «набойка», с рисунком в виде полос и растительных гирлянд синего цвета. Вероятнее всего, изображенный на фарфоровой статуэтке пояс покупной,

¹¹¹⁵ Франко И. Руськ.-Українська Література. Черновицы, 1898. С. 12.

¹¹¹⁶ Грушевский М. Очерки истории Украинского народа. СПб., 1906. С. 479.

¹¹¹⁷ Николаева Т. А. Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье. Киев, 1987. С. 30.

мануфактурного производства, из тонкой шерсти. Как правило, он был шириной до 40 см, синий или красный, с полосками контрастных цветов по длинному краю. Однако на его месте мог быть и домотканый пояс из разноцветных гарусных (шерстяных) нитей или плетеный в технике «спрэнг» из шерстяных нитей красного цвета. На плечах у малоросса наброшена типичная «свитка» из домотканого сукна без подкладки. На голове — овчинная шапка «кучма», а на ногах — кожаные сапоги.

Фигура малороссиянки представляет замужнюю женщину в повседневном костюме из Золотоношского уезда Полтавской губернии. Как и в случае с фигурой малоросса, скульптор создал «собирательный» образ жительницы Среднего Поднепровья, используя для своей модели разные источники, в том числе фотографии, сделанные сотрудником Музея антропологии и этнографии С. М. Дудиным во время поездки на Украину в 1894 г. Украинка изображена Каменским в длинной белой сорочке из льна, украшенной красной вышивкой в виде стилизованных цветов. В разных регионах вышивки отличались цветовыми решениями и орнаментальными мотивами. Так, например, в полтавской традиции было принято вышивать нитями синего, голубого, красного и черного цветов, или бежевого без красного, или белого в сочетании с красным. В черниговском и киевском костюмах вышивка была белого цвета, с традиционными для каждой местности растительными и геометрическими узорами. Необходимо отметить, что еще в начале XX в. украинский этнограф Ф. К. Волков писал, что орнамент с цветами и прочими гирляндами, который показан на фарфоровой фигуре Каменского, на самой Украине никогда не был народным; он появился вслед за «сценическим костюмом», разработанным для известных опер, таких как «Наталка-Полтавка» и др.¹¹¹⁸

¹¹¹⁸ Волков Ф. К. Украинский народ в его прошлом и настоящем. Пгр., 1916. Т. I. С. 54.

Поверх рубахи на женщине надета безрукавка-«керсетка» и поясная одежда: темно-синий «передник-запаска» и красная «плахта» из двух сшитых на $\frac{1}{3}$ длины полотнищ, которые крепились к талии поясом наподобие юбки¹¹¹⁹. Наряд украинской женщины дополняет ожерелье из синих стеклянных бус. На голове у нее «шапка-очипок», характерная для Полтавской губернии. Этот головной убор, не покрытый ни полотенчатой «намиткой», ни платком, свидетельствует о том, что костюм на украинке — будничным. Однако такую вольность могли позволить себе не молодницы, а только женщины в возрасте — во дворе или в доме. На ногах у нее характерные сапоги.

Большая часть фигур жителей России и Украины была исполнена Каменским в первые годы работы над серией. Несмотря на ряд неточностей, скульптор смог запечатлеть в фарфоре наиболее характерные костюмные комплексы крестьян русских губерний, традиционная одежда которых на рубеже XIX–XX вв. претерпевала значительные изменения. Как отмечал В. В. Богданов: «Мы живем очень нетерпеливо и быстро меняемся: десятилетие за десятилетием делит нас на поколения, нередко чуждые друг другу. Русский народ во всей своей массе теряет черты быта, верований, произведения художественного творчества, если и не так быстро, как русские инородцы, но все же неизбежно и безвозвратно»¹¹²⁰.

Народы Поволжья и Приуралья

Народы, населявшие Поволжье и Приуралье, были широко представлены в серии «Народности России». Вероятно, решение создать целую группу фигур, демонстрирующую этнографическое разнообразие этого региона, было принято после паломничества императорской семьи в 1903 г. в Саровскую пустынь, расположенную рядом с Темниковским районом Мордовии. Во время

¹¹¹⁹ Николаева Т. Исторія українського костюма. Київ, 1996. С. 24.

¹¹²⁰ Цит. по: Зензинов В. М. Старинные люди у холодного океана. М., 1914. С. 2.

Высочайшего визита состоялась встреча Николая II с местными жителями, после которой у императора сохранились восторженные воспоминания об изысканной красочности мордовского народного костюма¹¹²¹. Одним из организаторов этого визита стала художница, основательница и попечительница Высшей школы народного искусства императрицы Александры Феодоровны В. П. Шнейдер. Именно к ней обратился тамбовский губернатор В. Ф. фон дер Лауниц с просьбой выполнить проект и возглавить руководство сооружением триумфальной арки для въезда императора на границе Нижегородской и Тамбовской губерний. По утвержденной программе, царскую семью должны были встретить хлебом-солью тамбовские дворяне во главе с губернскими и уездными предводителями, а также народные депутации в национальных костюмах, списки которых составила Шнейдер. Ее работа не осталась незамеченной. Николай II записал в своем дневнике: «Очень живописны были крестьянки в своих нарядах и мордовки также»¹¹²². Вероятно, вспоминая об этом путешествии, впоследствии он утвердил для исполнения в фарфоре несколько фигур мокшан, и среди них — мокшанку Темниковского района Мордовии.

Шнейдер неоднократно посещала мокшанские села, была хорошо знакома с историей народного творчества этих регионов и собрала уникальную коллекцию костюмов. Впоследствии художница передала ее в дар Этнографическому отделу Русского музея императора Александра III, а спустя несколько лет с экспонатами уже мог работать скульптор Каменский.

Традиционный мордовский костюм, особенно женский, очень красочен и разнообразен¹¹²³. Мордва, марийцы, удмурты, чувашаи все носили полотняные рубахи, чаще всего белые, украшавшиеся вышивкой и аппликацией. У некоторых

¹¹²¹ Зеленина Я. «Это была точно пасхальная ночь» // Наше наследие. 2007. № 83–84. С. 32.

¹¹²² Там же.

¹¹²³ Демьянов Г. П. Иллюстрированный путеводитель по Волге (от Твери до Астрахани). Нижний Новгород, 1898. С. 40.

групп удмуртов, а также марийцев и чувашей для платья использовалась самотканая пестрядь в красно-черную или красно-темно-синюю клетку. У каждого народа были свои особые предпочтения. Само умение носить национальную одежду было своеобразным искусством, которое передавалось из поколения в поколение и выражало идеальное представление о красоте человека. У мордвы подпоясанная на бедрах рубаха носилась с большим напуском, так что получался мягкий силуэт. Широкая туникообразная мордовская рубаха требовала множества дополнительных деталей, которые помогали женщине придать костюму необходимый вид. Из древности дошли приемы плетения на пяльцах и дощечках шерстяных поясов, веками не выходили из употребления самобытные фибулы — «сюлгамы» — для скалывания глубокого нагрудного разреза, память о несшитых формах одежды была традиция покрывать бедра слоями полотенец и украшений, формируя монументальный объем. Представления о нравственности требовали целого набора обязательных элементов как праздничного, так и будничного наряда. Неприличным, например, считалось ходить распоясанным, постыдным для женщины показаться без головного убора, а у эрзян еще и без набедренника-«пулая». Постороннему наблюдателю порой было сложно определить назначение многих деталей наряда мордовской женщины. Вероятно, поэтому при исполнении фигур в фарфоре, скульптор допустил ряд неточностей и ошибок.

Каменский и художники по фарфору воспользовались для работы выставленными в залах Этнографического отдела Русского музея императора Александра III антропологическими манекенами мордовских фигур, а также материалами из коллекций Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого. Для достоверности в передаче поз, манеры держаться скульптор просматривал и богатые фотографические материалы. Например, снимок из Симбирского альбома фотохудожника В. А. Каррика из фондов Российского Этнографического музея «Портрет женщины в традиционном костюме. Мордва.

Симбирская губерния. 1870-е гг.» был использован для создания композиции фигуры эрзянки. Этот снимок имел два ракурса и был удобен для работы над фарфоровой моделью. Несомненно, скульптор обращался за помощью и к сотрудникам музея, способным разъяснить ему многие тонкости и нюансы ношения народных костюмов. Исследовательница мордовского костюма Т. П. Прокина предполагает, что консультантом при создании фигуры мокшанки Темниковского уезда Тамбовской губернии мог быть А. Гусаков, который, очевидно, предложил в качестве образцов предметы из коллекции В. П. Шнейдер. Широко использовались и материалы Музея антропологии и этнографии. В частности, рубаха на модели мокшанки похожа на экспонат, поступивший в фонды Музея антропологии и этнографии в 1912 г. от крестьянина М. П. Голованова (Опись № 2040). Подтверждением этой версии является специфическая деталь, присутствующая в изображении, а именно — подвески, расположенные на груди и пришитые к рубахе чуть ниже уровня плеча. Именно такая рубаха со своеобразно пришитыми подвесками хранится в Музее антропологии и этнографии имени Петра Великого.

Наряд, изображенный на статуэтке мокшанки Темниковского уезда Тамбовской губернии, представляет собой сборный комплекс, составленный из элементов разных костюмов, бытовавших как в Наровчатском уезде Пензенской губернии, так и в Темниковском уезде Тамбовской губернии. Каменский исполнил фигуру в белой праздничной холщовой рубахе «ожа ки панар» с вышивкой на рукавах и подоле. Для праздничного костюмного комплекса в Темниковском уезде характерно использование нескольких рубах, которые надевали особым образом: вышитые подола нижних рубах, должны были быть видны из-под верхних. При ношении подобных рубах над поясом делали напуск. Эти нюансы не были учтены скульптором: на фарфоровой модели показана только одна рубаха без напуска. Важной особенностью женских рубах, в отличие от девичьих, являлся

обрамленный вышивкой вертикальный разрез, расположенный на подоле по центру. На статуэтке этот разрез не прорисован.

Головной убор мокшанки — «панго» — отделан широкой нашивкой золотного шитья («золотной»), бисерной поднизью, шелковыми лентами, украшен массивным «позатыльнем» из раковин каури и пышной бахромой из шерстяных красных и зеленых нитей. Точно выполнено скульптором и шейное украшение — «тифкс» или «цифкс» (его также называют «горожонь крганя», «горож» — медные пуговицы, которые дополняют низок раковин каури; «крганя» — то, что вокруг шеи). По сторонам от центральной плети раковин, по груди спускаются еще две височные плети «пиле сюре» (дословно — ушная нить), которые подвешивали к головному убору. Здесь их расположили на груди. Этот экспонат также поступил в собрание Этнографического отдела Русского музея в 1905 г. вместе с коллекцией В. П. Шнейдер. На поясе мокшанки, который называется «каркс», Каменский верно передал две пары подвесок «секонят» (большие и малые) и боковые полотенца «кеска руцят», а между ними накошник «пулапунят». На ногах у женщины лапти «карть» с портянками «пакстат».

Ошибки, допущенные Каменским и его помощниками во время работы с подлинным народным костюмом, лишний раз свидетельствуют о том, что назначение элементов народного костюма не всегда было понятно людям, далеким от традиционной культуры. Так, например, скульптор неверно воспринял височные кисти как нагрудное украшение, низками раковин каури украсил грудь, хотя на самом деле они должны закрывать спину, а уже по ним должна спускаться плеть «пула пунят», которая пропущена между боковыми полотенцами. Еще одна грубая ошибка: рубаху следовало поддернуть до колен, с большим напуском, при этом колени прикрыть вязаными наколенниками «цюлкат». Боковые полотенца располагаются по бокам, а не сзади. Наплечное украшение надето задом наперед. Отсутствуют шейно-нагрудные украшения, традиционно входящие в данный

комплекс: ансамбль не дополнен комплексом «гайтанов», ожерелий, нет фибулы — «сюлгам». Накосник, традиционное украшение девичьей косы, изображен закрепленным на поясе сзади. Подобное украшение является принадлежностью костюма девушки, а фигурка Каменского облачена в одежду женщины. У мордвы был распространен особый способ плетения обор: завязки оплетали щиколотку параллельными рядами, в то время как на скульптуре изображены крестообразно заплетенные оборы. Несмотря на определенные погрешности, очевидно, что красота мордовского костюма искренне привлекала как скульптора, так и художника по росписи фарфоровой статуэтки. Именно в этой фигуре особенно красиво передана игра материалов, золотистые пуговицы, мягкие линии силуэта, пышность набедренных подвесок.

Другая фигурка изображает эрзянку Лукояновского уезда Нижегородской губернии. При создании этой модели были использованы материалы из собрания Музея антропологии и этнографии, которые поступили в 1908 г. из с. Атингеево Лукояновского уезда Нижегородской губернии (Опись № 1312). Женщина одета в полотняную рубаху «покай», портянки «пракстат», бусы «эргть», на ногах лапти «карть». Головной убор «панго», набедренное украшение «пулакш». Не только состав костюма, манера его ношения, но и декор элементов, орнаментация, колорит точно воспроизводят народный аналог. На фарфоровой фигуре допущено небольшое отступление от традиционного костюма — отсутствует комплекс нагрудных украшений, среди которых обязательным элементом являлась застежка-фибула «сюлгамо» («сюлгам»), закрывавшая разрез ворота. На шее мордовка, как правило, носила 2–3 нитки бус даже в будние дни. Эти многочисленные шейно-нагрудные украшения также не изображены на статуэтке.

В руках молодая женщина держит миску, также как на одной из фотографий конца XIX в., хранящейся в собрании Российского этнографического музея. На снимке изображена лукояновская эрзянка в высоком головном уборе, однако из

сел, расположенных южнее (ныне территория Мордовии). Это изображение, как и музейные манекены, которые в начале XX в. создавались с учетом первых этнографических фотографий, Каменский также использовал в процессе работы.

На основе костюмов из собрания Музея антропологии и этнографии скульптор исполнил парные фигуры луговой марийки Казанской губернии (черемиски) и лугового мариЙца (черемиса) (Опись № 416)¹¹²⁴. Мужская фигура показана в летнем праздничном белом кафтане «ош мыжер» с шалевым воротником, украшенным на груди тесьмой, и валяной шляпе с полями. Обращает на себя внимание тщательная проработка художником завода пояса с ремнями для подвески ножен, кисета для табака, кошелька и оберегов.

Женская фигура была завершена Каменским в 1911 г. Скульптор изобразил представительницу одной из групп луговых мариЙцев «сорокан мари» за традиционной работой — вышиванием. Он мастерски передал праздничную рубаху черемиски, богато декорированную вышивкой, и самобытное шейное украшение — ассиметричный воротник. Дополняет наряд высокий головной убор сложной конструкции «сорока» (по нему группа получила свое название), на плечи накинут темно-зеленый кафтан — элемент свадебного костюма, на спину спускаются косы, уложенные в прическу замужней женщины. Каменский проигнорировал важную деталь — вышитый платок «соллык», который обычно женщина одевала поверх «сороки». Скульптор правильно изобразил портки, которые покрывают колени поверх «онучей», но не показал черные с красными окантовками обмотки на ногах — отличительный элемент традиционной обуви мариЙек.

¹¹²⁴ Есть основания полагать, что костюмный комплекс (одна коллекция — полный комплекс, вторая — зеленый кафтан), ставший прообразом изображения на статуэтке, также хранился в Кунсткамере. Об этом свидетельствуют важные детали, в частности, мотив вышивки на головном уборе — сороке (именно такого декорированного головного убора в собрании Российского этнографического музея нет).

Вотякскую (удмуртскую) женщину Каменский представил в свадебной одежде северных удмуртов, проживающих в бассейне реки Косы и принадлежащих к Нижнечепецкой группе (косинский вариант). Территория распространения нижнечепецкого костюмного комплекса косинской группы удмуртов — Унинский, Фаленский, Богородский и Зуевский районы Кировской области, в прошлом территория Глазовского и частично Слободского уездов Вятской губернии, т. е. бассейн реки Косы. Традиционная одежда удмуртов формировалась в соответствии с бытом и культурой исторически сложившихся основных групп удмуртов: северных и южных¹¹²⁵ Фигура была создана на основе костюмного комплекса, который поступил в собрание Музея антропологии и этнографии в 1910 г. из Глазовского уезда Вятской губернии от К. В. Щенниковой (Опись № 2045).

На модели наряд невесты «быдзым дуськыт, зок дуськыт, зок кумач понэм», который отличает большое количество кумача¹¹²⁶. Рубаха «гордэн» (это название она получила по цвету нитей) богато украшена ромбовидным узором, вышитым красным шелком-сырцом в технике «шов назад иголкой с перевивом». Плотная, практически без просветов белой домотканины, вышивка идет вдоль всего рукава. Точно передан Каменским распашной кафтан «шортдэрем» с отложным воротником, вдоль которого нашиты двенадцать или тринадцать полос красной шелковой или сатиновой ленты, на более древних кафтанах эти полосы холщовые, рядом с ними полосы вышивки зелеными шерстяными или шелковыми нитями. Женский костюм дополняет также фартук без грудки «ашшет» и свадебный нагрудник «кабачи» прямоугольной формы, все стороны которого обшиты кумачом. Восьмилучевая розетка является основным узором свадебного нагрудника («толэзё» — «лунный»), поскольку луна считается покровительницей

¹¹²⁵ Владыкин В. Е. К вопросу об этнических группах удмуртов // Советская этнография. 1970. № 3. С. 37.

¹¹²⁶ Лебедева С. Х. Удмуртская народная одежда. Ижевск, 2008. С. 168.

удмуртских женщин¹¹²⁷. Поверх рубахи повязывают пояс — «дэрем е» (специальный пояс для рубахи), делая напуск, затем надевают распашной кафтан и пояс и снова — напуск. При этом из-под кафтана должны быть видны вышивка и оборка рубахи. Свадебную одежду дополняют поясное полотенце «урдэскышет» и пояс «кускертон» для распашного кафтана. Обычно поясное полотенце подвязывается с правой стороны, а пояс с кистями — с левой. В своей скульптуре Каменский допустил ошибку, изобразив их наоборот.

Непременными элементами женского праздничного костюма удмуртов Глазовского уезда были многочисленные украшения и сложный головной убор, состоящий из нескольких деталей. Головное полотенце «весьяккышет» ткали из отдельной домотканины. Основная часть полотенца — белое полотно с красно-белой поперечнополосатой домотканиной на концах. На узких и широких просветах белой домотканины располагалась вышивка, выполненная в технике «счетной двусторонней глади» красным шелком-сырцом с небольшим включением зеленого, желтого и синего цветов. К концам полотенца пришивали тряпичные кисти. По традиции на голову подвязывали еще шелковые платки — «дарали кышет», от одного платка до трех, по достатку семьи невесты. В данном случае невеста изображена только в головном полотенце, без шелкового платка, т. е. одетая не в праздничный убор. Под головным полотенцем у нее изображена кайма, вероятно, вышитой налобной повязки — «йыркерттэт». На статуэтке отсутствует и чересплечное украшение из бусин «кусильвесь», характерное для данного комплекса.

На ноги надеты сшитые из домотканины чулки «чуглэс» и лыковые лапти «кут» с ткаными завязками — верёвками «кут гозы». У удмуртов было принято

¹¹²⁷ Там же С. 210.

особое оформление щиколотки: оборы оплетали ногу параллельными рядами. Между тем на скульптуре изображены крестообразно заплетенные оборы.

Среди моделей, которые следовало изготовить в первую очередь, была и фигура зырянина, представителя «обширного северо-восточного края Вологодской губернии и смежной с ним части Мезенского уезда Архангельской губернии»¹¹²⁸. По словам К. А. Попова, «из числа наших народов зыряне едва ли не самый безызвестный народ, который все более и более расширяющимися шагами идет по пути к окончательному обрусению <...> тем самым с каждым днем мы рискуем потерять все больше сведений о нем»¹¹²⁹. Представленные на мужской фигуре детали промысловой одежды характерны для населения бассейна р. Вычегда и ее притока р. Вымь. Согласно существующим антропологическим описаниям зырян, этот народ был среднего роста, крепкого и правильного телосложения с едва заметными следами финского типа. Цвет волос большей частью черный, при серых и темно-карих глазах. Опираясь на эти данные, и составил свой портрет скульптор Каменский.

До настоящего времени не удалось установить, какие именно источники послужили основой для создания фарфоровой фигуры зырянина. Подобный комплекс, в частности, накидка «лаз» («лоз», «лузан») с капюшоном, не был обнаружен ни в фондах Музея антропологии и этнографии, ни в Российском этнографическом музее. Мужчина-охотник изображен в одежде для осеннего сезона: промысловая накидка «лаз» с капюшоном в виде сшитого из кусков кожи длинного прямоугольника, с вырезом для головы ближе к лицевой стороне, с наплечниками, обшита по краям сыромятным ремешком. С внутренней стороны к

¹¹²⁸ Попов К. Зыряне и Зырянский край. М., 1874. С. 9 (Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Т. XIII. Вып. 2; Труды Этнографического отдела. Вып. 2. Кн. 3). С. 13.

¹¹²⁹ Попов К. Зыряне и Зырянский край. М., 1874. С. 9 (Известия Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.). С. 15.

ней пришивались мешки-карманы из холста, по ширине равные полам лаза: передний — меньшей высоты, для съестного припаса, задний — побольше, для добычи. В верхней части спины находилась ременная петля для ношения топора. В передний карман обычно помещали кожаный мешочек-кисет «калауш» с иглками, нитками, дратвой и шилом. На груди охотники носили кожаный кошелек «бива» с кресалом, трутом и кремнями; через плечо — португею с пороховницей «порошничка» и с принадлежностями для ружья; на поясе — нож «пурт» в кожаных или деревянных ножнах «пуртӧс» («пуртэс»). Под накидку одевалась верхняя одежда распашного типа длиной до колен, с запахом на левую или правую сторону — «дукӧс», чаще всего из домашнего сукна, а также холщовые или суконные штаны «гач». Все эти детали точно исполнены скульптором. На ногах у мужчины кожаная низкая обувь с мягкой подошвой в два слоя, без каблуков, с коротким холщовым или суконным голенищем «кӧті» («пышина кӧті»). В начале XX в. у зырян бытовали ружья разных типов: кремневые — «пиштшаль», пистонные — «турк», «крымка». Каменский передал в фарфоре кремневое ружье¹¹³⁰

Среди фигур первой очереди были и парные фигуры башкир — жителей северо-западных территорий Башкирии. Образцы костюмных комплексов, послуживших основой для создания фарфоровой пары, хранятся в собрании Музея антропологии и этнографии (Опись № 2027). Эти башкирские наряды, приобретенные в деревнях Старые Турбасы и Верхние Изяки Уфимского уезда Уфимской губернии, поступили туда в 1912 г. от преподавателя Третьей Санкт-Петербургской гимназии Н. Ф. Арепьева. Согласно описанию коллекции, полосатые штаны, изображенные фарфористами на мужской модели, на самом деле женские, так как мужские полосатые штаны красного цвета. Кроме того,

¹¹³⁰ Охотничье-рыболовецкое снаряжение народа коми в фондах Национального музея Республики Коми: каталог / сост. В. Б. Липин. Сыктывкар, 2011. С. 7.

головной убор, в который наряжена мужская фигурка, в коллекции отсутствует. Вероятно, художники использовали иной образец для его копирования.

В начале 1910-х гг. Каменский завершил работу над фигурой башкирской женщины. Она одета в шелковое платье изумрудного цвета «кулдек» с шейно-нагрудным украшением «яка сылбыры». Поверх платья башкирки носили камзол «елэн» (букв. верхняя одежда) из полупарчи, без застежек, с богатой вышивкой. В отличие от мужского, женский камзол был больше притален и одновременно больше расширялся к подолу. Длина варьировалась в зависимости от возраста: девушки и молодые женщины носили короткие камзолы, чуть прикрывающие бедра, а женщины средних лет ниже бедер — как показано на фарфоровой фигуре. На голове у башкирки шапочка «калфак» с монетами, поверх которой наброшена шелковая шаль, поскольку женщина не могла появляться в обществе с непокрытой головой.

Мужской костюм в XIX в. был однотипен для всех регионов. Он включал просторную длинную туникообразную рубаху с отложным воротником и длинными рукавами, штаны из плотной ткани с широким шагом и короткую безрукавку. На фарфоровой статуэтке мужчина изображен в «камзуле» — плечевой одежде с застежкой и карманами, сшитой из покупной хлопчатобумажной ткани, в широкой и длинной рубахе «кулмек», вероятно, также сшитой из белой хлопчатобумажной ткани. Судя по длине рубахи — это довольно молодой мужчина, поскольку у пожилых людей рубахи были длиннее, как минимум до колен. Головной убор — стеганая шапка «бурек» из овечьей шкуры, покрытая сукном. Обычно ее носили во все времена года поверх тюбетейки — «тубетей». Точно переданы Каменским и штаны с широким шагом — «ыштан», которые были атрибутом традиционного мужского и женского костюма всех кочевых народов. Их шили из домотканины или из хлопчатобумажных и шелковых азиатских тканей. Мужские верхние штаны чаще изготавливали из полосатой

домотканины приглушенных тонов (например, кирпично-красного). Шелковые штаны в полоску контрастных цветов более свойственны женскому костюму, а в мужском комплексе они чаще использовались как нижние.

На ногах у мужчины одеты «сылгау» — онучи из белого домашнего сукна (или конопляного полотна — «ыштар») и лыковые лапти с оборами «сабата». При их воспроизведении в фарфоре были допущены некоторые неточности, а именно: в обиходе башкир приняты лапти так называемого «прямого» плетения, а не «косого», как на фигурке. Кроме того, онучи обычно завязывали на щиколотке, в то время как у Каменского — почти под коленом.

Народы Сибири, Дальнего Востока и Зарубежной Азии

В серии «Народности России» фигуры жителей Севера оказались доминирующим большинством далеко не случайно. В. В. Радлов всячески содействовал тому, чтобы в первую очередь были созданы фарфоровые модели представителей тех народов, изучением которых занимался он сам, пополняя собрание Музея антропологии и этнографии коллекциями по этнографии Сибири. Администрация фарфорового завода поддерживала позицию академика, поскольку с помощью фарфоровых фигур можно было привлечь внимание общества к экономическим, социокультурным и межэтническим проблемам в этих регионах. Благодаря строительству Транссибирской железной дороги, происходило стремительное освоение самых отдаленных областей России. В 1899 г. авторы-составители альбома «Великий путь. Виды Сибири и ее железных дорог» писали: «За последнее время, благодаря проведению Великого Сибирского железнодорожного пути, Сибирь обращает на себя внимание всего образованного мира обоих полушарий. Ею одинаково интересуется и коммерсант, в надежде найти выгодный рынок своим товарам, и ученый, для которого Сибирь своего рода *terra incognita*, обширное поле для исследования и изучения; ею интересуется и

художник, и писатель, и заурядный турист <...> теперь Сибирь доступна всем и каждому; она, таящая в своих недрах неиссякаемый источник богатств, как бы проснулась, стряхнувши с себя оковы многовековой спячки, — она накануне своего культурного расцвета»¹¹³¹. Однако многие ученые всерьез опасались, что неминуемая европеизация местных племен повлечет за собой потерю ими национальной самобытности¹¹³².

Обращение к культуре малочисленных народов Севера, сформировавшейся под воздействием многовековой практики выживания в суровых природно-климатических условиях, представлялось этнографам в высшей степени актуальными. Они понимали, что с позиций сохранения этнически многообразного культурного пространства в ситуации стремительных политических и социально-экономических преобразований рубежа XIX–XX вв. утрата любого из элементов традиционного наследия этих народов будет невозможной. Научные методы формирования сибирских коллекций определялись популярными в тот период концепциями «вымирания дикарей» и «этнографической современности»¹¹³³. Как отмечает Ю. А. Купина, «частичную или полную гибель многим культурам народов Сибири неоднократно предсказывали ученые и путешественники в XIX–XX вв. Такое развитие событий было очевидным для ученых, придерживающихся эволюционистского направления, считавших, что неизбежно произойдет победа сильных цивилизованных наций над слабыми, малочисленными народами»¹¹³⁴. В этнографии эта установка сохранялась достаточно долго. Поэтому

¹¹³¹ «Великий путь»: виды Сибири и Великой Сибирской железной дороги / авт.-сост. М. Б. Аксельрод, И. Р. Томашкевич. Красноярск, 1899. Вып. 1. С. 2.

¹¹³² Сукачев В. П. Иркутск. Его место и значение в истории и культурном развитии Восточной Сибири. М., 1891. С. 136.

¹¹³³ Купина Ю. А. Этнографическое коллекционирование как социальный феномен: (по материалам сибирских коллекций МАЭ РАН) // Этничность. XX–XXI вв. СПб.; Кишинев, 2002. С. 43.

¹¹³⁴ Там же.

исследователи-сибиреведы стремились донести до общественности собственные опасения и старались использовать любые возможности для популяризации своих идей. Одну из таких возможностей предоставлял проект Императорского фарфорового завода.

Согласно архивным документам, первой «сибирской» моделью Каменского стала фигура гольда (нанайца), которую скульптор закончил в 1911 г.¹¹³⁵ Знаменитый путешественник Н. М. Пржевальский писал: «Инородческое племя нашего Уссурийского края — гольды, обитают по берегу Уссури и ее притока Даубихэ, сверх того, они встречаются и по Амуру <...> на Уссури гольдов живет более, нежели китайцев, от которых они переняли очень многое»¹¹³⁶. Активная колонизация Россией бассейна Амура, развитие пароходного сообщения, появление торговых центров вызвали территориальные перемещения этого народа, а тесное соседство с русскими привело к значимой трансформации его традиционной культуры. «В конце XIX — начале XX вв., окруженные кольцом китайцев и русских, гольды быстро теряли свой племенной облик»¹¹³⁷, поэтому так важно было запечатлеть представителей этой группы.

В Музее антропологии и этнографии сложилась богатейшая коллекция народов Приамурского края. Благодаря собранным экспедицией Р. К. Маака материалам, наиболее полно здесь были представлены гольды и другие тунгусоязычные народы¹¹³⁸. В 1896 г. этот отдел, особенно в части гольдов, обогатился значительным собранием орнаментированных одежд и других предметов быта из Императорской коллекции¹¹³⁹. Наличие ценных артефактов, а

¹¹³⁵ РГИА. Ф. 497. Оп. 5. Д. 1339. Л. 8.

¹¹³⁶ Пржевальский Н. М. Путешествие в Уссурийском крае 1861–1869 гг. СПб., 1870. С. 93.

¹¹³⁷ Арсеньев В. К., Титов Е. И. Быт и характер народностей Дальневосточного края. Хабаровск; Владивосток, 1928. С. 12.

¹¹³⁸ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова: 5 янв. 1907 г.: [сб.]. СПб.: тип. Императорской академии наук, 1907. С. 68.

¹¹³⁹ Там же С. 70.

также опасения ученых относительно неминуемой русификации этого народа, несомненно, повлияли на решение исполнить фигуру «Гольда» в первую очередь.

Скульптор представил своих гольдов (нанайца и нанайку) в халате «арми» из рыбьей кожи, который был основным элементом традиционного костюма нанайцев любого пола и возраста и отличался у разных групп только длиной и декором. По своему покрою это запашное кимоно с удвоенной левой полрой. Его изготовление всегда было делом престижа: по тому, насколько искусно сшита одежда, судили о трудолюбии и мастерстве женщины. «Арми» декорировался орнаментами, вырезанными из рыбьей кожи, либо узор наносился растительными красителями. Для народов Амура характерен криволинейный и спирально-ленточный орнамент с зооморфными и растительными мотивами. По подолу, краю левой полы, вороту и обшлагоу рукава нашивались еще красно-черные матерчатые полосы, а на халаты из рыбьей кожи их наносили краской. Каменский выделил эти элементы костюма гольда едва заметным рельефом, а художник скрупулезно имитировал на фарфоре красные матерчатые полосы. Однако сам халат скульптор передал не совсем точно: у мужчин он должен быть значительно короче, примерно до колен.

В 1908 г. Каменский завершил работу над моделью гольдской женщины в халате «арми». Источниками для ее создания стали антропологический манекен и популярные фотографические открытки из собрания Музея антропологии и этнографии. По всем конструктивным срезам «арми» (пройма, горловина, боковые швы) нашиты отделочные полосы, а спинка халата богато украшена традиционными орнаментами синего цвета. Наличие головной накидки «гармасу» в женском костюме на фарфоровой статуэтке ошибочно. Это элемент мужского промыслового костюма (накидка защищает зимой от снега, а летом от гнуса). Однако скульптор всего лишь скопировал неверную деталь с антропологического манекена, что отчетливо видно на сохранившейся фотографии. На голове у женщины одета также берестяная шляпа «талама апун» с характерным для этого

региона орнаментом. Схожий спирально-ленточный узор нанесен в виде аппликации и на голенища. Дополняют женский наряд «олочи» — кожаная поршневидная обувь нижеамурского типа.

Чтобы придать фигурам черты портретного сходства с жителями Приамурского края, скульптор внимательно изучал антропологические описания гольдов. Он работал с фотографическими снимками из собрания известного этнографа и путешественника Л. Я. Штернберга, которые ученый передал в коллекцию Музея антропологии и этнографии. На обеих фигурах Каменский точно передал широкое плоское лицо с приплюснутым носом и сильно выдавшимися скулами, черные, узкие глаза с немного косым разрезом, характерный оттенок кожи и даже жесткие прямые черные волосы, которые мужчины заплетали по-китайски — в одну косу¹¹⁴⁰.

Среди назначенных к исполнению в первую очередь были и парные фигуры гиляков — ближайших соседей гольдов. Сами себя гиляки называли «нивхи», «нибх» или «нибах» (т. е. «люди»). Л. Я. Штернберг в 1905 г. писал: «Маленькое племя гиляков, численность которых не превышает 4½ тыс. душ, разбросано по огромной территории всей северной половины острова Сахалин и соседним материковым побережьям»¹¹⁴¹. Поскольку колонизация Амура шла в двух направлениях: от верховьев и со стороны устья, гиляки раньше других столкнулись с русскими, и потому уклад их жизни подвергся наибольшему внешнему воздействию и изменениям¹¹⁴². По свидетельству Радлова, в собрании Музея антропологии и этнографии «из быта гиляков имелись превосходные, систематически собранные коллекции академика Л. Шренка (преимущественно с

¹¹⁴⁰ Головачев П. Сибирь. Природа. Люди. Жизнь. М., 1905. С. 165.

¹¹⁴¹ Штернберг Л. Я. Гиляки. М., 1905. С. 1.

¹¹⁴² Арсеньев В. К., Титов Е. И. Быт и характер народностей Дальневосточного края. Хабаровск; Владивосток, 1928. С. 18.

Амура) и д-ра П. И. Супруненко с острова Сахалин»¹¹⁴³. Антропологический манекен нивха в зимнем костюме с острова Сахалин послужил образцом для создания фигуры Каменского (Опись № 202)¹¹⁴⁴.

Традиционно нарядную зимнюю одежду гиляки шили из собачьих и нерпичьих шкур¹¹⁴⁵. Костюм дополняли меховые наколенники и сапоги из тюленьей кожи китайского покроя. Эта кожа была гладкой, шелковистой, неординарной расцветки с серо-голубыми оттенками и кольцевидными пятнышками. Кроме того, мужчины носили юбки из тюленьей кожи до колен, но «не ради самоукрашения, а для предохранения от случайной порчи при сидении на льду, снегу и пр.»¹¹⁴⁶. Так, на фарфоровой скульптуре на коричневом фоне выделяется юбка серовато-перламутрового оттенка и наколенники, которые описывал Л. Я. Штернберг. Художник Императорского фарфорового завода мастерски исполнил роспись этой фигуры, верно передав и цвет, и фактуру меха. На голове у мужчины шапка в виде чепца из собачьего меха. Шарф-боа из беличьих хвостов нивхи обворачивали вокруг шеи. На статуэтке эта деталь ошибочно изображена на головном уборе с наушниками. Нивхи стягивали шубу поясом, на котором висели: нож в ножнах, огниво, игольник, остроконечная бляшка для чистки трубки и др. Трубку «ганза» и мешочек с табаком они носили за пазухой.

Парную фигуру гилячки Каменский изобразил в типичной летней одежде из рыбьей кожи — «татуэ». Этот халат покроя кимоно с полкой, запахивающейся слева

¹¹⁴³ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 68.

¹¹⁴⁴ Там же С. 69.

¹¹⁴⁵ Еллинский Б. Сахалин: черная жемчужина Дальнего Востока. М.; Л., 1928. С. 31.

¹¹⁴⁶ Штернберг Л. Я. Гиляки. М., 1905. С. 14.

направо, украшен традиционной вышивкой по вороту. От китайской одежды он отличается отсутствием стоячего воротника и более узким рукавом¹¹⁴⁷.

При внимательном рассмотрении фигур гиляков поражает, сколь скрупулезен скульптор в передаче всех антропологических особенностей. Он не упустил даже такую деталь, как небольшой размер кисти руки, которую на мужской фигуре словно ненароком изобразил без рукавицы.

А. П. Чехов в книге «Остров Сахалин» писал: «О характере гиляков авторы толкуют различно, но все сходятся в одном, что это народ не воинственный, не любящий ссор и драк и мирно уживающийся со своими соседями. Под угрюмой внешностью гиляка скрывается мягкая натура, способная глубоко привязываться, быть экспансивной и доверчивой»¹¹⁴⁸. Похоже, что Каменский постарался передать именно эти человеческие качества, которые при создании целостного образа имеют не менее важное значение, чем точность в передаче элементов традиционного костюма и антропологических характеристик.

По предложению Радлова в 1909 г. в фарфоре была исполнена фигура тунгусского (эвенкийского)¹¹⁴⁹ шамана. Ученый, как никто другой, сознавал, какое историко-культурное значение имеет изучение традиционных обрядов малых народов для понимания мировоззрения и культуры людей, «не имевших до недавнего времени письменности и не оставивших собственных письменных памятников»¹¹⁵⁰. «В собрании МАЭ, — писал Радлов в 1907 г., — довольно богатый, но разрозненный отдел тунгусского племени составил из разновремененно приобретенных коллекций <...> Одной из первых, в 1903 г., появилась экспозиция “Народы крайнего Северо-Востока”, с включенным в нее

¹¹⁴⁷ Историко-этнографический атлас Сибири / под ред. М. Г. Левина и Л. П. Потапова. М.; Л., 1961. С. 233.

¹¹⁴⁸ Чехов А. П. Из Сибири. Остров Сахалин (1890–1895) // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1987. Т. 14–15. С. 137.

¹¹⁴⁹ До 1931 г. тунгусы называли себя эвенками.

¹¹⁵⁰ Радлов В. В. Шаманство и его культ // Из Сибири. М., 1898. С. 53.

специальным разделом “Шаманство и шаманы”, созданным во многом благодаря коллекции, переданной участником Хатангской экспедиции Географического общества В. Н. Васильевым. Особенную ценность в этом собрании представляли предметы культа, а также большое собрание неизвестных ранее изображений шаманских гениев-покровителей, посохов и других принадлежностей шаманского культа — собрание тем более ценное, что для всех объектов имеются достаточные объяснения их назначения и смысла»¹¹⁵¹. Манекен тунгусского шамана Туруханского края, созданный для этой экспозиции, послужил Каменскому одним из образцов при работе над фарфоровой фигурой.

Скульптор изобразил тунгусского (эвенкийского) шамана в состоянии транса, в момент камлания — призывания духов. А. И. Лопатин так описал процесс камлания: «Оглушительные учащенные удары бубна, неистовый гром и лязг побрякушек кафтана, дикие разноголосые крики собравшихся, истерические восклицания шамана, стоны больной — все это в темной душной фанзе создало настоящий ад. Оказывается, одухотворенный и прозревший шаман увидел злого духа, который мучает больную и, следовательно, является причиной болезни. Заметив его, шаман бросился на него, надеясь громкими ударами в бубен, лязгом железа и страшным криком испугать злого духа и отогнать его от больной»¹¹⁵². Шаман у Каменского наделен теми же атрибутами: бубном и колотушкой, а к его поясу прикреплены металлические подвески и колокольчики. Во время камлания они служили источником своего рода «звуковой поддержки» всего ритуала. В этнографической литературе функция этого звукового сопровождения, как правило, сводится к отпугиванию злых духов¹¹⁵³.

¹¹⁵¹ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 70–71.

¹¹⁵² Лопатин А. И. Гольды амурские, уссурийские и сунгарийские // Записки Общества изучения Амурского края. Владивосток, 1922. Т. XVII. С. 26.

¹¹⁵³ Кузнецов А. М. Шаманизм как антропологическое явление. С. 38.

Особое значение имеет плащ, «надевая который шаман приобретает содействие и силу духов, он придает ему сверхъестественные свойства, благодаря которым он может вступать в переговоры с духами, и в крайнем случае, в борьбу»¹¹⁵⁴. Металлические украшения на костюме — это изоморфные изображения духов-помощников, которых шаман вызывает во время камлания. Они помогают шаману путешествовать в мире духов. «Бахрома означает крылья коршуна, пестрые жгуты, вероятнее всего, символизируют змей», — писал в 1903 г. исследователь шаманизма В. Ф. Трощанский¹¹⁵⁵. Эти важные элементы шаманского костюма также переданы Каменским на фарфоровой фигуре.

Обязательным элементом облачения шамана был головной убор. Для совершения камлания он надевал «ровдужную» шапочку с прикрывающей глаза бахромой. Сильные шаманы поверх нее носили железную корону в виде обруча с изображениями рогов оленя. Скульптор ошибочно представил шамана без головного убора.

Парные фигуры айна и айнки Каменский исполнил в 1910–1911 гг. Они были включены в список первой очереди по инициативе Радлова, который «понимал всю важность документальной фиксации представителей этой малой национальности и ее популяризации, в том числе и с помощью искусства»¹¹⁵⁶. Ученый знал, что этот народ, живущий в низовьях Амура, на юге полуострова Камчатка, на Сахалине и Курильских островах, находится на грани полного исчезновения. Еще в 1875 г. по Петербургскому договору, когда весь Сахалин был закреплен за Россией, а Курильские острова переданы Японии, айны подвергались притеснениям как со стороны русских, так и со стороны японцев. После Русско-японской войны Южный Сахалин превратился в губернаторство Карафуту, а

¹¹⁵⁴ Трощанский В. Ф. Эволюция черной веры (шаманства) у якутов // Ученые записки Императорского Казанского университета. Казань, 1903. Кн. 4. С. 135.

¹¹⁵⁵ Там же С. 137.

¹¹⁵⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 25.

принудительная японизация айнов достигла небывалого масштаба. Как утверждали путешественники в начале XX в., «айны действительно постепенно вымирают, но в постоянных столкновениях с другими народами бережно хранят всю свою первобытность в общественном и домашнем строе, называя себя гордо “айно”, что на их языке означает “человек”»¹¹⁵⁷.

Радлов сетовал, что уникальная материальная культура этого народа не была представлена в собрании Музея антропологии и этнографии с той полнотой, которой она заслуживала. В конце XIX в. здесь находились лишь несколько коллекций: «...из Адмиралтейского музея и собрания Вознесенского, собранного на Курильских островах, собрание А. В. Григорьева — с острова Есо, др. Супруненко — с Сахалина и археологическое собрание И. С. Полякова. Для пополнения фондов музея в течение 1902–1906 гг. были снаряжены две экспедиции на территории айнов — Б. О. Пилсудского на остров Сахалин и В. Л. Серошевского на остров Хоккайдо»¹¹⁵⁸. Они обогатили музей ценнейшими материалами, прежде всего бытовыми и культовыми предметами, а также орнаментами. Радлов искренне гордился этой «на 1907 г. первой крупнейшей в мире экспозицией в МАЭ, занимающей в музее 14 глубоких витрин»¹¹⁵⁹. Лучшие образцы из нового собрания быта айнов, а также уникальные фотографии Б. О. Пилсудского были предложены для работы скульптору Каменскому.

На статуэтке изображен айн с острова Сахалин в халате из выбеленного крапивного полотна — «тетарапэ» (букв. белый предмет). Такую одежду носили только уважаемые старцы, она же была церемониальной. Халат украшался аппликативными полосами из темной ткани с вышивкой разноцветными нитями, которые пришивались вдоль ворота, на верхнюю часть спинки, полы халата, на

¹¹⁵⁷ Азиатская Россия: илл. геогр. сб. М., 1905. С. 620.

¹¹⁵⁸ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 69.

¹¹⁵⁹ Там же С. 70.

подол и концы рукавов. Каменский точно передал все орнаментальные мотивы, а также тканый пояс «кут» (ф) с ножом в ножнах «макири» и мешочком «кисери оройо» для курительной трубки, трута, кремня и огнива. На ногах у мужчины наголенники «хос» и сандалии из рисовой соломы (японское название — «варадзи»). Перевязь, или портупея, была важной частью церемониального мужского костюма. Также как и меч, она наделялась особым сакральным смыслом. Ее надевали только во время праздников, подчеркивая свой высокий социальный статус. Однако на статуэтке айна перевязь отсутствует, а ее изображение ошибочно включено в костюмный комплекс айнской женщины.

Фигура айнки с острова Сахалин исполнена Каменским в праздничном халате «чиджири» из темной хлопчатобумажной ткани с вышивкой разноцветными шелковыми нитями. На ногах у женщины надеты традиционные сандалии из растительных волокон. Ее наряд дополняет шейно-нагрудное украшение «тамасай» из бусин и металлической декоративной пластины «ситоки». Подобные бусины айнки, как правило, покупали у торговцев с материка или японцев, а металлические пластины были японского происхождения. «Тамасай» высоко ценилось и передавалось исключительно по наследству. На голове айнки вместо традиционного украшения скульптор ошибочно изобразил лечебную повязку от головной боли. Неточность допущена и с включением в женский костюмный комплекс важной составляющей мужской церемониальной одежды — перевязи (портупеи).

Только у айнских женщин существовал обычай татуировать губы. Татуировки наносились девушкам по достижении половой зрелости. Айнкам втирали в порезы вокруг губ сажу от котлов с определенными травами для дезинфекции и обезболивания. Использовали для этого особый «женский нож», остро отточенный на конце. Начинали с малого пятнышка над верхней губой и постепенно, с годами, наращивали. На статуэтках айнки из собраний

Государственного Эрмитажа и Российского Этнографического музея татуировка губ отсутствует, а на аналогичной фигуре из собрания Музея антропологии и этнографии имени Петра Великого она есть. Вероятно, в последнем случае роспись проходила под непосредственным наблюдением сотрудников музея, которые могли рассказать художнику об этой традиции, постепенно исчезающей по мере японизации айнов.

Айны не слишком похожи на тихоокеанских монголоидов. Волосы у них слегка волнистые, кожа темнее, эпикантус часто отсутствует, мужчины носят длинные, густые бороды и усы иссиня-черного цвета. Исконно существовавший у туземцев обычай укладывать волосы не претерпел каких-либо серьезных изменений — их стригли спереди, но отращивали сзади, и когда длина достигала уровня плеча, обязательно подрезали. Современники отмечали, что айны «малорослые, в большинстве своем коренастые, лица у них широкие, плоские и скуластые с широко расставленными глазами, нос довольно прямой, не очень широк и не очень приплюснут». По свидетельству Радлова, «все эти очень существенные для науки характерные физиологические характеристики айнского народа успешно передал в фарфоре г. Каменский»¹¹⁶⁰.

Фигуры ближайших соседей айнов — ламута и ламутки (эвенов) — были исполнены на Императорском фарфоровом заводе в нескольких вариантах. Мужская фигура вошла в число скульптур первой очереди и была завершена в 1907 г. Фигуры двух ламуток были завершены в 1912–1913 гг. Этот тунгусо-маньчжурский народ с 1930-х гг. стали называть эвенами. Этноним «ламут», принятый в этнографической литературе до установления официального единого названия «эвен», восходит к русским документам XVII в., в которых этим

¹¹⁶⁰ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 15.

термином обозначались территориальные группы народности, обитавшие по рекам Яне, Индигирке и Колыме¹¹⁶¹.

Фарфоровые фигуры создавались на основе материалов Музея антропологии и этнографии, собранных под руководством Радлова на рубеже XIX–XX вв.: в 1899 г. от К. И. Богдановича поступило собрание одежд камчатских ламутов, а в 1903 г. — дар от А. И. Громовой¹¹⁶². Скульптор работал и с фотографическими снимками. Так, фотография В. И. Иохельсона «Юкагиры. Северо-Восток Сибири» из материалов Сибиряковской экспедиции 1895–1896 гг. была явно использована Каменским.

Красотой эвенкийских костюмов восхищались многие путешественники, начиная с XVIII в. Академик А. Ф. Миддендорф писал: «Что значат в сравнении с их костюмами произведения наших наемных изготовителей нарядов? Самые блестящие костюмы или парадные мундиры наших самых щеголеватых гвардейцев? Разве еще камергер может сравниться с нарядным тунгусом...»¹¹⁶³. Каменский достоверно исполнил фигуру ламута в осенней одежде, состоящей из распашного халата, или кафтана, под ним передник с медными бляхами и богатой вышивкой.

Цвет распашной верхней одежды на фарфоровой фигуре напоминает оттенки крашеной оленьей замши, из которой до появления тканей шили осеннюю и летнюю одежду. Халат по бортам полочек и по подолу на уровне бедер украшен полосками кожи и меха контрастных цветов, а также вышивкой из крашеного подшейного волоса оленя. Орнаментальные полосы по бортам полочек присутствуют во всех видах кафтанов. Сам орнамент называется «лестничным»

¹¹⁶¹ Традиционная культура аборигенов Якутии в XVII–XVIII вв. [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://arcticmuseum.com/ru/?q=1033>.

¹¹⁶² Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 67–68.

¹¹⁶³ Миддендорф А. Ф. Коренные жители Сибири. Путешествие на Север и Восток Сибири: Север и Восток Сибири в естественно-историческом отношении. СПб., 1878. Ч. 2. Отд. 6. С. 54.

или «реберным». Это наиболее древний из известных типов орнамента, поскольку встречается у всех групп северных тунгусов. Оплечье на халате выполнено полосой — лентой, охватывающей спину и переходящей на полочки. Опушка и одна полоса оплечья обшивались мехом собаки, медведя и выдры. Вышивка у ламутов располагалась по швам и краям одежды, препятствуя тем самым проникновению злых духов. Орнамент обладал определенной сакральной силой, внушающей владельцу данной вещи чувство уверенности и неуязвимости. Вероятнее всего, прототипом для фарфоровой фигуры послужила одежда эвенов северного побережья Охотского моря, включая Камчатку, поскольку отделка орнаментальными полосами идет и по низу кафтана, что характерно для представителей этого региона.

Ламутка изображена в осенне-зимней праздничной распашной одежде с приталенным силуэтом и рукавами «тэты», сшитой из меха оленя. Сотрудники Музея антропологии и этнографии предоставили в распоряжение скульптора один из традиционных костюмов конца XIX в. В его комплект входили: кафтан из тонкошерстной шкуры оленя, украшенный вышивкой бисером, аппликацией подшейным волосом оленя, вставками из красной материи, крашеного меха белька и полос мандарки¹¹⁶⁴; нагрудник из «дымлянины», вышитый бисером, отороченный шкурой выдры и белой замшей и украшенный медными подвесками в виде колец. По подолу нагрудник декорирован бахромой и вышивкой, которые у женщин были всегда богаче, чем у мужчин. На голове у женщины шапка из шкуры оленя «аван», напоминающая капор. Она декорирована вышивкой бисером традиционных цветов — голубым, белым и черным с добавлением красного. «Несмотря на суровейшие условия, — писал Миддендорф, — эвенская одежда

¹¹⁶⁴ Мандарка — шкура нерпы белого цвета, обработанная особым способом, с удалением волосяного покрова.

выглядит легкой и элегантной»¹¹⁶⁵, точно такой, как передали на фигурах мастера Императорского фарфорового завода.

На другой фигуре, названной также ламуткой¹¹⁶⁶, судя по одежде, — длинная шуба не характерного для народов Севера покроя — изображена камчадалка, или марковка (представительница особой группы, которая образовалась в результате смешения с пришлым русским населением).

Фигуры ламутов, наряду с изображениями других северных народов, часто исполнялись в уменьшенном размере как до революции, так и в 1920–1930-е гг. В настоящее время эти скульптуры в росписи и в «белье» хранятся во многих музейных и частных собраниях.

В 1907 г. Каменский завершил работу над фигурой чукчи, парная к ней женская фигура была исполнена в 1910 г. По мнению автора издания «Ко дню семидесятилетия В. В. Радлова»: «Лучшей, почти исчерпывающей нужно считать в музее коллекцию из быта чукчей. <...> Высоко оценивая это собрание, Радлов поручил ученому В. Г. Богоразу опубликовать его в первом выпуске “Материалов музея”, с тех пор судьба благоприятствовала крайнему северо-востоку Азии, музейное собрание получило еще несколько коллекций, предметы которых послужили образцами для создания парных фарфоровых статуэток чукчей»¹¹⁶⁷. Их было решено также включить в список фигур первой очереди, отдавая дань колоссальному труду Радлова по сбору материалов об этом народе.

«Трудно найти страну неприветливее, климат суровее и жизнь скуднее, чем на той оконечности Сибири, которая омывается с одной стороны Ледовитым, а с другой Тихим океанами», — с этих слов начинается рассказ В. И. Немировича-

¹¹⁶⁵ Миддендорф А. Ф. Коренные жители Сибири. Путешествие на Север и Восток Сибири: Север и Восток Сибири в естественно-историческом отношении. С. 54.

¹¹⁶⁶ На основании фигуры из собрания Российского этнографического музея в массе подпись «Ломатская жен», на фигуре из коллекции Государственного Эрмитажа — «Тунгузская жен».

¹¹⁶⁷ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 67.

Данченко о чукчах¹¹⁶⁸. Их разделяли на оленных и сидячих, а сами чукчи, по свидетельству этнографа К. И. Богдановича, называли себя «чауча» или «чаучат»¹¹⁶⁹. Каменский создал фигуры оленных чукчей, опираясь на доступные антропологические описания и фотографические источники.

Мужчина изображен в зимней «кухлянке» — двойной меховой одежде глухого покроя с капюшоном. На поясе висят самодельная трубка из дерева и моржевого клыка, а также мешочек, в котором хранились огниво, кремь и трут. Он представлен с непокрытой головой, так как чукчи обычно не носили головных уборов¹¹⁷⁰. Прическа полностью соответствует правилам стрижки волос «в кружок» спереди, в то время как на макушке их или полностью выбривали, или оставляли коротко подстриженными.

Женская фигура создавалась Каменским по манекену, который экспонировался в Музее антропологии и этнографии и впоследствии был воспроизведен в издании «Ко дню семидесятилетия В. В. Радлова»¹¹⁷¹. Чукотская женщина изображена в типичном меховом комбинезоне «керкера». Большая меховая шапка на ее голове не характерна для чукчей, как правило, не носивших головных уборов. В холодную погоду они надевали капюшон, который зимой во время перекочевков накидывали поверх «керкера».

Модель корякской женщины, обрабатывающей оленью шкуру, выполнена Каменским в 1908 г. Скульптор изобразил представительницу кочевых жителей внутренней тундры, занимающихся разведением оленей. Восприятие коряков как единого народа, разделенного на несколько групп, появилось уже в XVIII в. С. П. Крашенинников писал: «Коряки разделяются на оленных и сидячих.

¹¹⁶⁸ Немирович-Данченко В. И. Чукчи // Страна холода. Племена глухого угла. СПб., 1877. С. 459.

¹¹⁶⁹ Богданович К. И. Очерки Чукотского полуострова. СПб., 1901. С. 50.

¹¹⁷⁰ Pauly de T. Peuples de la Sibérie orientale // Description ethnographique des peuples de la Russie. Saint-Petersbourg, 1862. P. 43.

¹¹⁷¹ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 67.

Оленные называются чаучю, а сидячие — нымылыгу <...> сидячие весьма от оленных в языке разнствуют, да и между собою великою разность имеют»¹¹⁷². Такая ситуация продолжала существовать и в начале XX в., «когда коряки еще не слились в единый этнос (народ) и составляли племенные типы этнических общностей»¹¹⁷³. По словам ученого-этнографа Г. И. Розенфельда: «Окружающая их природа и экономические условия властно начертала им план жизни: счастье — размножение ваших табунов, этим живите и за этим следите неустанно, полагаясь только на самих себя. Рыбу, птицу, зверей, пушнину, все добывайте, но смотрите на них как на средства, ведущие к основной вашей цели — оленеводству»¹¹⁷⁴. Фарфоровая фигура корякской женщины одна из немногих в этой серии, где героиня изображена за традиционным для ее племени занятием — выделкой оленьей шкуры.

Выделка шкур была тяжелым, кропотливым трудом. Обычно мастерицы работали, сидя на полу — точно так, как показано у Каменского. Современный исследователь С. Козловский пишет: «Просто диву даешься, как маленькие руки справляются с горой грубого шкурья! Даже нежная шкурка еще не родившегося олененка — пыжика — далеко не готовый материал, из которого можно шить. <...> При обработке камусов, то есть шкуры с ног оленя от колен до копыт, а также при изготовлении замши пользуются кожемялками и скребками. Иногда кожу дымят, чтобы она стала более долговечной и не боялась влаги, а белая замша при этом еще приобретает золотисто-желтый цвет»¹¹⁷⁵.

¹¹⁷² Крашенинников С. П. Описание земли Камчатки. СПб., 1755. Т. 1. С. 134. (Факсимильное воспроизведение: Петропавловск-Камчатский, 1994.)

¹¹⁷³ Белов М. И. Русские походы на Камчатку до Атласова // Известия Всесоюзного Географического общества (ВГО). 1957. Т. 89. № 1. С. 27.

¹¹⁷⁴ Арсеньев В. К., Титов Е. И. Быт и характер народностей Дальневосточного края. Хабаровск; Владивосток, 1928. С. 22.

¹¹⁷⁵ Козловский С. Избранные работы по эвенкам и другим народам Севера. Дзержинск, 2010. С. 65.

Каменский исполнил фигуру корякской женщины в повседневной одежде — «кухлянке» с капюшоном и меховым нагрудником для защиты лица от сильного ветра и холода. Праздничную «кухлянку» легко отличить по бисерным украшениям и вышивке подшейным волосом оленя, а также бахромой из оленьей замши — ровдуги. Художники Императорского фарфорового завода верно передали на статуэтке цвет оленьего меха «кухлянки», окрашенного корой ольхи.

В 1910 г. Каменский завершил работу над фигурой вогульской женщины (мансийки) — представительницы малочисленного народа России, в настоящее время составляющего коренное население Ханты-Мансийского автономного округа — Югры. По свидетельству Радлова, материалом при работе над фарфоровой статуэткой стали предметы из двух крупных собраний, включавших зимнюю одежду, головные уборы и бисерные украшения вогулов. В Музей антропологии и этнографии эти коллекции поступили в 1891 г. из Русского Географического общества¹¹⁷⁶. Воспроизведенный скульптором костюм характерен для оленеводческих народов северной группы манси и фиксируется письменными источниками с XIX в. В повседневной жизни северных манси он сохранялся вплоть до конца XX в.¹¹⁷⁷ Каменский изобразил мансийку в традиционной праздничной шубе «сахи» из меха оленя, украшенной полосами меховой опушки. Однако он допустил грубейшую ошибку, не надев на женщину платок, являвшийся обязательным элементом одежды, без которого нельзя было находиться ни дома, ни тем более за его пределами. У манси, занимавшихся оленеводством, женщины носили обувь ненецкого типа «ерн вай» (букв. ненецкая обувь), у которой узкая часть спереди заканчивалась треугольником на подъеме; эту деталь орнаментировали чередующимися поперечными полосками темного и светлого

¹¹⁷⁶ РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (562/2428). Д. 21. Л. 38. См. также: Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 73.

¹¹⁷⁷ Федорова Е. Г. Одежда манси XIX–XX вв. // Этнокультурные явления в Западной Сибири. Томск, 1978. С. 198.

меха и яркого сукна. На статуэтке же ошибочно изображена обувь мужского покроя.

Характерные антропологические черты вогулов: низкий рост, миниатюрность строения, лицо с заметной уплощенностью и скуластостью, скульптор передал точно. Ему удалось даже такие детали, как мягкие черные волосы, средний по ширине нос со слегка приподнятым кончиком, нетолстые губы и средневыступающий (убегающий) подбородок.

Фигуру остяка (кета) Каменский завершил в 1908 г., остячки — в 1911–1913 гг. Кеты (остяки, енисейские остяки или енисейцы) населяют территории в нижнем и среднем течении Енисея, в прошлом Туруханский край Енисейской губернии, а ныне Туруханский район Красноярского края. По своему антропологическому типу и языку, занимающему особое место в лингвистической классификации, они отличаются от других народов Сибири.

Каменский изобразил их в летней одежде. Мужчина одет в широкий суконный халат «котлам», короткие штаны из хлопчатобумажной ткани и рубаху. Дополнением костюма служит перевязь, украшенная бисером. Халат подвязан поясом с деревянными ножнами и ножом. Через левое плечо остяка перекинута портупея, к которой прикреплены принадлежности охотника: кожаная пороховница в виде круглого плоского сосуда с длинным горлышком, закрытым пробкой; конусообразная пистонница светло-коричневого цвета из рога животного и темно-коричневый мешочек для пуль¹¹⁷⁸. Женщина в длинной хлопчатобумажной рубахе, халате «котлам» и ситцевом платке. Летом бóльшая часть хантыйского населения ходила босиком, что было связано с необходимостью находится вблизи водоема, так как их основным занятием было ткачество¹¹⁷⁹.

¹¹⁷⁸ Алквист А. Среди хантов и манси: путевые записки и этнографические заметки / пер. с нем. и публ. Н. В. Лукиной. Томск, 1999. С. 98.

¹¹⁷⁹ Прыткова Н. Ф. Одежда хантов // Сборник Музея антропологии и этнографии. Л., 1953. Вып. XV. С. 123–233.

Чуть раньше, в 1909 г., Каменский выполнил фигуру самоедки (ненки) сразу в двух (большом и малом) вариантах. Парная к ней модель самоеда (ненца) появилась позднее — в 1911–1912 гг. Решение представить в фарфоре ненцев именно из Канинской или Большеземельской тундры (Архангельская губерния) объясняется, прежде всего, тем, что добраться до этих мест русским путешественникам и исследователям было значительно легче, чем до Ямала или низовьев Енисея. А потому в распоряжении Музея антропологии и этнографии находилось гораздо больше собранных в данном регионе этнографических коллекций, которые и были предоставлены скульптору для работы над фарфоровыми фигурами.

Опираясь на фотографические источники и «антропологические маски», Каменский точно передал в фарфоре характерные портретные черты самоедов. Однако фигуры кажутся чересчур вытянутыми, со слегка нарушенными пропорциями. Многие исследователи отмечали, что «самоеды роста ниже среднего, т. е. по принятым нормам не выше 170 см — мужчины, не выше 160 см — женщины»¹¹⁸⁰

Верхней дорожной одеждой ненцев был «совик» из оленьего меха, который носили поверх «малицы». Самым красивым считался «совик» из белых неблюев¹¹⁸¹. Именно такой и изобразил Каменский на мужской фарфоровой фигуре. Эта одежда напоминала длинную рубашку с наглухо пришитыми рукавицами. К воротнику «совика» пришивался меховой колпак «куколь». Капюшон был двойной, а по краю он обшивался белым мехом песца¹¹⁸². При внимательном рассмотрении фигуры создается впечатление, что под «совиком» нет «малицы», не видны и меховые сапоги. Когда на человеке одеты и «малица», и

¹¹⁸⁰ Квашнин Ю. Н. Ненецкое оленеводство в XX — начале XXI века. Салехард; Тюмень, 2009. С. 150.

¹¹⁸¹ Неблой — олений теленок, старее пыжика, до полугода.

¹¹⁸² Квашнин Ю. Н. Ненецкое оленеводство в XX — начале XXI века. С. 168.

«совик», фигура кажется намного шире. Вероятно, для работы над статуэткой скульптору был предоставлен манекен лишь в верхней одежде, что с неизбежностью привело к искажению силуэта и пропорций модели.

В собрании Музея антропологии и этнографии сохранился снимок антропологического манекена ненки, сделанный известным художником, фотографом и этнографом С. М. Дудиным. Этот манекен был предоставлен Каменскому сотрудниками музея во время работы над женской фигурой. Самоедка одета в традиционную зимнюю одежду — распашную шубу «паницу», которая по-ненецки называется «пена паны». Этот вид «паницы», в основном, был распространен в Канинской и Малоземельской тундре, но благодаря брачным контактам проникал и восточнее, в Большеземельскую тундру. Верхнюю часть одежды до талии мастерицы сшивали из кусков оленьего камуса, вставляя в швы лоскутки разноцветного сукна. Нижнюю часть «паницы» (от талии) составляли из чередующихся горизонтально расположенных полос оленьего и собачьего меха, отделенных друг от друга прошивками из разноцветных полосок сукна, которые, напротив, шли в вертикальном направлении. К рукавам пришивали рукавицы из камуса с отверстием на запястье. Каменский скрупулезно исполнил все эти детали костюма, однако упустил столь существенную, как пояс, являвшийся важным элементом женского костюма.

Особого внимания заслуживает изображение накосного украшения «та'нё», которое самоедки носили поверх зимней меховой «паницы»¹¹⁸³. «Та'нё» представляло собой две скрученных из сукна и шерстяных нитей или тесьмы ложных косы, соединенных в нескольких местах нитками разноцветных бус или металлическими цепочками. Концы обычно закручивались треугольными кусочками ровдуги или сукна и украшались металлическими бляхами, цепочками

¹¹⁸³ Хомич Л. В. Ненцы. Очерки традиционной культуры. СПб., 1995. С. 148.

и подвесками. Дополнением к костюму служит головной убор из оленьего меха с песцовой опушкой. Сзади к нижнему краю шапки на ремешках или цепочках пришивали большое количество медных и железных украшений, которые должны были оттягивать ее назад. Именно такую шапку-капор исполнил Каменский. Особенностью женской ненецкой обуви было завершение узкой передней части на подъеме треугольником, который орнаментировали чередующимися поперечными полосками темного и светлого меха и яркого сукна. Однако на ногах у самоедки ошибочно изображена обувь мужского покроя.

Парные фигуры алеута и алеутки были исполнены Каменским в 1909 г. и в 1911–1913 гг. В. И. Немирович-Данченко оставил следующее описание земли, на которой жили алеуты: «К западу от острова Аляски, почти на линии 53° северной широты и между 100° и 214° восточной долготы, лежит гряда огнедышащих конусов и пирамид, как бы длинным барьером отделяя Берингово или Бобровое море от Великого или Тихого океана. На этих Алеутских островах и на еще более суровых островах Прибылова живут алеуты»¹¹⁸⁴. Основной одеждой алеутов была «парка», похожая на длинную рубаху. В этот традиционный костюм скульптор и нарядил своих фарфоровых персонажей. Носили «парки» и мужчины, и женщины, но у первых они были сшиты из птичьих шкурок, а у вторых — из меха. Русский путешественник К. Т. Хлебников в своих «Записках о колониях в Америке» пишет: «Сии парки довольно теплы, и как носят их вверх перьями, то дождь обыкновенно стекает и не промачивает мездру, которая к тому же выделана с жиром и нескоро позволяет впитываться воздушной влажности и мокроте. Ветра также не продувают насквозь шкуры; но, соединив парку с кишечной камлеей (камлея — сшитая из кишок морских животных непромокаемая рубашка с капюшоном), алеут

¹¹⁸⁴ Немирович-Данченко В. И. Алеуты // Страна холода. Племена глухого угла. СПб., 1877. С. 480.

долго в состоянии перенести ветер, холод и мокроту»¹¹⁸⁵. Выходя в море на охоту, алеуты надевали головные уборы в виде козырьков или деревянных конических шляп. Богатейшая коллекция подобных алеутских шляп была представлена в собрании Музея антропологии и этнографии. Одна из них (Инв. № 2868-106) и стала моделью для воспроизведения в фарфоре. Эти шапки выдалбливали каменным орудием из куска «выкидного», т. е. прибитого к берегу, дерева или пня. В отличие от простых козырьков, конусообразные шляпы полностью закрывали голову человека сверху. Головные уборы покрывали расписными узорами и украшали бусами, перьями, костяными фигурками и усами сивуча¹¹⁸⁶. Украшения имели магическое значение и должны были приносить охотникам удачу. На изготовление такого головного убора уходило несколько месяцев. Он был очень дорогим. Цена одной шляпы равнялась стоимости двух-трех рабов, которыми обычно становились военнопленные или сироты. Деревянные головные уборы являлись знаком социального статуса охотника. Конусообразные шляпы закрытого типа могли носить только вожди, а простые общинники — исключительно козырьки с открытой верхней частью¹¹⁸⁷.

Большая и малая фигуры качинской женщины (хакаски) были исполнены Каменским в 1910 г. Выпуск малой модели продолжался до 1937–1939 гг. В XIX в. хакасы подразделялись на пять этнических групп в пределах четырех «степных дум». Низовье Абакана и вся левобережная долина Среднего Енисея являлись территорией проживания качинцев. Одно из первых описаний качинцев относится к 1737 г.: «...народ оной средний ростом, лицом смугловат, глаза серые и черные, волосом черные же. <...> женский пол носят зимою тулупы, а на головах девки

¹¹⁸⁵ Цит. по: Ляпунова Р. Г. Рукопись К. Т. Хлебникова «Записки о колониях в Америке» // От Аляски до Огненной Земли. История и этнография стран Америки. М., 1967. С. 146.

¹¹⁸⁶ Представитель семейства ушастых тюленей.

¹¹⁸⁷ Одежда и головные уборы алеутов [электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kunstkamera.ru/exposition/enciklopedia/amerika/tradicionnyj_byt/odezhda_i_ukrasheniya/odezhda_i_golovnye_ubory_aleutov/.

плетут кос по 15 и меньше из родимых волосьев, а бабы по две косы наплетают долгие, а в ушах носят серьги большие, кольца и камня».

Фигура качинской женщины в шубе «хат ээнжг тон» была создана с ориентацией на манекен сагайки-свахи Минусинского округа из собрания Музея антропологии и этнографии. Этот «дорогой, отличающейся исключительной нарядностью костюм вместе со всеми причитающимися к нему принадлежностями верховой езды с богатой серебряной отделкой, был преподнесен в дар музею от Е. Г. Спирина в 1894 г.»¹¹⁸⁸. Женская шуба «хат ээнжг тон» считалась самой нарядной и почетной одеждой. Ее шили прямой, из белых осенних мерлушек¹¹⁸⁹ «кинче», а сверху покрывали китайчатым шелком высшего качества «тізі манных». Борта обшивались широкой опушкой из лапок соболя. За опушкой следовала широкая шелковая кайма «хаачы», отличная по цвету от покрытия шубы. Обшлага рукавов делались из меха выдры с характерным скошенным выступом «омах». Кромки опушки и обшлагов оторачивалась чёрной мерлушкой «чылбых». Кительный воротник украшался радужной каймой «чеек». Прямая спинка и проймы рукавов обшивались декоративным швом «орбе», по которому шуба называлась также «брбеліг тон». Левая пола, находящая на правую, кроилась с прямоугольным выступом «пайыр». Последний украшался тремя наборами радужной каймы «чеек», вышитой на чёрном плисовом фоне. Подол у колен и рукава у предплечья прошивались несколькими рядами сухожильных ниток, образующими перехваты из частых сборок. Отсюда название шубы «хат ээнжг», т. е. имеющая «слоеное» предплечье. Основную декоративную нагрузку выполняла радужная кайма «чеек» на рукавах: одна располагалась ниже сборок на уровне локтей — «чыганах чееп», а вторая — над обшлагами — «олтырых чееп».

¹¹⁸⁸ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова: 5 янв. 1907 г.: [сб.]. СПб.: тип. Императорской академии наук, 1907. С. 75.

¹¹⁸⁹ Мерлушка — шкура ягненка грубошерстной породы овец.

Вышитые узоры имели форму бараньих рогов или «громадных зигзагов». Поверх сборок подола пускались три набора радужной каймы «чеек»¹¹⁹⁰.

Шуба «хат ээншг тон» относилась к одному из древних видов хакасской одежды и являлась достоянием только богатых замужних женщин, вдовам ее одевать запрещалось. У свах вроде той, что изображена на фарфоровой статуэтке, была специальная свадебная шуба «идект'г тон», идентичная «хат ээншг тон». Разница состояла лишь в том, что левая пола имела четырёхугольный выступ «пайыр», украшенный на груди несколькими дорожками радужной каймы «чеек» («паар чееп»). Воротник из меха выдры или бобра с тыльной стороны обшивался выдровой опушкой «хума», вслед за которой шла шелковая кайма «хаачы». Шуба отличалась своеобразным перехватом подола, откуда и получила название «идектп», т. е. подольная. На уровне колен, с боков и сзади подол простёгивался девятью, одиннадцатью или тринадцатью рядами сухожильных или шелковых ниток. В результате вокруг него получались сборки, именуемые «тоорым». Нижняя часть подола, покрытая складками, образовывала подобие юбки и называлась «хондырых» — так же, как и юбочная часть «сигедека». Зимой в таких шубах было тепло, так как снизу ветер не поддувал, и удобно сидеть, поджав ноги. Ходить в свадебной шубе было, напротив, весьма неудобно, ибо шаг сдерживался перехватом подола. С двух сторон подола прикреплялись петли «шбж», куда привязывались шелковые платки. Поверх «идек'пг тона» одевали «сигедек». Обязательной принадлежностью свадебного наряда свахи являлся нагрудник «пого» («момах»). Он имел форму полумесяца с закругленными рожками и обтягивался плисом или бархатом. На лицевой стороне пришивались перламутровые пуговицы, пространство между которыми заполнялось кораллами и бисером в виде кругов, сердечек, почек, трилистников и других древних узоров.

¹¹⁹⁰ Бутанаев В. Этническая культура хакасов. Абакан, 1998. С. 68.

Вдоль бортов нагрудник «пого» окаймлялся жемчужными пуговицами «ўзўмчўк». По нижнему краю пускалась бахрома из бисерных низок «силбірге» («самзылга») с мелкими серебряными монетками на концах. Согласно хакасским традициям, «пого» готовили женщины своим дочерям перед свадьбой. Это украшение было одним из наиболее дорогостоящих. Венчает наряд свахи лисья шапка «тулгу порік». Обязательным элементом костюма замужней женщины была длиннополая безрукавка «сигедек», которая надевалась поверх шубы или халата. В костюме свахи, изображенном на скульптуре, безрукавка отсутствует.

Согласно старинному обычаю, утром от жениха приезжали свахи верхом на украшенных конях, вместе с обозом вина. Все они наряжались в красивые костюмы, на грудь вешался вышитый бисером и перламутром нагрудник «пого», на голову поверх платка одевалась свадебная шапка «тулгу порік», а к косам прикреплялись большие коралловые серьги «ызырга». Каждая хакасская женщина должна была иметь свой костюм, так как носить подобное платье с чужого плеча считалось предосудительным. Среди свех выбиралась главная — «пас худагай», которая обычно являлась старшей невесткой («ниге») жениха. Свахи увозили невесту от родителей на собственную свадьбу «улуг той». Вместе с невестой ехали ее родственники и молодежь, бывшая на «теенджеке». Родители невесты на свадьбе не присутствовали и до года после этого не имели права навещать свою дочь.

К 1907 г. относится создание Каменским большой и малой моделей «Якутки». Парную фигуру «Якута» он исполнил позднее — в 1911 г. После присоединения Ленского края к России отдельные группы якутов постепенно расселились «островками» на огромных территориях от Таймыра до Охотского побережья и от берегов Северного Ледовитого океана до Приамурья¹¹⁹¹.

¹¹⁹¹ Майдель Г. Путешествие по северо-восточной части Якутской области. 1868–1870 гг. СПб., 1894. С. 71.

«Сравнительно со всеми остальными народами области, якуты обладают самым совершенным устройством своего быта, — писал этнограф и путешественник Г. фон Майдель, — пожалуй, только у них одних и существуют письменные деловые сношения»¹¹⁹². По свидетельству историка В. Ф. Трощанского, сами якуты называли себя саха: «В старину слово саха употреблялось только в смысле человека, и называли они себя тогда ур̄а̄нха̄и саха, что тогда означало коренной якут»¹¹⁹³. Каменский сумел точно передать характерные черты внешнего облика якутов из центральных улусов (районов) Якутии. Согласно описанию П. Головачева, посетившего эти края в начале XX в., «якуты были среднего роста, с черными, довольно большими глазами, с умеренными скулами, черными жесткими и прямыми волосами. Средняя часть лица у якутов сильно развита, так что лоб и подбородок кажутся маленькими»¹¹⁹⁴.

Вероятно, одной из причин, по которой первой была исполнена женская фигура якутки, стало желание сотрудников Музея антропологии и этнографии запечатлеть в фарфоре уникальный костюм невесты, переданный в дар музею всего за несколько лет до начала работы над серией. Этот костюм с дорогим набором серебряных украшений поступил от корреспондентки музея А. И. Громовой одновременно с Императорским собранием и коллекциями В. Н. Васильева и Э. К. Пекарского¹¹⁹⁵. Его ценность заключалась отнюдь не только в высокой стоимости. Как указывал Головачев, «цена на такую шубу, вышитую шелком с дорогим мехом, серебром и бисером, доходила от 200 до 1000 р., но главное — этот костюм переходил в наследство из поколения в поколение, и, естественно, получить такой наряд из якутской семьи было уникальным

¹¹⁹² Там же С. 69.

¹¹⁹³ Трощанский В. Ф. Эволюция черной веры (шаманства) у якутов. Казань. 1903. Кн. 4. С. 12.

¹¹⁹⁴ Головачев П. Сибирь. Природа. Люди. Жизнь. М., 1905. С. 131.

¹¹⁹⁵ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 74.

случаем»¹¹⁹⁶. Тем более что до того тюркские народы в собрании Музея антропологии и этнографии были представлены достаточно фрагментарно. Ученые прекрасно осознавали и тот факт, что в это время якутский костюм претерпевал неминуемые изменения под влиянием русской одежды и городской культуры. Поэтому именно этот костюм и был предложен Каменскому в качестве образца при создании фигуры якутской женщины.

«Фарфоровая якутка» принадлежит к богатой семье. Она одета в традиционную верхнюю свадебную одежду, состоящую из шапки «дьябака», шубы «бууктаах сон», височных и нагрудно-наспинных украшений «илин-кэлин кэбиһэр». Передняя и затылочная части шапки сшиты из широкой полосы меха темного цвета, возможно, из соболя, бобра, росомахи или черных беличьих хвостов. На макушке «чопчуур» из цветного сукна красного цвета с вышитыми лентами¹¹⁹⁷. Спереди серебряная круглая чеканенная пластинка с солярным кругом — «туосахта». К затылочной части прикреплена пара ремешков красного цвета. Низ, прикрывающий шею, обычно шьется из другого меха, чаще всего из рыси, что не было отражено на скульптуре. Это единственная ошибка, допущенная Каменским при передаче якутской женской одежды.

Покрой шубы «бууктаах сон» очень сложен. Особенно спинной части, в композиции которой использованы различные символические элементы. Столбообразная фигура, расположенная в верхней части спины до пояса, по форме напоминает якутскую коновязь «сэргэ». У ее основания по обе стороны парами изображены ромбовидные и пикообразные элементы геометрического узора. Их смысл с трудом поддается расшифровке. Возможно, эти орнаменты связаны со стилизованным образом человека. Меховое прямоугольное обрамление разреза

¹¹⁹⁶ Головачев П. Сибирь. Природа. Люди. Жизнь. С. 137.

¹¹⁹⁷ Саввинов А. И. Традиционные металлические украшения якутов: XIX–начало XX века. Новосибирск, 2001. С. 127.

шубы сзади и повторяющие его очертания синий суконный бордюро и ярко поблескивающие полосы из рядов серебряных штампованных бляшек создают образ входной двери «дьиэл» в берестяную «урасу» (старинный вид якутской юрты конической формы). Ромбические «пики», бордюрное обрамление «двери» и «столб-коновязь» сшиты из одного материала, возможно, из сукна, парчи или шелка с набивным рисунком. От спинной кокетки по обе стороны до пройм рукавов, захватывая боковые швы, вшита еще более причудливая конфигурация, доходящая до пояса и повторяющая формы фигурной складки. Рисунок фона из сукна черного цвета силуэтно напоминает очертание якутской молочной посуды — «чорона» или «кытыйа». Таким образом, ассоциативно декор спины шубы «бууктаах сон» связан с символами и образами якутского дома.

Все швы шубы традиционно украшены бордюрами из серебряных пластин или бисерных полос. К наряду прилагаются полный комплект серебряных нагрудно-наспинных украшений «илин-кэлин кэбиһэр» с нашейной гривной «кылдыы» и серьги «ытарга». Низки и подвески на украшениях заканчиваются звонцами (бубенчиками или колокольцами). Все эти элементы декора считались обязательными для традиционной свадебной или праздничной одежды якутской женщины.

Меховые и суконные материалы, из которых сделана шуба, располагаются в определенном порядке и составляют композиционное целое. Основной фон — черный — служит символом окружающего пространства, небесного купола и земной тверди. Широкая полоса из материалов черного цвета идет по подолу, бортам, плечевой части спины (кокетки), на предплечья рукавов и вдоль позвоночного столба до талии, охватывая запазушные и боковые вставки на уровне таза и бедер. В шапке «дьабака» мех черного или темного цвета помещается спереди в виде широкой меховой опушки, а также на теменной части и на затылке, у основания навершия. Таким образом, черный цвет как пространственный символ

маркирует на одежде основные опорные точки костяка человека с остовом-столбом в центре.

Во вставках шубы использованы красный и сине-голубой цвета. Красный цвет, олицетворяющий жизненную силу человека и кровное родство, как правило, расположен на одежде у сердца и на уровне груди, в области таза, лопаток и бедер. Все оттенки зеленого, сине-голубого, серо-стального цветов символизируют рост, расцвет, цветение и обновление. А сочетание зеленого или сине-голубого с красным ассоциируется с плодородием, изобилием и благодатью. На женской свадебной одежде зеленый цвет помещается между черным и красным. Все три основных цвета (черный, красный, зеленый и их оттенки) непосредственно связаны с космогоническими представлениями якутов.

Находящееся в собрании Музея антропологии и этнографии (Опись № 701) летнее пальто «сон» из тонкого сукна вдохновило Каменского на создание фигуры якута. Тот факт, что пальто полностью суконное, свидетельствует о зажиточности его хозяина, так как вплоть до конца XIX в. эта ткань была дорогостоящим материалом и потому обычно ее использовали в отделке.

Верхнее пальто имеет длину ниже колен, воротник отложной, перед — распашной, застегивается по средней линии слева направо на три пуговицы с помощью петель, расположенных близко от края борта. Спереди вверху и по правой, и по левой стороне пальто декорировано ромбиками из сукна. Запахивающийся на правую сторону борт, подол и, вероятно, концы рукавов оформлены полосами красного цвета. Верхнее пальто обязательно снабжено разрезом для верховой езды. Одним из составляющих элементов мужского костюма является пояс «кур», к которому подвешивали оружие и курительные принадлежности.

Обувь мужчины праздничная, плотно облегающая щиколотку, на мягкой подошве — «торбаза» (букв. обувка)¹¹⁹⁸. Ее шили из конской или коровьей кожи, из оленьей или лосиной ровдуги. Зимнюю меховую обувь делали из конского, лосиного и оленьего камуса. На фарфоровой фигуре видно, что «торбаза» состоит из трех конструктивных частей: голенища, закрывающего ногу с боков и сзади, передка с носком и подошвы, выкраиваемой из толстой лосиной или воловьей кожи. Между соединительными швами вставлен узкий кантик из другого материала, контрастного по цвету (в данном случае на светлой обуви в шов зашит кантик черного цвета). Его делали из узких полосок ровдуги или из цветного сукна. На старинных «торбазах» встречались также украшения из бисерных вышивок.

Среди исполненных Каменским моделей первой очереди были и парные фигуры бурят — представителей одного из наиболее значительных по численности коренных народов Сибири в XIX-м и в начале XX в. Бурятский этнос состоит из многих локальных групп. Однако его «ядро» составляют хоринские буряты Забайкалья. Они являются «лицом» всего бурятского народа — монголоязычных скотоводов-степняков, буддистов по вероисповеданию. Вероятно, поэтому было решено воплотить в фарфоре фигуры именно хоринских бурят.

Мужчина изображен скульптором в праздничном халате «тэрлиг» из узорчатого китайского шелка «мангал». В конце XIX в. эту дорогую ткань, расшитую золотыми, серебряными и шелковыми нитями, могли позволить себе лишь самые состоятельные буряты. Ее привозили в Забайкалье из Пекина, Долоннора и Урги (Улан-Батора). Покрой и декоративное оформление халата характерны для бурят хоринских родов, проживавших в Агинских степях Забайкальского края. «Тэрлиг» на фарфоровой фигуре сплошь украшен богатой

¹¹⁹⁸ Данилова Н. К. Одежда и украшения // Якуты (Саха) / отв. ред. Н. А. Алексеев, Е. Н. Романова, З. П. Соколова. М., 2012. С. 228.

вышивкой золотыми нитями с узорами в виде цветов, гор, облаков, радужных полос, а также пятипалых драконов, являющихся символом императорской власти в китайской традиции. Изображение дракона свидетельствовало о высоком происхождении и социальном статусе владельца халата.

Традиционная верхняя мужская одежда забайкальских бурят была прямоспинная, т. е. не отрезная по талии, с длинными, расширяющимися книзу полами, цельнокроеными рукавами, воротником стойкой. Халат с глубоким запахом левой полы на правую. Нагрудная часть левой полы («энгэр») имела ступенчатый вырез. У агинских бурят «энгэр» декорировался тремя разноцветными полосами. Нижняя узкая полоса всегда делалась из парчи или шелка желто-красного цвета («хуа унгээ»); в середине пришивалась широкая полоса черного цвета («хара унгээ»), обычно из бархата или плиса. Верхнюю узкую окантовку делали из ткани белого («саган унгээ»), зеленого («ногон унгээ») или синего («хухэ унгээ») цветов. Для изготовления средней полосы вместо черного бархата могли использовать вставки из овчины, меха выдры или соболя. Халат, изображенный на фарфоровой скульптуре, декорирован именно такими меховыми вставками, которые художник обозначил коричневой краской. Меховой полосой окантован ступенчатый вырез левой полы, воротник стойка, нижний край подола, манжеты рукавов, имеющих форму копыта. Обычно такие манжеты носили завернутыми наверх, так, что была видна нарядная лицевая сторона «нюдарга» («кулак»). Мужчины опускали манжеты только у зимних шуб («дэгэл») в холодное время, чтобы прикрыть кисти рук, так как рукавицы не носили. На скульптуре манжеты халата опущены вниз, т. е. вывернуты внутренней стороной «туруун» («копыто»), что неверно, потому что в праздничных халатах именно лицевая сторона манжет служила украшением.

Скульптор допустил еще одну серьезную ошибку, когда изобразил костюм без пояса. Пояс «бэһэ» был обязательной принадлежностью мужского костюма у

всех групп бурят. Он являлся предметом гордости мужчины, знаком его достоинства. У бурят понятие «мужчина» обозначалось словом «бэһэтэй хун» (человек с поясом), а «женщина» «бэһэ угы» (беспоясная). Утрата пояса считалась большим позором, потерей чести. До начала XX в. буряты предпочитали наборные пояса — на кожаной основе, декорированной накладными металлическими пластинами. В конце XIX — начале XX в. популярными стали шелковые, полушелковые и хлопчатобумажные (из далембы) кушаки фабричного производства. Широкие длинные тканые пояса с бахромой на концах носили, обертывая на талии спереди назад и закладывая концы по бокам. Обязательными элементами мужского поясного набора являлись нож «хутага» и огниво «хэтэ». Чаще всего они использовались в паре: справа подвешивался нож в ножнах, слева — огниво. В конце XIX в. эти атрибуты заняли место колчана и налучника, которые в прошлом составляли главную принадлежность костюма мужчины-охотника и воина.

Головной убор «малгай» был также обязательным элементом мужского костюма. На скульптуре изображен парадный головной убор забайкальских бурят. Он имеет широкий околыш «һарабши», обшитый черным бархатом, и конусообразную тулью, крытую голубым шелком. Строчки, которыми простегана тулья, идут вертикально от макушки к низу, что характерно для шапок, бытовавших у монголов, сартулов и других родов, перекочевавших из Монголии в южные районы Бурятии. Отличительной особенностью головных уборов хоринских бурят являлись горизонтальные строчки на тулье, при этом их число соответствовало количеству родов: у хоринских бурят — 11, у агинских — 8.

Верхушка тульи украшена кистью «залаа» из красных шелковых нитей и позолоченным, имеющим полусферическую форму навершием «дэнзэ». На фарфоровой скульптуре это навершие изображено неверно — оно полностью окрашено золотым цветом, в то время как верхняя часть должна быть обозначена

другим цветом, так как «дэнзэ» всегда имели вставку — из коралла, полудрагоценного камня, янтаря, фарфора или стекла. Цвет и размер вставки указывали на знатность и место в служебной иерархии носителя головного убора. Зажиточные буряты носили парадные шапки с серебряным или золотым ажурным навершием с крупным кораллом, а бедняки-простолюдины — шапки с невысоким навершием (или заменяющей его плоской круглой пластиной) с насаженным коротким стержнем. По сведениям Р. Д. Бадмаевой, «головной убор с высокой тульей, с лентами и навершием с камнями голубого, белого и красного цветов отличал костюм писаря, зайсана, родового головы»¹¹⁹⁹.

У бурята Каменского короткая стрижка. Эта прическа возникла под влиянием русской культуры и была более характерна для предбайкальских бурят. Традиционно в Забайкалье мужчины заплетали на темени косу «гээзэгэ» («сааж»), все остальные волосы вокруг нее сбривали или состригали. Эта прическа, возникшая в результате маньчжурского влияния, сохранялась у забайкальских бурят вплоть до начала XX в.

Парная фарфоровая скульптура изображает бурятку племени хори в традиционном костюме замужней женщины. Он сшит из синего китайского шелка с узором «бабочка» — вариация китайского знака долголетия «шоу». Это свидетельствует о высоком социальном статусе бурятки, так как право носить одежды из шелка и парчи, а также использовать ткани синего цвета считалось привилегией знати.

Верхняя одежда замужней женщины представляла собой отрезной по талии халат «тэрлиг» с запахом левой полы на правую, воротником стойкой и вшивными рукавами. Обычно он был несколько короче, чем изобразил скульптор; подол доходил до щиколотки, так, что была видна обувь «гутул» с острыми загнутыми

¹¹⁹⁹ Бадмаева Р. Д., Бутуханова И. А. Бурятский костюм XIX–XX в.: кат. выст. «Традиционный костюм» /ред. Р. Ф. Тугутов. Кяхта, 1979. С. 4.

носками. Характерной особенностью халата замужней женщины у хоринских бурят (как и у всех групп забайкальских бурят), были составные рукава «хамсы». У плеча они стягивались в сборку, образуя буфы. К локтям рукава сужались и здесь пришивали нижнюю часть «тохоног» (букв. локоть), обязательно из ткани другого цвета. На фарфоровой фигуре художник допустил ошибку, раскрасив рукава по всей длине одним цветом. Рукава оканчивались манжетами в форме копыта, что отразилось и в их названии: лицевая сторона манжета называлась «нюдарга» («кулак»), а внутренняя — «туруун» («копыто»). Манжеты, как правило, шили из черного бархата, цветной или узорной ткани, контрастирующей по цвету с основным материалом халата, а для придания сходства с копытом делали твердыми, проклеивая их мучным раствором. Бурятские женщины обычно носили манжеты, загнутыми наверх; выворачивали «туруун», опуская вниз только на празднике Сагаалган во время ритуала проводов старого года и встречи нового.

Отличительной особенностью женского костюма являлось обязательное наличие безрукавки и головного убора. Женщина без безрукавки, надетой поверх халата, и шапки на голове не могла находиться в присутствии мужчин, особенно свекра. По древним поверьям, небо не должно было видеть макушку головы и спину женщины.

Длиннополая безрукавка («морин уужа») у хоринских буряток состояла из короткого лифа с глубоко вырезанными проймами, прямым разрезом спереди и пришитой к нему в сборку юбки, которую делали из двух полотнищ, оставляя разрезы спереди и сзади для удобства верховой езды. Как уже отмечалось выше, у бурят подол халата обычно доходил до щиколотки, так, что из-под него была видна обувь «гутул» с острыми загнутыми носками. На скульптуре же халат и в этом случае значительно длиннее, чем следует.

Прическа замужней женщины у всех этнолокальных групп бурят представляла две косы («боолто»), к концам которых прикрепляли подвески, часто в виде монеты в ажурной серебряной оправе.

Характерным накосно-височным украшением хоринских буряток являлись «туйба» — парные шпильки, каждая из которых состояла из двух перпендикулярно скрепленных между собой стержней. Длинные стержни «туйба» вставляли в основание кос и обматывали сверху тесьмой. Короткие стержни выступали по сторонам головы, ассоциируясь с рогами копытного животного. Замужние женщины носили височные шпильки «туйба» постоянно, не снимая даже на ночь. Это сложное украшение не вполне точно выполнено скульптором: выступающие с обеих сторон головы концы шпилек не видны — они обхвачены густыми пучками волос, ошибочно окрашенными в зеленый цвет.

Символика бурятских шпилек «туйба» имеет аналогию с монгольской женской прической, уложенной в форме рогов барана. У тюрко-монгольских народов баран считался «солнечным» животным, а узор «бараний рог» символизировал достаток, процветание и плодovitость.

Согласно гипотезе Дугарова, исследовавшего тюрко-монгольский традиционный костюм, весь комплект женской верхней одежды у этих этносов «символизировал некое мифическое синкретическое существо — лебедя-маралуху» — двух тотемов-первопредков¹²⁰⁰. Женская безрукавка служила символическим эквивалентом оперения лебедя, а манжеты в форме копыта и, очевидно, височные шпильки в виде рожек воплощали образ маралухи.

Головной убор, изображенный на фарфоровой скульптуре, относится к монгольскому типу и не характерен для хоринских бурят. Он имеет синюю

¹²⁰⁰ Дугаров Д. С. Орнитозооморфная символика женского костюма некоторых тюрко-монгольских народов // Материальная и духовная культура калмыков: сб. ст. Элиста, 1983. С. 38; Лебедь в орнаменте женского костюма тюрко-монгольских народов // Советская этнография. 1983. № 5. С. 104.

конусообразную тулью; загнутые поля шапки, связанные на затылке, образуют широкий околыш с разрезом сзади. Околыш окрашен в коричневый цвет, что, вероятно, означает мех выдры или соболя. Навершие шапки имеет полусферическую форму и окрашено в красный цвет. Каменский не вполне точно изобразил характерное для монгольских и бурятских головных уборов навершие «жинс» («жинче»), сплетенное из красного шнура в форме узла «улзы» — символа вечного счастья; по некоторым сведениям, у монголов такой узел на шапке олицетворял Солнце.

К навершию прикреплена длинная кисть «залаа» из красных шелковых нитей, спускающаяся вдоль спины. Отличительной особенностью подобных шапок является украшение верхушки тульи аппликацией в форме четырех- или шестилепестковой розетки, а также наличие двух лент, пришитых сзади, на месте разреза околыша. Однако эти элементы головного убора на фарфоровой скульптуре не изображены.

Удивительно точно переданы Каменским лица степняков, которые, согласно описанию П. Головачева, «обладают ясными монгольскими чертами: широкими скулами, узкими глазными щелями, прямыми черными волосами, смугло желтым цветом кожи»¹²⁰¹.

В 1908 г. скульптор завершил работу над фигурой молодой тувинки (сойотки)¹²⁰² в традиционном костюме западной тувинской группы. Плечевая одежда западных тувинцев — кочевников была туникообразной, распашной и называлась «тон». Весной и летом носили «тон» из цветной, предпочтительно синей, зеленой, красной или вишневой ткани — «терлиг тон» или «терлиг» («дерлиг тон» или «дерлиг»). Отличий в особенностях покроя между мужской, женской и детской одеждой не наблюдалось. Они касались, главным образом,

¹²⁰¹ Головачев П. Сибирь. Природа. Люди. Жизнь. С. 145.

¹²⁰² Сойоты — старое название тувинцев.

характера отделки и украшений. Тувинская верхняя одежда всегда имела широкий запах слева направо: левая пола «алагны эдек» (или «улуг хой») над правой «сонгу эдек» (или «иштии хой»), что характерно для традиционного костюма всех саяно-алтайских народов, а также для якутов, бурят, монголов, китайцев и большинства других народов Восточной, Центральной и Средней Азии. Независимо от пола и возраста тувинцы обязательно подпоясывались, используя для этого, как правило, кушак из длинного отреза шелковой ткани «кур». Характерной чертой верхней одежды были длинные рукава «чен» с обшлагами «уштук», опускавшимися ниже кистей рук и по форме напоминавшими конское копыто. Такой покрой позволял не пользоваться рукавицами. Халат «тон» шили длинным, почти до щиколоток. Он имел ворот с отдельно выкроенным стоячим нашивным воротником «моюндурук». Для расширения подола книзу при необходимости использовали клинья. Левую (внешнюю) полу кроили со ступенчатым вырезом «өөлет» от шеи до груди (прямой срез сверху переходил в полукруг, заканчивающийся у подмышки). Застегивался тон на три застежки — у воротника, на правом плече и под левым рукавом. Полы, ворот, обшлага обшивали каймой «оорук» из цветной ткани. На левую полу женского праздничного «тона» дополнительно нашивали полосы из ткани, обычно трех цветов. Они охватывали края левой полы по борту и переходили в горизонтальную окантовку по нижнему краю халата. Иногда на уровне коленей шла еще одна горизонтальная полоса из нашивной цветной ткани. Халаты, украшенные подобным образом, носили преимущественно зажиточные женщины и девушки после наступления брачного возраста. Вертикальная полоса цветной ткани у борта левой полы называлась «кыдыг», полосы рядом с ней — «каш кыдыг», первая горизонтальная полоса — «шаланы», вторая — «адаккы кыдыг». Пуговицы «өөк», употреблявшиеся тувинцами, были шаровидными, медными, полыми с припаянным ушком. Этот костюм точно передан скульптором на фарфоровой фигуре.

Головной убор, изображенный Каменским, соответствует традиционной тувинской шапке «маактыг берт» («маак» — лента), т. е. шапке с лентами, широко бытовавшей у богатых скотоводов западных районов Тувы (как у мужчин, так и у женщин) в XIX — начале XX в. Такой головной убор имел высокую простеганную коническую тулью «шаалынчын», обшитую цветной тканью. Тулью охватывали стоячие, разрезанные сзади поля («кулак») из шкуры рыси, овцы или ягненка, обычно черного цвета. К верхней части тульи пришивали шишечку «дошка» в виде плетеного узла, от которой спускалось несколько красных лент «маак» длиной 30–40 см. У заднего края тульи крепились две более широкие ленты «тумаа».

Скульптор исполнил фигуру тувинской женщины сидящей на правой ноге с выставленным вперед левым коленом. В традиционной культуре тувинцев всё было подчинено строгим этикетным нормам, многие из которых (как и ряд элементов костюма) восходят к монгольской традиции. Важное значение в повседневной и праздничной жизни имела поза, а именно — способы сидения в юрте. Наиболее распространенная мужская и женская поза — «сидеть, согнув ноги». Человек подкладывал под себя одну ногу и, сидя на ней, выставлял перед собой колено другой, на которое опирался рукой. Поза зависела от того, в какой части юрты он находился. Колено поднятой ноги обязательно должно было быть обращено ко входу (т. е. по тюркской традиции — к востоку), поэтому женщины, как правило, сидели на правой ноге и выставляли перед собой колено левой, а мужчины — наоборот, так как мужская и женская половины юрты находились по разные стороны от оси «вход — очаг».

Каменский допустил ряд существенных неточностей при работе над фарфоровой статуэткой. Главная из них — отсутствие в изображенном костюме пояса, который непременно носили женщины-тувинки. Пояс имел как утилитарное (кочевники подвешивали к нему необходимые в дороге вещи: огниво, курительные

принадлежности, ключи, игольники или щипчики для вынимания заноз, которые у состоятельных тувинцев богато отделялись серебром и полудрагоценными камнями и считались престижным аксессуаром), так и декоративное и обрядово-магическое значение. Не соответствует действительности темный цвет тульи головного убора, которая обычно крылась яркими шелковыми тканями. Кроме того, отсутствуют какие-либо украшения — накожные, подвески, серьги, кольца. Неверно передана скульптором и прическа. Как правило, тувинки носили сложные прически, переходящие в две или три косы.

Значительную группу населения русского Дальнего Востока составляли китайцы, корейцы, монголы, маньчжуры и представители других национальностей. Некоторые русские исследователи даже называли их «иностранными пришельцами»¹²⁰³. Количество китайских подданных, проживавших в русских владениях, всегда значительно превышало число выходцев из Кореи, Японии и прочих стран этого региона. Некоторые местности Приамурья были заселены китайцами еще до вхождения его в состав России¹²⁰⁴. По мере освоения края русскими людьми, здесь увеличивалась и численность отходников из Китая, привлекаемых возможностью заработков. Расцвет заселения русского Дальнего Востока китайцами происходил в период с 1891 по 1905 г. Тогда в Забайкалье, Амурской области и Уссурийском крае их проживало не менее 100.000 человек, причем подавляющее большинство не числилось в русском подданстве¹²⁰⁵.

В 1908–1909 гг. Каменский представил фигуры китайца и китаянки. По мнению исследователя китайского костюма К. М. Писцова, в изображенном скульптором наряде отсутствуют детали, позволяющие с полной уверенностью

¹²⁰³ Арсеньев В. К., Титов Е. И. Быт и характер народностей Дальневосточного края. Хабаровск; Владивосток, 1928. С. 15.

¹²⁰⁴ Там же С. 18.

¹²⁰⁵ Там же С. 35–55.

определить регион проживания этой пары. По некоторым косвенным признакам (таким как цветовая гамма) можно сделать предположение, что их костюмы более характерны для Северного Китая. Вероятнее всего, Каменский исполнил фигуру китайского ремесленника или мелкого торговца. Мужчина одет в короткую синюю кофту «дуаньшань» с запахом направо, застегнутую при помощи шаровидных пуговиц «коуцзы». На полах кофты по бокам слева и справа вертикальные разрезы — характерная черта покроя традиционного китайского костюма. Из-под кофты видны края рукавов и полы нижней рубахи «чэньшань» (или «ханьшаньцзы»). Штаны «куцзы» заправлены в белые чулки «вацзы». На голове у него шапочка «сяомао» (или «гуапимао») с декоративной красной, обычно плетеной из шнура, пуговкой на макушке¹²⁰⁶. Типичной чертой внешнего облика китайца эпохи Цин (1644–1912) являлась прическа в виде длинной косы. Ноги обуты в матерчатые туфли «бяньсе» с многослойной простеганной матерчатой или бумажной толстой подошвой.

Китаянка принадлежит, по-видимому, к той же социальной группе, о чем свидетельствуют, в частности, небинтованные ступни ног. Женщина одета в праздничный костюм. Запахивающаяся направо кофта «чанъао» украшена вышивкой в виде бабочек «де» (благопожелательный знак красоты), летучих мышей «фу» (благопожелательный знак счастья) и цветов, на отворотах рукавов видны красная подкладка и несколько нашитых узких черных лент. Изнанку рукавов женских кофт и халатов (от края и примерно до локтя) часто отделявали подкладкой, отличной от основной подкладки одеяния, и декорировали нашитыми лентами с расчетом на то, что во время носки края рукавов будут отвернуты, образуя обшлаг. На кофте, помимо разрезов на полах, хорошо видна еще одна

¹²⁰⁶ В некоторых работах названия деталей костюма употребляются непременно с суффиксом -цзы: ку-цзы (штаны), ва-цзы (чулки), цюнь-цзы (юбка), и т. д. Поскольку в современных китайских изданиях строго такой нормы не придерживаются, мы приводим односложный вариант написания слов.

характерная особенность покроя традиционного китайского костюма — вертикальный шов, проходящий по центру на груди и спине. Под кофту надета синяя юбка «цюньцзы». По своему покрою она представляла собой полотнище с опояской, которое оборачивалось вокруг нижней части тела и крепилось на талии при помощи завязок, пришитых в верхней части юбки. В данном случае запахнутая юбка еще и застегнута сбоку с помощью металлической пуговицы «коуцзы». Из-под юбки виден низ бледно-зеленых штанов «куцзы». На небинтованных ступнях ног чулки «вацзы». Матерчатые туфли «бяньсе» на толстой простеганной подошве украшены шелковой вышивкой с преобладанием растительных мотивов и бабочек. Вышивка или аппликация на носках туфель изображает летучую мышь. В руках у китайки складной веер «чжэдешань». Прическа украшена искусственными цветами, шпилька «цзань» в узле волос свидетельствует о том, что это замужняя женщина. В ее ушах серьги «эрхуань», вероятно, из меди или позолоченного серебра.

В 1910 г. Каменским была завершена работа и над фигурой маньчжурской женщины. Маньчжурка облачена в типичный для представительниц этой народности в эпоху Цин длинный халат (*кит.* «ципао», *маньчж.* «фокто»). Он запахивается на правую сторону и застегнут на металлические шаровидные пуговицы (*кит.* «коуцзы», *маньчж.* «тохонь»). Вокруг ворота и по верхней части борта левой полы идет широкая оторочка (*кит.* «сянгунь» или «сянбянь») из полосы черной ткани, параллельно которой пришита узкая белая лента с растительным узором. Как и на фигуре китайки, края рукавов халата отвернуты, демонстрируя белую подкладку с отделкой из нашитой черной ленты с цветочным орнаментом. Из рукавов халата выступают рукава белой нижней одежды (*кит.* «чэньи» или «чэньшань», *маньчж.* «ачжигэ нэй гахари»). Матерчатые туфли (*кит.* «бяньсе», *маньчж.* «сабо») на высокой деревянной подошве — еще одна отличительная черта маньчжурских женщин, которые не переняли китайский

обычай бинтовать ноги. Платформа туфель могла иметь разную форму, причем зачастую они были весьма неустойчивы. В данном случае изображены «туфли на подошве в форме серебряного слитка» — «юань бао ди се» (*kit.*). В руке женщины круглый веер «туаньшань» (*kit.*). В ушах серьги (*kit.* «эрхуань», *маньчж.* «аньчунь»), вероятно, из коралла.

Годом ранее скульптор закончил модель корейца. В начале XX в. корейцы в России значительно превосходили китайцев по численности. Воспользовавшись сокрушительным поражением, которое англо-французские войска нанесли Китаю в Третьей Опиумной войне, в 1860 г. русские дипломаты вынудили китайское правительство подписать Пекинский трактат. В соответствии с этим соглашением, Китай уступал России обширные и малонаселенные территории на правом берегу Амура — земли, которые сейчас мы знаем как Приморье. Одним из последствий этого решения стало то, что у России появилась короткая, около 14 км, граница с Кореей. А всего через четыре года, в 1864 г., на этих новых территориях возник первый корейский поселок, в котором жили всего четырнадцать семейств¹²⁰⁷. К 1880 г. в Приморье существовал уже двадцать один такой поселок, а численность корейского населения края достигла 6700 человек (русских крестьян здесь было тогда всего лишь 8300). Спустя двадцать лет их было уже около тридцати тысяч¹²⁰⁸. В 1890-е гг. многие корейцы получили русское подданство. По данным участников начавшей работу в 1909 г. Амурской экспедиции, к 1910 г. участки российской территории, где жили корейцы (например, Посьетский район вблизи Владивостока), скорее, напоминали продолжение Кореи, чем русские владения, настолько типично корейским был образ жизни обитателей этих мест: «...всюду встречаются корейцы в своих национальных одеждах: белые куртки очень

¹²⁰⁷ Ланьков А. Корейцы СНГ: страницы истории [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vestnik.kr/articles/historypage/3551.html>.

¹²⁰⁸ Там же

длинные, надетые поверх белой же рубашки, громадные белые панталоны, очень широкие, завязанные снизу <...> На головах <...> небольшие шапки в форме цилиндра с небольшими полями...»¹²⁰⁹ Жителя одного из таких корейских поселений на русском Дальнем Востоке и изобразил Каменский. Это женатый кореец в повседневной традиционной национальной одежде (неженатые заплетали волосы в косу и не носили шляпу). Основой для фарфоровой фигуры послужили костюмы и фотографические источники из фондов Музея антропологии и этнографии. На момент ее создания музей располагал значительными коллекциями корейского костюма, в том числе собранием № 11, поступившим из Азиатского департамента МИДа (г. Санкт-Петербург). Оно было доставлено правительству русскими миссионерами на Дальнем Востоке и, среди прочего, включало три комплекта корейских мужских костюмов. Не менее важна коллекция № 1245, переданная в музей К. И. Вебером в 1908 г., поскольку именно она давала полное представление о корейских веерах — трехцветных опахалах округлой формы. Подспорьем при работе над статуэткой были материалы иллюстративного фонда Музея антропологии и этнографии, особенно фотография «Мужчина в традиционном костюме» (коллекция № 1073)¹²¹⁰.

У Каменского корейский мужчина одет в куртку «чогори» с длинными рукавами, которая запахивается на правую сторону, а ее полы соединяются с помощью завязок. Концы рукавов «чогори» выступают из-под рукавов халата. Костюм дополняют глухие свободные длинные штаны «пачжи». Для удобства движения широкие штанины на щиколотках завязывались тесемками. Поверх штанин могли также надеваться матерчатые наголенники «хэнчжон», которые завязывали тесемками под коленями. На ногах белые хлопчатобумажные носки

¹²⁰⁹ Граве В. Китайцы, корейцы и японцы в Приамурье. СПб., 1912. С. 181.

¹²¹⁰ Отчетливо детали костюма, подробности внешнего облика и характерную пластику можно увидеть и на фотографиях «Типы корейцев» и «Наказание вора» (коллекции № 1679 и № 1073).

«посон» и плетеные сандалии «нопхари». Такие сандалии из жгутов соломы или пенькового волокна носили только в сухую погоду. Костюм завершает халат «турумаги». Как и «чогори», он запахивается на правую сторону, а полы скрепляются завязками, образуя полубант. «Турумаги», с неширокими прямыми рукавами, получил значительное распространение после реформы костюма 1884 г., выведившей из употребления в качестве неофициальной одежды халаты с широкими рукавами, которые ранее носили представители высшего сословия. В XX в. «турумаги» прочно вошел в комплекс традиционной одежды корейцев. Мужчины, выходя на улицу, надевали его в любой сезон. Для прохладного времени года халаты были на подкладке, а зимние «турумаги» нередко подбивались ватой. Все части костюма выполнены из белой хлопчатобумажной ткани. Приверженность одеждам белого цвета, особенно среди простолюдинов, отмечали как западные, так и российские путешественники, посещавшие Корею в конце XIX в.

На голове у мужчины черная шляпа из конского волоса и тонко расщепленного бамбука. Такие шляпы часто называют «кат», хотя этот термин имеет и более широкое значение, охватывая все виды мужских головных уборов с полями, в отличие от «кон» или «кван», обозначающих головные уборы без полей. Специальное название данного типа головного убора «хыннип». На протяжении веков не раз менялись высота тульи и ширина полей. Со второй половины XIX в. типичны шляпы «хыннип» («кат») с узкими полями, подобные той, что изображена на фарфоровой фигуре. Сначала «хыннип» носили только представители высшего сословия — янбаны, но с 1895 г., после реформ, упразднивших сословные разграничения, такую шляпу начали надевать представители разных слоев населения, она фактически стала национальным мужским головным убором. На скульптуре можно видеть также повязку «мангон» из конского волоса. Благодаря этой повязке волосы спереди и на висках плотно

прилепали к голове. Кроме того, вместе с завязками она способствовала тому, чтобы шляпа не соскальзывала с головы.

В руке мужчина держит веер «тансон» с плоским экраном и рукоятью, укрепленной посередине¹²¹¹. Подобными веерами, в основном, пользовались простолюдины и женщины. Мужчины из высших слоев общества носили преимущественно складные веера. В свою очередь группа вееров «тансон» имеет много разновидностей, отличающихся материалом, формой ручки и экрана, способами и мотивами декоративного оформления. В данном случае представлен веер с космологическим мотивом: трехчастный знак «тхэгык», составленный из красной, синей и желтой запятых, — символ триады Небо, Земля, Человек. Веера с таким мотивом называют «тхэгыксон».

Фигура монгольской женщины была завершена Каменским в 1910 г. Скульптор изобразил представительницу социальной элиты монгольского (халха-монгольского) общества — основного населения Северной или Внешней Монголии в XIX — первой четверти XX в. Лишь небольшое количество халха-монголов жило на юго-западе Забайкалья. Женская одежда на фарфоровой статуэтке состоит из длинного, запахивающегося направо халата синего цвета со стоячим воротником. Длинные рукава имеют высокие буфы на плечах и воронкообразные обшлага. Средняя часть рукава обычно делалась из материи другого цвета и украшалась нашивными полосками из парчи, позумента, плиса или шелка¹²¹². Вся передняя часть халата выше пояса также богато декорирована аппликацией и лентами красного, желтого, золотого, черного, голубого цветов. Такие же полоски на воротнике халата. Кроме того, отчетливо виден вышитый или тканый золоченый орнамент в форме китайских эмблем благопожелательного

¹²¹¹ Ионова Ю. В. Особенности быта и социальной организации корейцев // Этнография Кореи: избр. ст. М., 2011. С. 198.

¹²¹² Ядамсурэн У. Народный костюм Монгольской Народной Республики. Улан-Батор, 1967. С. 69.

содержания и иероглифа 萬 «вань» — 10 тысяч лет (т. е. пожелание долголетия). Одежда богатых женщин шилась из шелка, у бедняков — из хлопчатобумажных тканей: далембы, цуембы и др. На ногах женщины — типичные для монголов кожаные сапоги «гутул» («гутал») с толстой подошвой и загнутыми носками.

Особого внимания заслуживает прическа, состоящая из двух плоских (*монг.* «хавтгай» — плоский) кос, уложенных особым образом. Благодаря своей необычности, на рубеже XIX–XX вв. она вызывала неизменный интерес путешественников и исследователей. Для того чтобы создать такую прическу, длинные волосы разделялись на правую и левую части, при этом верхняя часть волос смачивалась фиксирующим раствором и приобретала форму двух широких, похожих на распростертые крылья пластин, перехваченных серебряными пластинками (или обоймами) «хапчик» (*монг.* хавчиг — узкий, сплюснутый). На фарфоровой фигуре справа и слева показаны такие обоймы — две прямоугольные и две фестонобразные. Волосы в нижней части заплетались в две косы — «хурилго» (коса по-монгольски «гэээг»), покрываемые чехлами-накосниками из бархата или плиса. Однако на скульптуре такие чехлы-накосники отсутствуют, косы показаны без них. Для поддержки кос в нужном положении на голову надевалось специальное приспособление в форме тубетейки или сегмента сферы, с дополнительными элементами в виде фигурных пластин. Этот головной убор изготавливался из серебра в техниках чеканки, филиграни, золочения и инкрустации. Красные и голубые вкрапления, сделанные художником, очевидно, имитируют кораллы и бирюзу — камни, наиболее часто применявшиеся для инкрустации головных уборов. Поверх прически надевался серебряный или металлический венчик «толгойн боолт» (досл. «головной бинт» или «головная обвязка»), украшенный различными подвесками, а также остроконечная шапка «малагай» (*монг.* малгай — шапка) с бархатным или плисовым околышем и лентами «залга» (*монг.* залгаа — надставка, фальшивая коса) — сзади. Без шапки

«малагай», в одной повязке-приспособлении, как это показано у Каменского, монголка не могла появляться на людях. К тому же она должна была убрать свои косы в чехлы.

Описанную выше прическу и костюм позволялось носить только замужней женщине. Если в силу каких-либо причин волосы заплетались в косу, она должна была надеть девичий халат. При создании фигуры Каменский допустил две очевидные ошибки: согласно традиции, распространенной у монголов, бурят и калмыков, замужняя женщина не могла появляться в общественном пространстве без головного убора. Скульптор старался детально передать накосники. Однако у Каменского они находятся ниже, чем следует, и как бы висят на ушах. На самом же деле их носят намного выше, над ушами. Накосники должны отходить от висков и всегда идут в паре с головным убором.

Преобладание в серии образов малых народов северных регионов России было далеко не случайным. Эти скульптуры стали своеобразным призывом бережно отнестись к их культурным традициям и попытаться сохранить те этнические группы, которые уже тогда находились на грани полного исчезновения.

Народы Кавказа, Средней Азии и Казахстана

Для народов Кавказа уникальное географическое положение испокон веков являлось и благословением, и проклятием. По словам В. Дегоева и Р. Ибрагимова, «находясь в зоне умеренно континентального климата, отличаясь сбалансированным сочетанием гористо-лесистой местности, плодородной низменности и степного ландшафта, регион был почти идеальным местом для всех видов традиционного хозяйствования. Кавказ, как лакомый кусок сам по себе и перекресток торговых, переселенческих и культурных дорог, в истории всегда был

яблоком раздора между его могущественными соседями»¹²¹³. Россия внесла свой вклад в развитие жизни этих народов, однако колониальные притязания и попытки русификации не могли не вызывать противоречивые мнения и оценки.

Неоднозначно складывались отношения России и Грузии. Еще в 1901 г. историк З. Д. Авалов в своей книге «Присоединение Грузии к России» писал: «Выясняя обстоятельства сближения Грузии с Россией и рассматривая форму, в какую отлилось это сближение, невозможно избежать противоречий и шероховатостей, неизбежно сопровождавших присоединение страны к могущественной и строго централизованной империи»¹²¹⁴. В заключение он позволил себе следующую красноречивую метафору: «Золотое руно Колхиды нашло своего хозяина, но бесчисленные аргонавты много вырвали ключьев, перед тем, как оно досталось России»¹²¹⁵.

В период с 1801 по 1864 г. грузинские царства и княжества постепенно входили в состав России. Однако территориальные притязания со стороны ряда европейских стран продолжались и на рубеже XIX–XX вв. Поэтому включение фарфоровых фигур представителей этого региона в серию «Народности России» лишней раз демонстрировало (прежде всего второму и главному участнику «большой игры» — Англии), что Северный Кавказ прочно и навсегда стал частью Российской империи.

В 1913 г. Каменский исполнил в фарфоре фигуру мингрела — представителя этнической группы грузин, составляющих коренное население Мингрелии (Мегрелии), одной из территорий Западной Грузии. В 1803 г. мингрельское княжество одно из первых вошло в состав Российской империи (Кутаисская

¹²¹³ Дегоев В., Ибрагимов Р. Северный Кавказ: постсоветские итоги как руководство к действию, или Повестка дня на вчера. М., 2006. С. 29.

¹²¹⁴ Авалов З. Д. Присоединение Грузии к России. СПб., 1901. С. 4.

¹²¹⁵ Авалов З. Д. Присоединение Грузии к России. С. 275.

губерния)¹²¹⁶. В качестве образца скульптору был предложен уникальный костюмный комплекс из собрания Музея антропологии и этнографии — «кафтан, работы царицы мингрельской, преподнесенный в дар Николаю I в 1837 году» (Опись № 548). Мужчина на статуэтке облачен в синюю черкеску, обшитую серебряным галуном, с набором из 18 газырей (от *тюркск.* «хазыр» — «готовый») с серебряными колпачками. В вырезе черкески виден «архалух» — нижняя распашная плечевая одежда с воротником-стойкой, богато украшенная золотым галуном. Как пишет И. Асбахов, «газыри придавали красоту черкеске, в них содержалась точная мера заряда пороха для ружья и пистолета, хранились пули. Газыри удачно располагались и были всегда под рукой, что сокращало время при перезарядке ружья и пистолета»¹²¹⁷. На фарфоровой фигуре богато украшенные газыри гармонируют с отделкой оружия и поясом. На поясе мингрела с серебряными бляшками висят: кинжал с ручкой, вероятно, из черного рога буйвола и двумя серебряными заклепками со шляпками; деревянные ножны, обтянутые черной кожей, с прибором, состоящим из обоймицы и серебряного наконечника, украшенного гравировкой и чернью. Шашка с ручкой из слоновой кости и клинком небольшой кривизны. Скорее всего, она европейского производства, но, возможно, Каменский допустил ошибку и не придавал оружию должный изгиб. Шашка висит на португальском «кацими» из черной кожи с серебряными деталями. На ногах — мягкие кожаные сапоги «цаги» с острыми носами, на эластичной подошве. По свидетельству историка кавказского костюма Н. Ахалкаци, в кавказском костюмном комплексе отсутствовали шапки, аналогичные той, которую скульптор исполнил в фарфоре. Прототипом головного убора из плотного сукна темного цвета, в котором Каменский изобразил мингрела, очевидно, стал «папанаки».

¹²¹⁶ Впоследствии — после ликвидации княжества в 1857 г. — князья Дадияни (князья Мингрельские) стали частью российского дворянства.

¹²¹⁷ Асхабов И. Чеченское оружие. М., 2001. С. 165–166.

В 1913 г. Каменский представил на утверждение императору парные фигуры лезгина и лезгинки — коренных жителей южных районов современного Дагестана¹²¹⁸. Его лезгин облачен в длиннополую черкеску из тонкого шерстяного коричневого сукна, которая плотно облегает стан и туго перетянута поясом. Нижняя часть черкески расклешена за счет вставных клиньев. Широкие откидывающиеся разрезные рукава подшиты атласным алым шелком. Верно передан скульптором рукав «куртмажи», откинутый на правое плечо. Газырницы «масреби» (18 газырей с колпачками из слоновой кости) пришиты с наклоном к пройме и заходят под рукава. Полы черкески, рукава, газырницы традиционно украшены серебряным галуном. На кавказском поясе «камари чохис» (он называется также сабельным опоясьем) из черной кожи показаны дагестанская сабля «хмали»¹²¹⁹ иранского типа с ручкой черенком из слоновой кости и большой кинжал «ханжали» с ручкой из пластин черного рога буйвола. Рядом висят деревянные ножны, обтянутые черной шагреновой кожей, и прибор, состоящий из двух железных обоймиц и наконечника. Здесь же — деревянная пороховница «сапирцамле» в форме закрученного рога горного барана, обшитая коричневой кожей.

Кольцо «сацерули» на большом пальце правой руки лезгина похоже на то, с помощью которого натягивают тетиву лука. На голове у мужчины шапка из черного каракуля «фафахи галибанд», а на ногах — сапоги «чекма» из черной кожи «хахулар» с загнутыми носками¹²²⁰.

Доподлинно не известно, какие именно этнографические материалы легли в основу этой фарфоровой фигуры, однако фотография лезгина начала XX в., часто встречающаяся как в музейных, так и в частных коллекциях, могла стать одним из

¹²¹⁸ До революции лезгинами называли любых жителей Дагестана.

¹²¹⁹ В описании костюма лезгина используются общепринятые в настоящее время грузинские названия.

¹²²⁰ Гаджиева С. Ш. Одежда народов Дагестана. М., 1981. С. 70.

источников образа. Статуэтка точь-в-точь повторяет это изображение, скульптор не воспроизвел в фарфоре лишь традиционное кавказское ружье с кремниевым замком, украшениями из серебра и пяткой из слоновой кости, которое мужчина держит в левой руке.

В том же 1913 г., как уже отмечалось выше, была завершена работа над фигурой, названной «Лезгинская женщина». Поскольку тогда лезгинами называли почти всех жителей этого кавказского региона, то и представительницу авро-андо-цезской группы народов Дагестана также ошибочно называли лезгинкой. В действительности, это тиндинка. В отличие от лезгин, которые жили ближе к Азербайджану, ареал проживания тиндинцев находился вблизи нынешней территории Грузии. Тиндинцы входят в аваро-андо-цезскую группу народов Дагестана и близкородственны аварцам.

В женском наряде тиндинки прежде всего привлекает внимание точно переданный Каменским традиционный головной убор «чухта» (тиндинское название — «чухто») в виде чепчика с мешочком для кос и головной повязкой «чохтура». К височной части «чухты» прикреплены дисковидные бляхи, а под головной убор надеты височные подвески. На верхнюю одежду «валчаг» — отрезную по талии, с мысообразным вырезом на груди и с собранной в складки юбкой, наброшено большое сложно драпированное покрывало. На груди платье скреплено брошью с нагрудным украшением «кара-нухуль». Под нижнее платье «булушка» надеты шаровары — «хебет». Дополняет женский костюм красный шелковый пояс (тиндинское название — «ракьугар»). Такие кушаки были широко распространены в костюме представительниц аваро-андо-дидойской группы. На ногах — вязаные, обычно узорчатые, носки «кулутар», а обувью служат кожаные поршни с загнутыми носами «шаламар» (тиндинское название — «насси»).

При создании фигуры тиндинки скульптор опирался на фотографические снимки, однако, вероятно, использовал и акварельный рисунок Макса Тильке «Дагестанцы — тиндийка».

В процессе работы над серией фигур жителей Кавказа, бóльшая часть которых была выполнена в 1913 г., Каменский неоднократно обращался к акварелям этого немецкого художника. Талантливый иллюстратор, знаток народного костюма, М. К. Тильке приехал в Россию по приглашению Николая II. Он сразу же получил заказ на исполнение акварельных рисунков с изображениями костюмов народов Кавказа, только что поступивших в фонды Кавказского музея в Тифлисе¹²²¹. В начале XX в. директор Кавказского музея, известный этнограф, натуралист и путешественник А. Кознаков, инициировал проект по составлению коллекций национальных костюмов Кавказа. Наместник Кавказа граф И. И. Воронцов-Дашков поддержал начинания Кознакова и выделил средства для экспедиций. К 1912 г. в музее была собрана уникальная коллекция костюмов, которую решили запечатлеть на бумаге. В 1912–1913 гг. Тильке рисовал не только в фондах музея, но и непосредственно с натуры, а также по фотографиям, которые делал во время многочисленных поездок по Кавказу. В результате у него получилась уникальная серия портретов жителей разных кавказских регионов, пользовавшаяся большой популярностью¹²²². С акварельных рисунков Тильке печатали не только отдельные репродукции, но и большим тиражом выпустили набор открыток «Народы Кавказа», которые значительно облегчили Каменскому работу над образами жителей Кавказа. По ним он создал ряд фигур, в том числе и грузинки — карталинской дворянки. Женщина изображена в национальном платье «каба» небесно-голубого цвета. Этот наряд был распространен прежде всего в

¹²²¹ См. об этом: Тильке М. Костюмы народов Кавказа / сост. Т. Геладзе, Б. Нейфе-Смит, Э. Надирадзе; Национальный музей Грузии. Тбилиси, 2007.

¹²²² Чогошвили Н. Л. Немецкая художественная традиция и Грузия с начала XIX века до 40-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Тбилиси, 2006. С. 41.

горно-равнинной Грузии, и в частности, в Тифлисе. По свидетельству историка С. А. Арутюнова, подобное платье можно было увидеть на улицах города еще 60 лет назад. Первоначально оно было распашным. Но к началу XX в., под влиянием европейской и русской моды, эти платья стали шить из отдельных лифа и юбки (не всегда даже сшитых вместе). «Каба» имело приталенную юбку, облегающий лиф и широкие разрезные рукава. Из разрезов выглядывали нижние рукава. Дополняли платье нагрудник «гулиспири», закрывающий вырез, и длинный, достигающий до пола, пояс «сарткели». Обычно эти элементы шили из ткани другого цвета. В конце XIX в. «сарткели» представлял собой узкую полосу ткани, к которой были пришиты длинные лопасти, имитировавшие концы завязанного спереди пояса-ленты. На ногах у женщины — расшитые туфли «коши» с загнутым носком, на невысоких каблуках, без задника.

Безошибочно передан Каменским и сложной конструкции головной убор карталинки. Он состоял из вышитой повязки «тавсакрави», которая крепилась к обшитою тканью картонному ободку «чихта», тонкого валика из ваты «копи», также обшитою тканью, и легкой треугольной косынки «лечаки»¹²²³. «Лечаки» надевали под повязку «тавсакрави». Поверх головного убора накидывали большой шелковый платок «багдади». Традиционно лицо обрамляли височные локоны «кавеби», остальные волосы заплетали в две косы.

В 1913 г. Каменский исполнил фигуру аварки, жительницы Закатальского округа, расположенного в предгорьях Большого Кавказского хребта на северо-западе Азербайджана¹²²⁴. Женщина, изображенная на статуэтке, принадлежит к выходцам из Дагестана, перенявшим некоторые элементы одежды азербайджанок. Основным элементом женского костюма в Закатальском округе, как и у других народов Дагестана, было туникообразное платье-рубаша «горде». «Горде» шилось

¹²²³ «Чихта» и «копи» не видны на статуэтке.

¹²²⁴ Костенецкий Я. Записки об Аварской экспедиции на Кавказ 1837 года. СПб., 1851. С. 3.

из прямых полотнищ материи темных цветов (черного, синего, реже темно-красного), имело круглый вырез у шеи и прямые рукава с манжетами, застегивающимися у кисти руки. Поверх него одеты фартук, кафтан «архалык» и покрывало «кіаз», а сверху накинут шелковый платок «гюльменде» (набивная печать, горячий батик).

Инициаторы серии «Народности России» включили в список первой очереди и фигуры персов с северо-западной территории Ирана, недавно переданной России. По утверждению историка Г. Баммата, «именно с Кавказа началась вся российская политическая активность в Персии. По соглашению между правительствами в Петербурге и Лондоне от 31 августа 1901 г. Персия была разделена между двумя империями. К России отходили Тегеран и Северная Персия, а к Британии — Шираз и южные провинции»¹²²⁵. Администрация Императорского фарфорового завода сразу же одобрила исполнение Каменским парных фигур персов — жителей города Астара, расположенного как раз на границе Азербайджана и Ирана.

Мужчина одет в голубую рубаху и серый жилет из шерстяной ткани с традиционным персидским узором и позолоченными пуговицами. По характеру кроя этот жилет обнаруживает сильное европейское влияние. Длинные брюки с заниженной вставкой между штанинами носили персы в турецких и персидских районах Азербайджана. Неотъемлемой частью костюма состоятельного крестьянина являлся пояс в виде шелкового или шерстяного шарфа, обмотанного вокруг талии. Изображенная на фарфоровой статуэтке конусообразная шапка по-турецки называется «берк», а на фарси (персидском) — «kolah-e-namadi». Мужские ботинки на небольшом каблуке могли быть привезены из Европы или же сделаны в Иране.

¹²²⁵ Баммат Г. Кавказ и русская революция: политический аспект. Махачкала, 2000. С. 10.

К числу несомненных удач Каменского следует отнести фигуру персидской женщины. Опираясь на фотографические снимки, скульптор смог точно передать в фарфоре характерную «застенчивую» позу и слегка опущенный взгляд восточной женщины. Крой одежды и ожерелье из золотых монет свидетельствуют о ее принадлежности к сословию зажиточных крестьян. Она изображена в шароварах «чахчор» («chakhchoog») серого цвета, сплошь покрытых узором в персидском стиле. Такие штаны были чрезвычайно популярны в Иране в конце XIX в. Отсутствие юбки поверх шаровар подтверждает тот факт, что Каменский изобразил именно жительницу приграничного с Азербайджаном района.

Среди моделей первой очереди были и парные фигуры армян. Ареал их проживания — Восточная Армения. Необходимо отметить, что именно эта территория была первой отвоевана Россией у Персии¹²²⁶. Очевидно, данное обстоятельство сыграло решающую роль при их утверждении к исполнению. Конкретный район, откуда происходят персонажи Каменского, локализовать затруднительно, поскольку костюмы, изображенные на фарфоровых статуэтках, были общими почти для всей территории Восточной Армении, включая Сюник и Арцах (Нагорный Карабах). С большей определенностью можно сказать лишь о женском наряде. На рубеже XIX–XX вв. в Нагорный Карабах — удаленный горный район, где сохранились аутентичные костюмы, посылались многочисленные этнографические экспедиции Музея антропологии и этнографии, материалы которых и легли в основу фарфоровых фигур.

В 1913 г. Каменский завершил работу над фигурой женатого армянина в «архалух-чухе». Нижняя одежда «архалух» («arxaluł») являлась основной плечевой одеждой в Восточной Армении, имеющей многовековую традицию¹²²⁷. В XIX —

¹²²⁶ Джавахов И. Государственный строй Древней Грузии и Древней Армении // Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии. СПб., 1905. Т. 1. Кн. VIII. С. 84.

¹²²⁷ Погосян С. А., Варданян Л. М., Степанян А. А. Одежда и орнамент // Армяне / отв. ред. Л. М. Варданян, Г. Г. Саркисян, А. Е. Тер-Саркисянц. М., 2012. С. 248.

начале XX в. ее носило все мужское население региона. Шили «архалух» из покупных тканей (сатина, ластика, ситца) темных цветов, на подкладке — как и показано на фарфоровой статуэтке. По крою — это распашная одежда до колен с цельнокроеными передними полочками и отрезной приталенной спинкой, которая в талии собиралась в сборку либо пришивалась из нескольких клиньев. «Архалух» был прострочен сверху донизу рядом вертикальных швов. От воротника до талии он застегивался встык на ряд крючков, а украшением служила тесьма — галун, подобранный в тон основной материи. При внимательном рассмотрении фарфоровой фигуры можно убедиться, как точно передал все эти нюансы армянской плечевой одежды скульптор.

Поверх «архалуха» надевалась «чуха» («с'уха»). Само сочетание «архалух-чуха» было настолько укоренившимся, что повсеместно воспринималась как традиционная народная армянская одежда (в отличие от городской). В конце XIX в. «чуху» часто шили из домотканой грубой шерсти, длиною до колен и чуть ниже, с зашитыми по всей длине рукавами либо с небольшим разрезом у запястья¹²²⁸. На фарфоровой статуэтке изображена «чуха» темного цвета. Она выдает средний достаток владельца. Об этом же свидетельствует и тот факт, что рубашка не подвязана серебряным поясом. Поверх нательных штанов армяне надевали шаровары «шалвар» («šalvar»). Их шили из грубошерстной домотканины, чаще всего окрашенной в черный цвет. Обычным головным убором армян была меховая шапка «папах» («p'ar'ax»), сшитая из овечьих шкур. На ногах Каменский верно изобразил обувь «постолы» из цельного куска кожи. В армянском варианте вдоль голенищ делались петельки или дырочки, в которые продевался цветной (красный, фиолетовый или др.) шерстяной плоский шнур, фиксируя обувь на ноге.

¹²²⁸ Там же С. 249.

Армянская женщина Каменского — это городская жительница сյоникско-арцахского региона Восточной Армении.¹²²⁹ Основу женской одежды составляла здесь длинная красная рубаха «халав» («halav») из хлопчатобумажной ткани с косыми клиньями по бокам, длинными прямыми рукавами с ластовицей и воротом с прямым разрезом¹²³⁰, как и показано на фарфоровой фигуре. И в верхней, и в нижней одежде армянок доминировал красный цвет разных оттенков — от темно-вишневых до огненно-красных и алых. То же мы видим и на фарфоровой фигуре, где из-под длинной алой рубашки выступают ярко-красные шаровары. Длинные нательные штаны шились из той же материи, что и рубаха. На талии они держались на «вздержке» при помощи плотной тесьмы «хонджан». Красный цвет нижних шаровар свидетельствует о том, что перед нами молодая замужняя женщина, еще не родившая первенца. Рубашка у армянок обыкновенно несколько длиннее, чем показано на скульптуре, а шаровары должны быть видны лишь слегка. Художник фарфорового завода придал рукавам вишневый оттенок, заметно отличающийся от основного цвета рубахи. Это необязательная, хотя иногда и встречающаяся особенность костюма.

Поверх рубахи на женщине надето длинное распашное платье «архалух» изумрудного оттенка. Сочетание красного цвета с зеленым в армянской традиции являлось символом брака. Платье шилось с цельнокроеными передними полочками и подрезной спинкой. За счет боковых прорезов от подола до пояса в нижней части «архалуха» получалось три полы — широкая сзади и две узкие, распашные спереди. Вот почему эта одежда получила название «irek'p'eškani» (букв. три полы). Традиционно «архалух» шили однотонным, однако в начале XX в. его стали делать из пестрых материй, чем и воспользовался художник, расписывавший статуэтку. Декоративные разрезанные рукава «архалуха» должны

¹²²⁹ Области Сյоник и Арцах часто пишут через дефис.

¹²³⁰ Погосян С. А., Варданян Л. М., Степанян А. А. Одежда и орнамент. С. 256.

быть не такими короткими, как показано у Каменского. Окаймленный черной тесьмой разрез платья на груди тоже бывает глубже, чем на модели.

Неотъемлемой частью традиционной женской одежды был пояс. В Восточной Армении матерчатый длинный пояс (3,5 × 0,5 м) из хлопчатобумажной или шелковой ткани красного цвета дважды обвязывали вокруг талии поверх «архалуха», что с точностью показано на фарфоровой фигуре. На ногах у женщины — вязаные узорные носки и обувь городского типа «чэмэшк» («беззадники»), в деревне она носила бы «тәрех».

Самым характерным и одновременно сложным в восточноармянском костюмном комплексе был женский головной убор, относящийся к типу «с закрытым подбородком»¹²³¹, который безошибочно воспроизвел в фарфоре Каменский. Голова женщины покрывалась цветным платком, концы которого перевязывали шею наподобие шарфа. На лбу помещали налобное украшение «тчакатноц» (от «тчакат» — лоб), составленное, как правило, из серебряных монет (только богатые сословия использовали золотые монеты). Рот и подбородок закрыты ротовой повязкой белого цвета «днчкал» (букв. подбородкодержатель). Все это укреплялось с помощью перекинутой через голову широкой (4–5 см) золотой или — как показано на статуэтке — серебряной цепи с крючком. Кажется, словно вся верхняя половина лица выглядывает из четырехугольной рамки. По словам С. Д. Лисициана, «чтобы смастерить такой головной убор, требовалось немало времени, он “строился” на несколько дней, и чтобы его не разрушить, ложась спать, под голову, вернее, под шею, клали удлиненный круглый валик-подушку»¹²³².

¹²³¹ Погосян С. А., Варданян Л. М., Степанян А. А. Одежда и орнамент. С. 258.

¹²³² Лисициан С. Д. Очерки этнографии дореволюционной Армении // Кавказский этнографический сборник. М., 1955. Т. 1. С. 225.

С точностью передал Каменский и характерные антропологические особенности армян этого региона — средний рост, крепкое телосложение, брахикефалия («круглоголовость»), вытянутое лицо, сильно выступающий нос с высокой переносицей, широкий разрез глаз, развитое надбровье, темную пигментацию волос и радужной оболочки глаз¹²³³.

Фарфоровые фигуры курдов у Каменского — это изображения жителей Эриванской губернии (ныне Армения). Впервые курды появились на русских территориях после Гюлистанского договора с Персией 1813 г., по которому к России отошла Елизаветпольская губерния (ныне Гянджа с Нагорным Карабахом в Азербайджане). Н. А. Хальфин писал: «С окончанием русско-иранской войны (1804–1813 гг.) и переходом к Российской империи (в составе прочих земель) Карабахского ханства, среди народов империи появились и курды, населявшие это ханство»¹²³⁴. В первую очередь российскими подданными стали курды Эривани, Нахичевани и Кавказского Курдистана, которых в дореволюционной литературе именовали «куртинцами»¹²³⁵. В 1828 г. по Туркманчайскому трактату (Туркманчайский мирный договор) от Персии к России отошли те области, где также проживали эриванские курды¹²³⁶. Вполне закономерно, что Николай II утвердил для исполнения в фарфоре и их модели.

Костюмы курда и курдянки, приобретенные Кавказским вспомогательным комитетом в Эриванской губернии для Первой этнографической выставки 1867 г., послужили скульптору образцами при работе над фарфоровыми фигурами. Сами костюмы можно датировать второй половиной XIX в. Впоследствии они были переданы в Дашковский этнографический музей. Еще одним источником, на

¹²³³ Армяне / отв. ред. Л. М. Варданян, Г. Г. Саркисян, А. Е. Тер-Саркисянц. М., 2012. С. 8.

¹²³⁴ Хальфин Н. А. Борьба за Курдистан. М., 1963. С. 39.

¹²³⁵ Минорский В. Ф. Курды. Заметки и впечатления (с приложением карты). Пгр., 1915. С. 2 (Известия Министерства иностранных дел. 1915. № 3; отдельный оттиск).

¹²³⁶ 5 октября 1827 г. Эривань, где сардаром (местным правителем) был курд, взял генерал Паскевич, получивший за это титул графа Эриванского.

который ориентировался Каменский, были акварельные рисунки М. Тильке. Д. Пирбари сообщает, что наиболее ценные курдские костюмы и оружие, хранящиеся в Государственном музее Грузии (г. Тбилиси), принадлежали генералу Российской империи Али-Ашраф-аги Шамшадинову. Он лично передал свою коллекцию музею, указав, что все предметы происходят из деревни Рамазан-кенд (ныне территория Турции)¹²³⁷. Эти экспонаты и использовал Тильке в работе над акварелями.

Фарфоровый персонаж Каменского «повторяет» общий типаж изображенного Тильке курда¹²³⁸. Его костюм состоит из хлопчатобумажной рубахи «крас» и тоже хлопчатобумажных нижних штанов «дарпе» (дэриэ), из жилета «элак» (элек) (все они на фигурке не видны), а также из верхних суконных широких штанов «шалвар», сапог «гизма» и суконных курток — нижней «геджалик» и верхней «чакмек». Верхняя куртка, с разрезными рукавами и фигурным мысиком над кистью руки, украшена вышивкой «вприкреп», шелковым шнуром или нитью и золотным галуном; видна и подкладка верхней куртки, хлопчатобумажная или шелковая. Костюм дополняет сотканный из шерсти пестрый широкий пояс «пешт» («piştî»), обмотанный поверх одежды в три оборота. Из-под него выглядывает кожаный пояс «силах», который служил для фиксации пистолетов (он состоял из нескольких слоев, в промежутки между которыми вкладывали оружие). На фарфоровой статуэтке отсутствует изображение легкой верхней накидки белого цвета. Не исполнил Каменский и ряд других деталей, среди которых красный шнур и кисточка для сабли.

Особое внимание привлекает головной убор курда, состоящий из платка «дазмал» с чалмой «колоз». Известный курдолог В. Никитин составил следующее

¹²³⁷ Пирбари Д. Езиды в творчестве Макса Тильке // Новый взгляд. 2011. № 3–4. С. 10.

¹²³⁸ Хранится в Государственном музее Грузии (Инв. № 61-13/47). См. также: Образцы курдской материальной культуры из Государственного музея Грузии / сост. Д. Пирбари, Л. Пашаева, Э. Надирадзе. Тбилиси; М., 2007. С. 95.

описание «дазмала»: «Курды носят на голове широкий шелковый платок — красный, белый и голубой, — обшитый бахромой и элегантно завязанный на красной ермолке. Широкие сгибы платка, собранные в перевязь, и длинная бахрома спадают в фантастическом беспорядке. У них чисто сарацинские черты, а черные блестящие глаза сверкают каким-то особенным блеском под таким головным убором»¹²³⁹.

Одежда и оружие мужчины указывают на благородное происхождение курда-воина. Оружие на фарфоровой фигурке передано точно — как на акварели Тильке: сабля в ножнах «шур» (или «клыч» — сабля, «кавлан» — ножны) со стальным однолезвийным клинком сильного изгиба, с двумя продольными желобками «долами». Крестообразная рукоять обложена пластинами из рога. Ножны деревянные, обтянутые кожей, с обоих концов с накладками (пластинами) серого металла. В кольца продет шнур красного цвета с кисточками. Пистолет «тапанджи» («даманча») — кремниевый с округлым стволом. Деревянная рукоятка украшена цветочным орнаментом. Известно, что сабля и оружие, изображенные на акварели Тильке, поступили в Кавказский музей в начале 1910 г. от собирателя полковника Каденсина, начальника Ардаганского округа Карской области (Гельский участок)¹²⁴⁰. Щит «мартал», изображенный на фарфоровой фигуре, украшен монетами. С внутренней стороны он обтянут красной тканью. Плетеная кожаная рукоятка держится на кольцах.

Основоположник современной армянской литературы писатель Х. Абовьян оставил следующее описание курда: «Курда можно отличить с первого взгляда по мужественной, важной и полной выразительности осанке, наводящей в тоже время невольный страх; по его гигантскому росту, широкой груди, богатырским плечам.

¹²³⁹ Никитин В. Курды. М., 1964. С. 161.

¹²⁴⁰ Хранится в Государственном музее Грузии (Инв. №49-11/8). См. также: Образцы курдской материальной культуры из Государственного музея Грузии. С. 117.

Кроме того, отличительные черты курда: большие огненные глаза, густые брови, высокий лоб, длинный согнутый орлиный нос, твердая походка, словом, все принадлежности древних героев». Именно таким старался изобразить своего курда Каменский¹²⁴¹.

Точно передан им в фарфоре и костюме курдской женщины. На ней одеты: шелковая рубаха «крас» (которая не видна на фигурке), нижний кафтан «антары» («антари») из шелковой полосатой ткани, верхний кафтан «дальма» из красного сукна с отделкой из черной, возможно, шелковой тесьмы. На ногах или сафьяновые сапоги «маз», или вязаные узорные носки «гора», а также кожаные туфли без задников — «сол». Шерстяной пояс («бэне пэштэ», «пштени») длиной 3–4 м, сделанный из легкой ткани, накручивался против часовой стрелки.

Независимо от религиозной принадлежности курдянки носили головные уборы и платки, поскольку «чадра у курдов не известна и женщины никогда не закрывали лица»¹²⁴². Каменский точно передал в фарфоре головной убор сложной конструкции, состоящий из нижней хлопчатобумажной шапочки в виде чепца «арахчин», на который народные мастерицы нашивали полоску монет. Затем надевали верхнюю суконную шапочку «дынга». Форму ей придавала твердая прокладка. Поверх «дынга» водружали чалму из кисейных платков и белый шелковый платок «джур»¹²⁴³. Тысячелетиями использовались и трехцветные платки, известные как «хевренг» («hev(t)reng», т. е. «радуга» — переливы красной, желтой и зеленой красок)¹²⁴⁴. Эти три цвета преобладали не только в женской

¹²⁴¹ Маммад Л. Фарфоровые скульптуры курдов в коллекции русского фарфора Государственного Эрмитажа [электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.kurdist.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1055.

¹²⁴² Никитин В. Курды. М., 1964. С. 161.

¹²⁴³ Хранится в Государственном музее Грузии (Инв. № 51-13/48). Там же находится рисунок М. Тильке с изображением отдельных элементов курдской одежды (Инв. № 61-13/51).

¹²⁴⁴ Древнехурритская (протокурдская) вера в триединого Бога — Тешшуб (Бык, Громовержец), Хепат (Корова — Хебу, Хебату) и Тилла (теленки — Кумарве) — нашла отражение в священном зороастрийском триедином числе, которое раскрывает ее содержание («чистые помысли →

одежде, но и в ковровых изделиях курдов. Шею традиционно украшали ожерелья из бусин, монет или их имитаций. Как и положено замужней женщине, у курдянки по бокам лица спущены две пряди волос — «гули» («quli»).

В 1910–1911 гг. Каменский завершил работу над фигурами крымских татар из г. Алупка, Ялтинского уезда, Таврической губернии. Вероятно, причиной их появления в списке статуэток фарфорового завода стало не только наличие в собрании Музея антропологии и этнографии костюмных комплексов крымских татар (Опись № 251). Не последнюю роль здесь, бесспорно, сыграла любовь императорской семьи к Южному берегу Крыма — курортной зоне, которая с середины XIX в. становится русской Ривьерой, местом летнего отдыха царей, начиная с Александра II.

Костюмы крымских татар, относящиеся к 1890-е гг., сохранились не полностью, отсутствуют «фес» и кофта татарки. В тоже время другие обязательные детали, которые были в наличии на момент создания фарфоровых фигур, не были надеты на манекены. Так, на женской фигуре нет передника и головного покрывала, а на мужской — верхней куртки «елек». Необходимо отметить, что в начале XX в. под влиянием городской моды молодые люди уже не всегда надевали эти вещи, и возможно, сотрудники Музея антропологии и этнографии предложили скульптору отразить последние изменения в ношении костюмного комплекса.

На фарфоровой статуэтке молодая женщина изображена в распашном платье «антер» («каптан») карминово-красного цвета с длинными рукавами, которые имели характерное трапециевидное завершение низа. Это нарукавное украшение было или съемным, или продолжением рукава, как показано на фигурке. В

благочестивые намерения → благородные дела»). В религиозной символике эти мифологемы и идеологемы имеют цветовые соответствия, широко используемые, в том числе и в бытовой культуре курдского народа.

традиционный женский костюм крымских татар входил нагрудник «гоксулюк», закрывавший глубокий вырез платья. На скульптуре его нет, так как изображенный художником наряд соответствует одежде городской жительницы Южного берега Крыма. В начале XX в. здесь ощущалось сильное влияние городского костюма Центральной России, вследствие чего считалось допустимым использовать кофту нетрадиционного кроя без нагрудника. Талию крымчанки охватывает нарядный пояс из серебряных пластинок.

Крымские татарки носили пришедшую из Турции накидку-халат «фередже». Ее надевали в рукава или накидывали на плечи при выходе на улицу. Каменский точно передал покрой накидки «фередже», изящно наброшенной на женские плечи. На голове у татарки шапочка — «фес» («феска»). В середине XIX в. девушки до 14-летнего возраста ходили без покрывала, а носили «фес» («феску») — «шапочку, в 2 или 3 дюйма вышиною, сделанную из красного сукна, с плоским дном, к середине которого привешивается длинная кисточка, разбрасывающая на шапочке свои нити в виде звезды. Феска составляла главный наряд молодых татарских красавиц и оставлялась ими только после замужества»¹²⁴⁵. Однако, судя по фотоматериалам, в начале XX в. «фески» носили и замужние женщины. На фарфоровой статуэтке изображен «фес», свидетельствующий о том, что его владелица имеет средний достаток. Феску часто украшали бляшками — по тулье, а дно — ажурным металлическим навершием «тепелик» и монетами. По традиции в число предметов, на покупку которых жених должен был дать деньги родителям невесты, входило и заранее оговариваемое число монет, нашиваемых на фес и нагрудник «герданлых». Художник верно передал набор типичных украшений крымской татарки — ожерелье, серьги и кольцо (иногда их носили по несколько

¹²⁴⁵ Радде Г. Крымские татары // Вестник Императорского Географического общества. СПб., 1856. Кн. 4. С. 312.

штук). Из-под одежды не видны традиционные вязаные носки. На ногах татарки туфли «папуч» — без каблука и без задника, на жесткой кожаной подошве.

На парной фигуре изображен молодой крымский татарин — городской житель Южного берега Крыма. На нем одета нехарактерная для традиционного костюма красная ситцевая рубаша в цветочек. Однако, как уже отмечалось выше, под влиянием русской культуры в начале XX в. такие рубашки стали появляться и у татар. Поверх надета длинная плечевая одежда «каптан» из черной хлопчатобумажной или тонкой шерстяной ткани на полосатой хлопчатобумажной подкладке. Штаны «шалвар» («иштан») сшиты из черного сукна. Пояс «кушак» был обязательной деталью татарского костюма: «...у стариков кушак очень широк, а у молодых очень узок, и бывает различных цветов; только у высшего духовенства пояса всегда зеленые¹²⁴⁶. Голову татарина украшает каракулевая шапка «калпак» с плоским верхом, в центре которого вшита круглая вставка «тупелык» («тёпелик»), что значит «верхушка». Ее часто обшивали золотной нитью, как и показал скульптор Каменский. На ногах туфли «аягкап» из черной кожи на твердой кожаной подошве и белые хлопчатобумажные вязаные носки «чораб».

В XIX в. бóльшая часть кочевых народов вошла в состав крупных централизованных государств. Так, казахи, киргизы, туркмены и многие другие кочевники-скотоводы стали подданными Российской империи. Испытывая мощное политическое, экономическое и культурное влияние, они стремительно утрачивали самобытность. Расцвет этнографии и постоянно нарастающая в течение всего столетия экспедиционная активность исследователей не в последнюю очередь были вызваны стремлением увидеть, описать и сохранить для потомков эту «уходящую натуру». На момент создания фарфоровых фигур фонды

¹²⁴⁶ Там же.

Этнографического отдела Русского музея императора Александра III и Музея антропологии и этнографии имели в своем распоряжении достаточное количество материалов из Казахстана и Средней Азии. На их основе и были выполнены парные фигуры казахов и статуэтка туркменского мужчины.

В 1907 г. Каменский закончил работу над фигурой казаха (киргиза), а спустя три года — молодой казахской (киргизской) женщины (молодухи). С XVIII в. в русских источниках, а затем и в европейской литературе современных казахов ошибочно именовали «киргиз-казаками» или «киргиз-кайсаками» («кайсак» — искаженное «казак») ¹²⁴⁷. В 1867 г. эти варианты названия сократили до этнонима «киргиз». И лишь в 1925 г. было восстановлено самоназвание «казак». Постановлением ЦИК Казахской АССР от 9 января 1936 г. в официальное обращение введено широко распространенное ныне слово «казак» — для предотвращения путаницы с русскими казаками. Поэтому и на скульптурах Каменского, подписанных «Киргиз» и «Киргизская женщина», на самом деле представлены казахи.

Фигура казаха («Киргиз») исполнена в 1907 г. Каменский изобразил мужчину-воина, в левой руке он держит «ай-балта» — тип холодного оружия, использовавшегося казахами в сражениях и при взаимных набегах «баранта» («барымта»). Одежда мужчины состоит из верхнего халата «шепкен», верхних штанов «шалбар» («кандагай»), головного убора «тымак» и сапог «етік». Совершенно очевидно, что в своей работе скульптор ориентировался на соответствующие экспонаты из собрания Музея антропологии и этнографии. Так, на фарфоре он точно симитировал и текстуру ткани, и манеру вышивки на штанах «шалбар». Обычно такие штаны — широкие в шагу и у пояса — шили из замши, иногда из верблюжьей домотканой материи, а с XIX в. — из тканей темного цвета

¹²⁴⁷ Киргизы и казахи являются хотя и родственными, но все же разными народами тюркского происхождения.

или из яркого бархата. Замшевые штаны украшали растительным орнаментом, выполненным цветными шелковыми нитками тамбурным швом.

Правильно передал скульптор и халат свободного покроя с длинными рукавами и галунными нашивками, характерными для костюма восточных казахов. Обычно его заправляли в штаны и подпоясывали узким кожаным поясом «кісе» с подвесками. «Кісе» был обязательным элементом одежды казаха-воина, охотника и скотовода. Подобные пояса часто украшали бляхами из железа, латуни, меди, иногда покрывались серебром, чернёным узором и чеканкой. На поясе с правой стороны прикреплена небольшая полукруглая кожаная сумка, украшенная традиционным орнаментом.

Мужчины постоянно, даже дома, носили головной убор: круглую матерчатую шапочку — «такія» («кепеш»), либо войлочную шляпу — «калпак». На скульптуре Каменского мужчина показан в уличной шапке — «тымак». Ее крой составляла тулья и четыре большие лопасти из шкуры барана или лисы, покрытые тканью.

На ногах изображена кожаная обувь на жесткой подошве с закругленными носками и низким каблуком. Ее делали на одну колодку, не различия левый и правый, что позволяло носить сапоги длительное время, меняя с одной ноги на другую. Зимняя обувь была высокая, с широкими голенищами, так как одевалась на войлочные чулки «кийиз байпак»¹²⁴⁸.

Точно переданы скульптором и антропологические характеристики казахов, в том числе плотное телосложение. Обычай заправлять халат в штаны, безусловно, способствовал визуальному увеличению фигуру. Однако ценилась полнота как таковая, считавшаяся признаком материального благополучия и высокого социального статуса. На это, в частности, обратил внимание В. Д. Тронов, заметив,

¹²⁴⁸ Путеводитель по Великой Сибирской железной дороге / под ред. А. И. Дмитриева-Мамонова и инж. А.Ф. Здзярского. СПб.: М-во путей сообщ., 1900. С. 179.

что «всякий киргиз, живущий достаточно хорошо, что называется в волю, прежде всего начинает жиреть. С этим связано даже общественное мнение о достоинстве человека — чем толще киргиз, тем почетнее»¹²⁴⁹. В отличие от монголов, у киргизов «кисти рук и ступни небольшие, тело крепкое. Цвет кожи — смуглый, волосы черные, прямые и довольно жесткие, седеют поздно. Лицо довольно скуластое, с редкой бородой»¹²⁵⁰. Схожую антропологическую характеристику киргиза дал и Тронов, прибавив следующие детали: «...довольно большой нос, чаще всего приплюснутый, широкая переносица, внутренние углы глаз часто закрыты кожей, идущей в виде складки от носа на века, сильно развитые и выдающиеся скулы, глаза довольно большие, темно-карие»¹²⁵¹. Сравнив эти описания с фарфоровой фигурой, можно обнаружить единственную ошибку скульптора — наружные углы глаз лежат выше внутренних углов относительно горизонтальной прямой, так называемые косые глаза¹²⁵². Каменский упустил этот момент как в женской, так и в мужской статуэтке. Интересно, что на одной из фигур «Киргизки», расписанных уже в 1920-е гг. (из собрания Елагиноостровского музея), художник подчеркнул именно раскосые глаза с помощью черных линий.

Казахскую молодуху («Киргизка») Каменский изобразил в свадебном наряде, характерном для жителей Кош-Агачского района Республики Алтай. На ней красное платье «койлек» и красные сапожки на каблуках — «етік». Эти предметы находятся в Музее антропологии и этнографии и были предоставлены Каменскому для работы над фарфоровой фигурой. Голову невесты украшает особый головной убор — «саукеле». В настоящее время не известно, какую именно шапку «саукеле» видел скульптор, поскольку ни в собрании Музея

¹²⁴⁹ Тронов В. Д. Материалы по антропологии и этнологии киргиз / В. Д. Тронов. СПб., 1891. С. 9.

¹²⁵⁰ Крубер А. А. Азиатская Россия: ил. географич. сб. / А. Крубер, С. Григорьев, А. Барков и др. 4-е изд. М.: Т-во И. Н. Кушнерев и К^о, 1915. С. 325.

¹²⁵¹ Тронов В. Д. Материалы по антропологии и этнологии киргиз. С. 3.

¹²⁵² Там же.

антропологии и этнографии, ни в коллекции Российского этнографического музея подобных головных уборов нет.

«Саукеле» была самым роскошным элементом свадебного костюма казахской невесты. По форме — это высокий колпак с назатыльной и наушными лопастями, который напоминает шлем сакских воинов¹²⁵³. Исследователи уже давно обратили внимание на определенное сходство казахской «саукеле» с головными уборами саков. Среди саков, занимавших огромные территории Средней Азии и Казахстана, имелись племена, именовавшиеся «тиграхауда», т. е. «носящие остроконечные шапки»¹²⁵⁴. Однако казахская «саукеле» — женский головной убор. Ее изготавливали из белого войлока и, как правило, оборачивали красной тканью, затем отделявали бахромой и орнаментировали мелкими золотыми и серебряными монетами и фигурными пластинками, которые служили оправой для драгоценных и полудрагоценных камней. Центральную часть «саукеле» украшали диадемой. Поверх шапки обязательно надевали накидку из легкого полотна, которая закрывала лицо. Позже ее снимали во время обряда «бет ашар» («открывания лица невесты»). На фарфоровой фигуре изображена накидка из белой хлопчатобумажной ткани, сплошь покрытой вышивкой в виде растительных узоров. Судя по характеру орнамента, она была выполнена кем-то из обитателей равнинных оазисов Средней Азии, основное население которых составляли узбеки и таджики.

Платье «койлек» сшито из красной хлопчатобумажной ткани с длинными рукавами на манжете, отрезное по талии, с широким длинным подолом, вышитым тамбурным швом, и сборками у талии. На груди — украшение из перламутровых

¹²⁵³ Попова Л. Ф. Казахские свадебные головные уборы саукеле: опыт локальной классификации (по материалам РЭМ) // Музей. Традиции. Этничность. XX–XXI вв. СПб.; Кишинев, 2002. С. 136.

¹²⁵⁴ Предположения подтвердились, когда в 1970-е гг. казахские археологи обнаружили захоронение сакского вождя в кургане Исык (V–IV вв. до н. э.), одежда которого была сплошь покрыта золотыми пластинами. На его голову был надет высокий (60–65 см) головной убор с золотыми украшениями, даже поверхностное сравнение которого с саукеле свидетельствует об их сходстве.

пуговиц и бляшек. Наряд молодой женщины дополнен накосными украшениями — звенящими подвесками «шолпы» и «шашбау» и нитями кораллов и серебряных или металлических пластинок и цепочек. Назначение этих украшений — не только декоративное. Казахи верили в их магическую силу — способность оберегать, защищать от сглаза и злых духов.

В 1909 г. была окончена фигура туркмена. Костюмный комплекс, изображенный на фарфоровой статуэтке, состоит из традиционного халата «дон», пояса, нательной рубахи «койнек», широких штанов «штан», головного убора «тельпек» и кожаной обуви «етик». Важнейшей частью туркменского мужского костюма была «папах» («тельпек»), сорвать ее с головы считалось большим оскорблением. Вниз надевалась маленькая черная тюбетейка. Поэтому даже в тех редких случаях, когда «папах» снималась, мужчина все же не оставался с непокрытой головой. «Папаху» шили из бараньей шкуры и носили круглогодично, летом она спасала от жаркого солнца, зимой — от холода. Белые папахы были принадлежностью молодых джигитов, черные и темно-коричневые — мужчин среднего возраста и стариков. Каменский не совсем правильно передал способ ношения «папах», которая должна чуть больше закрывать лоб.

Халат, изображенный на фарфоровой фигуре, распашной, он сшит из красной полушелковой или хлопчатобумажной ткани с белыми полосками и надет поверх нательной одежды. Воротника, в сущности, нет, но его заменяет прямая длинная полоса ткани, доходящая до груди. По вырезу, бортам, подолу и манжетам халат украшен узкой тесьмой красного цвета, который, по представлениям туркменов, символизирует силу и обладает магическими свойствами. Халат подпоясан кушаком. Обычно его делали из бордового шелка, а не из голубого, как показано на скульптуре Каменского. В случае необходимости кушак мог служить головной повязкой, скатертью и молитвенным ковриком для совершения намаза.

Подпоясывание в целом являлось обязательным элементом мужской одежды, так как начало ношения пояса означало наступление совершеннолетия.

Нательная рубашка, видимо, сделана из хлопчатобумажной ткани белого цвета. Она нераспашная, воротник отсутствует, форма ворота горизонтальная, отделана плетеной тесьмой красного цвета. Данный элемент костюма выполнял роль оберега.

Штаны у мужчины широкие. Такой покрой давал полную свободу движений и при верховой езде, и во время молитвы, сопровождаемой у мусульман установленными телодвижениями. Обувь — сапоги с плоской подошвой и загнутыми вверх носками, на невысоком каблуке.

Фигуры сарта и сартской женщины были созданы Каменским в 1910 г. До революции сартами называли жителей равнинных земледельческих оазисов на территории современного Узбекистана и Северного Таджикистана. В советское время в связи с образованием Узбекской ССР и Таджикской ССР в обиход были введены обобщающие этнонимы узбек (для тюркоязычного населения) и таджик (для ираноязычного населения), однако, основные черты культуры этих народов остались общими.

Рубеж XIX–XX вв. ознаменовался крупными переменами в жизни этого региона¹²⁵⁵. Еще в 1868 г. Самарканд был занят русскими войсками и присоединен к России, став центром Зеравшанского округа (с 1887 г. — Самаркандская область)¹²⁵⁶. К началу XX в. территория современного Узбекистана была разделена между Туркестанским генерал-губернатором, Бухарским эмиратом и Хивинским ханством и находилась в полной или частичной зависимости от Российской империи.

¹²⁵⁵ Узбеки / отв. ред. З. Х. Арифханова, С. Н. Абашин, Д. А. Алимова. М., 2011. С. 9.

¹²⁵⁶ Добросмыслов А. И. Ташкент в прошлом и настоящем: ист. очерк. Ташкент, 1912. С. 59.

На скульптуре Каменского сарт изображен в халате, являющимся подражанием одежде членов духовного нищенствующего ордена «каландарийя». Источниками для создания этой фигуры послужили фотографические снимки сартского мужчины из собрания Российского этнографического музея и комплект предметов из коллекции Музея антропологии и этнографии (Опись № 1487), который долгое время считался «костюмом дервиша»¹²⁵⁷. Все 16 предметов были подарены музею в 1909 г. художником Н. Н. Щербиной-Крамаренко с указанием места их приобретения — Самарканд.

Нижний легкий халат сартского мужчины, изображенный на фарфоровой фигуре, называется «авра-астар тон» (букв. верх–низ). По своему крою и оформлению он был характерен для всего среднеазиатского населения в XIX в., независимо от пола и возраста. Традиционный прямой крой «тугри бичим» подразумевает пять частей: прямоугольный цельный стан, слегка суженные рукава и трапециевидные боковины. По краю халат обшит тесьмой с геометрическим рисунком — кругами и квадратами. По всей видимости, он изготовлен из кустарной полушелковой ткани «адрас» среднеазиатского производства, орнаментированной способом резервированного крашения — нити основы последовательно окрашивают в разные цвета, оставляя для этого свободными отдельные участки в соответствии с рисунком. Остальные участки в это время плотно обматываются нитями резерва. Вследствие небольшого затекания красителя под резерв края рисунка приобретают несколько расплывчатый характер, создавая оригинальный художественный эффект. Орнамент таких тканей обычно имеет абстрактный рисунок, формирующий различные образы, в данном случае — мотив изогнутого трехлистного побега. Подполки сделаны из кустарной

¹²⁵⁷ Рассудова Р. Я. К истории одежды среднеазиатского духовенства // Памятники традиционно-бытовой культуры народов Средней Азии, Казахстана и Кавказа. Л., 1989. С. 170. (Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. 43.)

ткани с полосатым рисунком фиолетового, желтого и зеленого цвета. Они всегда должны были отличаться от ткани халата. Художники Императорского фарфорового завода точно передали на фигуре сарта рисунок и структуру ткани «авра-астар тон».

Верхняя одежда сарта — халат «джанда» («хирка»). «Здесь применен крой *камзул бичим*, распространившийся лишь на рубеже XIX–XX вв. и принятый даже духовенством <...> Конструктивными деталями в этом халате являются скошенные пола, спинка и рукав. Плечи разрезные и наклонные, пройма и верх рукава овальные»¹²⁵⁸. Халат сшит из качественного фабричного сукна, подкладка — из кустарного шелкового репса с разноцветными полосками (здесь применен крой «тугри»). Благодаря изяществу рисунков и орнаментов халат эффектно выделяется среди других предметов костюмного комплекса. Его красота подчеркивается сочетанием темно-коричневого цвета меха и блеска шелковых нитей на матовом фоне более светлой суконной шерсти. Эти достоинства отчасти переданы автором росписи статуэтки.

На фарфоровой фигуре халат «авра-астар тон» подпоясан поясом «камар» с суконным верхом и бязевой подкладкой, по краям он оторочен черной шерстью. Верх пояса сплошь украшен геометрическим орнаментом в виде квадратов, треугольников, прямых и ломаных линий, которые самым тщательнейшим образом прописаны художником.

Изображенные на ногах у сарта сапоги типа «сагры» сделаны местными мастерами из кожи осла (ее цвет передан максимально точно).

Согласно коллекции Музея антропологии и этнографии, головной убор сарта — это «кулох», однако на статуэтке он изображен в чалме («салля» или «фута») из ткани «фута»¹²⁵⁹. Большую белую чалму носили духовные лица,

¹²⁵⁸ Рассудова Р. Я. К истории одежды среднеазиатского духовенства. С. 171.

¹²⁵⁹ Садыкова, С. Традиционная одежда. С. 277.

ремесленники — небольшую чалму серого или синеватого цвета, крестьяне — повязку из цветных платков. На фарфоровой фигуре чалма белого цвета, в данном случае — это свидетельство знатности и благочестия мужчины. Для изготовления такой чалмы обычно требуется 6–8 м ткани, но на некоторые виды тюрбанов уходило до 20 м материи.

Очевидно, что у Каменского получился «сборный» костюмный комплекс сартского мужчины. Однако, несмотря на целый ряд серьезных неточностей, в этой работе много достоинств. Так, скульптору удалось запечатлеть характер и пластику сарта, красоту его костюма, которая отразилась в четких линиях силуэта, в «игре» деталей, цветов и материалов.

Фигура сартской женщины — жительницы равнинных оазисов Средней Азии — была завершена в 1909 г. Наряд, в котором ее изобразил Каменский, женщина могла носить только дома и только на женской половине.

Повседневной верхней одеждой служил халат, а при выходе на улицу непременно надевалась головная накидка «фаранджи» («паранджа»). На скульптуре эти детали одежды отсутствуют. На женщине видно одно лишь платье из поушелковой ткани «адрас» с абстрактным рисунком, выполненным в технике резервированного крашения основы. Художники Императорского фарфорового завода скрупулезно передали красочные переливы, колорит этой материи. Шелковая и полушелковая ткани были весьма дорогими и потому использовались преимущественно в состоятельных семьях. Платье имеет туникообразный покрой, рукава — прямые и длинные, закрывающие кисть. Наряд дополняют бусы из бирюзы и традиционные серьги с подвесками. На ногах женщины — обувь типа галош «кавуш» из местной дорогой кожи.

Одним из наиболее распространенных вариантов головного убора в Бухарском оазисе был комплект из шапочки, налобной повязки и одного-двух платков, полностью закрывающих волосы. На скульптуре же изображена

тубетейка, которая в конце XIX в. была для бухарского женского костюма новацией. Две косы свидетельствуют о том, что их хозяйка замужем. В косы вплетена тесьма, или «попук», чтобы те не расплетались.

При исполнении фигуры сартской женщины Каменский допустил ряд неточностей: например, судя по круглой тубетейке, перед нами девушка, но при этом у нее две косы — показатель замужества, как и вертикальный разрез платья. С точки зрения антропологической характеристики, не совсем точно передано лицо женщины — по своему типу оно, скорее, монголоидное; нехарактерна и ее поза с широко расставленными по бокам руками.

Народы Северо-Запада и Прибалтики

В 1909 г. по моделям Каменского были исполнены парные фигуры саамов («Лопаря» и «Лопарской женщины»). Эта народность проживала локальными группами на самом севере Европейского континента: в Норвегии, в Финляндии и в России¹²⁶⁰. В 1826 г. после пересмотра границ с Россией в состав Норвегии вошли Нянданский погост и часть Пазрецкого погоста. Демаркация границы нарушила территориальную целостность саамских общин, разделила традиционные места весеннее-летних и осеннее-зимних поселений.

Российские саамы, проживавшие на Кольском полуострове, были самой малочисленной группой (больше всего жило в Норвегии). В конце XIX в. саамы составляли всего 21% населения полуострова, и ареал их обитания постоянно сокращался. К началу XX в. в наиболее крупных саамских селениях, расположенных по р. Туломе, на Ловозере и в Иокангском погосте, насчитывалось около 2000 человек. Поэтому вполне обоснованным было решение администрации фарфорового завода включить пару саамов в число фигур первой очереди. Материалами для изображения костюмов, вероятно, послужили коллекции,

¹²⁶⁰ Спасский К. Лопари // Русская земля. Область Крайнего Севера. СПб., 1899. Т. 1. С. 223.

переданные в Музей антропологии и этнографии Русским Географическим обществом в 1891 г.¹²⁶¹

В антропологическом отношении население Европейского Севера и Северо-Запада России было неоднородно: оно включало в себя как европеоидов, так и характерный для саамов лапоноидный тип, который отличали короткая и широкая черепная коробка, довольно широкое лицо, слабо выступающий нос, прямые и мягкие волосы, пониженная растительность на лице и теле, умеренно-темная пигментация. В ходе многовекового общения с разными народами (русскими, карелами и финнами) саамы утратили устойчивые племенные физические черты, но сохранили характерную антропологическую особенность — относительно малый рост («кольский» вариант лапоноидного типа — рост у мужчин 155–158 см)¹²⁶². Именно такими их и передал в фарфоре скульптор Каменский.

Поскольку саамы вели полукочевой образ жизни, их одежда была приспособлена для постоянного пребывания на открытом воздухе. В зависимости от места расселения, она имела свою специфику, которая выражалась в типе головного убора, крое, цветовой гамме и отделке костюма. Для саамов, проживавших на территории Финляндии и Норвегии, был характерен наиболее яркий костюм. Верхняя одежда изготавливалась из однотонного синего или черного сукна и имела богатый декор. Цветовая гамма костюма кольских саамов была более сдержанной.

На фарфоровой фигуре изображен саам в повседневном костюме региона Финмаркен (Норвежская Лапландия). Основу мужского костюма составляла суконная плечевая одежда «ольмей-кафты», которую надевали поверх другой плечевой одежды и в летнее, и в зимнее время года. Нательной одеждой саамов была рубаха с длинными рукавами и штаны. Рубаху шили из хлопчатобумажной

¹²⁶¹ Ко дню семидесятилетия Василия Васильевича Радлова. С. 73.

¹²⁶² Спасский К. Лопари. С. 224.

ткани, а штаны из полотна. Верхняя плечевая одежда «печок» («петшок») шилась из оленьих шкур мехом наружу, с рукавами и рукавицами из того же материала¹²⁶³. У ворота она стягивалась шнурком. Мужской «печок» имел длину ниже колена, а женский — до щиколотки. На фигуре саамского мужчины изображена шуба, не соотносящаяся с летней кожаной обувью. В XIX в. у саамов в состав традиционного костюма входило несколько видов обуви, в том числе «кеньги» — летние башмаки с мягкой подошвой и заостренными, приподнятыми вверх носками, как и показано на фарфоровой фигуре.

Массивные ножны с охотничьим ножом саамы носили на широком поясе, сшитом из кожи или сукна. На статуэтке же прорисован тканый пояс. Аксессуар, надетый на шею фарфоровой фигуры, не мог входить в комплекс мужской одежды, поскольку это женская сумочка, в которой хранили принадлежности для шитья. Четырехугольная шапка, изображенная на статуэтке, характерна для саамов северной Норвегии и Финляндии, ее четыре угла обозначали ветра четырех сторон.

Для женского праздничного костюма восточных (кольских) саамов, состоящего из шубы «печок», тканого пояса, шапки «трийвок», меховых рукавиц «койбенцы», была характерна обувь «каньги» из меха оленя, украшенная цветным лоскутом и бисером. На скульптуре же изображена меховая обувь иного, чем у «каньги», кроя, повседневная — типичная для западных (скандинавских) саамов. Кроме того, шею женщины скульптор украсил шарфом, скорее, свойственным костюму норвежских саамов.

В исполнении Каменского образ жителей Финляндии получился довольно обобщенным. Женский костюм, представленный на фарфоровой фигуре, включает

¹²⁶³ Лопари // По родному краю: Сб. статей по отечествоведению / сост. В. Львов. СПб., 1902. С. 54.

в себя элементы одежды финок из двух разных приходов Выборгской губернии: Яскис, Антреа и Муола (современный пос. Лесогорский).

В состав праздничного женского костюма прихода Яскис входила рубаха с прямым грудным разрезом и застежкой-фибулой, юбка, передник, короткая черная безрукавка, головной убор «хунту». На скульптуре изображена рубаха с трапециевидной вышивкой оранжевыми шерстяными нитями рекко («rekko»), характерная для другой местной традиции — прихода Муола. Металлический пояс, показанный на статуэтке, был типичен для прихода Пюхьярви, а головной убор — для западных приходов Финляндии.

Парную фигуру финна Каменский исполнил в 1911 г. Непременными деталями мужского праздничного костюма Выборгской губернии прихода Яскис являлись верхние штаны, кафтан и головной убор; на скульптуре эти элементы отсутствуют, а шейный платок прорисован недостаточно ясно.

В 1910 г. Каменский завершил работу над фигурой эстонской женщины — представительницы Лифляндской губернии с острова Моон (Муху), из деревни Мелла (Меллас). Русификация балтийских провинций Российской империи была предпринята в царствование Александра III «с целью ликвидации обособленности Остзейского края от остальной империи»¹²⁶⁴. Начавшиеся в Эстонии волнения с требованием пересмотра политики России в отношении этой страны продолжались и в начале XX в. На этом фоне Николай II все же утвердил фигуры эстонцев для исполнения в фарфоре. Каменскому предложили сделать модель эстонки с острова Моон (Муху).

Традиционный костюмный комплекс сохранялся в островной части Эстонии дольше, чем в материковой, — вплоть до начала XX столетия¹²⁶⁵. Незадолго до

¹²⁶⁴ Исаков С. Г. Путь длиною в тысячу лет.: русские в Эстонии: история культуры. Таллинн, 2008. Ч. I. С. 159.

¹²⁶⁵ Воолмаа А., Каарма М. Эстонский национальный костюм // Юный художник. 1983. № 2. С. 34.

появления проекта серии «Народности России» И. А. Гальнбек (I. Gahlenbäck) передал в дар Этнографическому отделу Русского музея императора Александра III народные костюмы с эстонских островов. Предметы из этой коллекции были использованы мастерами Императорского фарфорового завода в процессе работы над статуэткой.

Вместе с тем скульптор позволил себе ряд неточностей. Так, для женского праздничного костюма острова Моон (Муху) характерна короткая блузка «кяйсед», застегивающаяся на металлическую фибулу. У Каменского же кофта не имеет этномаркирующих признаков. Обязательным элементом костюма являлся пояс, отсутствующий на фигуре. Типичным женским головным убором был «тану» (чепец); на статуэтке же он выглядит этнически неопределенным. Обычно в комплексе праздничной одежды использовались наголенники и носки, а не белые чулки, как на скульптуре.

Народы Болгарии

Россия играла довольно спорную роль в истории болгарского государства, на что указывали ученые и исследователи уже в конце XIX столетия¹²⁶⁶. Однако, несмотря на все сложности и противоречия, Николай II утвердил к исполнению парные фигуры болгарина и болгарской женщины. Источником для фигур послужили костюмы из собрания Музея антропологии и этнографии (Опись № 372), которые в 1881 г. были преподнесены в дар императору Александру II от болгарского народа, вероятно, в благодарность за помощь в русско-турецкой войне 1877–1878 гг. В 1914 г. Каменский представил на утверждение заводской администрации парные фигуры в костюмах села Горна Малина, Елинпелинский округ (Елин-Пелин), расположенного в окрестностях Софии. Вероятно, выбор

¹²⁶⁶ Григорьев В. В. Россия и Азия: Сб. исследований и статей по истории, этнографии и географии. СПб., 1876. С. 79.

болгар-софийцев обусловлен тем, что «каждый округ в Болгарии сочетал разные особенности, которые в период турецкого управления запечатлелись и в типе лица, и в одежде, и только лишь софийцы и жители близлежащих районов избежали сильных кровосмешений»¹²⁶⁷.

Наряд простолюдина трудно назвать изысканным, он был достаточно однообразным¹²⁶⁸. Мужская одежда «belodreshna», изображенная на фарфоровой статуэтке, состоит из туникообразной рубашки «кошуля» (болг. «риза»), которую обычно шили из тонкого конопляного или, в конце XIX в., хлопчатобумажного полотна, с воротниковой стойкой и вышивкой по вырезу горловины. Подол рубахи заправляли в брюки «гащи» («чешири») из толстого сукна, узкие в голенной части, с разрезом для надевания и застежкой на крючки. Брюки подпоясывали кожаным ремнем «колан»¹²⁶⁹. Летняя одежда, как правило, из белого сукна всегда обшивалась цветными шнурами. В росписи на фарфоре такой шнурок исполнен в черном цвете. Верхняя одежда с укороченными рукавами называется «долактанка» («горна дреха»). Поверх нее могла быть кожаная безрукавка — «клинато менте». Неотъемлемой частью болгарского костюма является обувь («кожени обувки») — «опинчи». Их изготавливали из свиной или говяжьей кожи с брюшной части. Этот древний тип несшитой обуви стягивали по ступне кожаными ремешками. Мужской головной убор составляла черная меховая шапка «калпак» из овечьей кожи с плоским дном. Подобная одежда встречалась у болгар вплоть до начала XX века. Скульптор допустил ряд неточностей в передаче мужского костюма. Так, например, отсутствуют шерстяной широкий тканый пояс. Носки «чорапи» шили из того же сукна, что и штаны, и надевались под штанины. Традиционно верхняя болгарская одежда украшалась вышивкой крестом и полукрестом на рубахе и

¹²⁶⁷ Овсянный Н. Болгария и болгары. СПб., 1900. С. 210.

¹²⁶⁸ Иречек К. Ю. История болгар. Одесса, 1878. С. 12.

¹²⁶⁹ Български народни носии / сост. А. Комитска и В. Борисова. София, 2005. С. 43.

аппликациями из красного сукна «чоха» с шерстяной оплеткой красно-синих оттенков. Эти детали не переданы на фарфоровой фигуре.

Женский наряд, вероятнее всего, происходит из области Плевен и Ловеч в Северной Болгарии, более точно локализовать этот костюмный комплекс затруднительно, поскольку он не только очень эклектичен, но и «собран» из двух довольно далеких мест. Туникообразная рубаша из хлопчатобумажной конопляной ткани с длинными и широкими по низу рукавами, изображенная на женской статуэтке, характерна для местности Елин-Пелин (как и мужской костюм). Верхняя одежда — «долактанка», также из костюма местности Елин-Пелин, о чем свидетельствует узор, украшающий нагрудный разрез. А поясная одежда двупрестилочного типа характерна для Плевенской и Ловешской местности. Задний «престилок» — «вълненик» — сшит из двух полотнищ узорной шерстяной ткани с геометрическим орнаментом и присобран на поясе в крупные складки-фалды. Спереди он напоминает передник, сшитый из двух кусков узкой узорной домотканины и украшенный по периметру подола тесьмой-позументом. Из-под «престилок» виднеется подол сарафана «сукман» синего цвета, который носили в местности Елин-Пелин (Горна Малина). Оттуда же происходит и верхняя одежда «долактанка». Однако на скульптуре не прорисована верхняя часть «сукмана» — собственно лиф, что является грубым нарушением. Снизу должен быть виден подол рубашки белого цвета с вышивкой, аналогичной вышивке на рукавах. Для Плевена и Ловеча характерны другие типы рубах — не туникообразных, с богатой ковровой вышивкой в нагрудной и плечевой части. Пояс «колан» плотнотканый шерстяной или хлопчатобумажный с геометрическим орнаментом. Его застегивали на орнаментированную металлическую пряжку, которой не видно на фарфоровой фигуре. Кроме того, здесь отсутствуют головной убор и нагрудные или головные украшения. Это тем более недопустимо, что костюм женский, а не девичий. Типичными для Северной Болгарии были кожаные башмаки; их носили

в любую погоду и молодые, и старые с шерстяными вязанными узорными носками «калцами». Изображенная на скульптуре обувь в виде желтых сапог не характерна для костюма данной местности.

ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Список иллюстраций

В описании каждого предмета содержатся следующие сведения: наименование, датировка, имена авторов-исполнителей, место исполнения, материал и техника исполнения, размеры (высота, длина, ширина в сантиметрах), марки и знаки с характером их нанесения, подписи и надписи (с сохранением оригинальной орфографии), местонахождение и инвентарный номер.

Рис. 1. А. Шпис. Скульптура «Девочка, кормящая цыплят». 1850–1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 14,0 x 8,5 x 7,5

Марка зеленая подглазурная «А II» под короной и подглазурная кобальтовая точка у края кольцевого поддона.

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 3373.

Скульптура «Девочка, кормящая цыплят». 1850-е гг.

Фарфоровый завод А. Миклашевского

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная. 12,8 x 7,5 x 7,3

Марка красная надглазурная «АМ».

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4086.

Скульптура «Девочка, кормящая цыплят». 1765 г.

Фарфоровый завод Ансбаха

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная. Выс. 14,5

Музей прикладного искусства. Кёльн. Инв. № 4584.

Рис. 2. А. Шпис. Фигуры мальчика — садовника. 1850–1860-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота (бисквит. Инв. № ЭРФ 3465). 16,0 x 5,6 x 5,6

Марка (на нерасписанной фигуре): синяя по бисквиту «А II» в венке под короной.

Подпись черная надглазурная «С. К.» – инициалы исполнителя росписи.

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 8773, 3465.

Скульптура «Садовник». Середина XVIII в.

Майсенская фарфоровая мануфактура.

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная. 16,0 x 5,6 x 5,6

Государственный Эрмитаж. Инв. № 1006 Г.Х.

Скульптура „Садовник». Середина XIX в.

Завод А. Г. Попова.

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная. 12,7 x 5,0 x 4,0

Марка синяя подглазурная «АП».

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 3994.

Рис. 3. А. Шпис. Скульптурная группа «Поцелуй». Вторая пол. 1850-х – первая пол. 1860-х гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 21,5 x 11,1 x 9,8

В тесте от руки заводской знак в виде цифры «26».

Частное собрание.

Скульптурная группа «Поцелуй». 1766–1780 гг.

Франция, Люневилль.

П. Л. Сиффле.

Бисквит. 24,0 x 15,0.

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЗФ 24057.

Рис. 4. А. Шпис. Эскиз шкатулки. 1860–1870-е гг.

Бумага, тушь, акварель.

Внизу справа подпись: «А Шпись».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2432.

Рис. 5. А. Шпис. Эскиз чаши с бронзовыми ножками. 1860–1870-е гг.

Бумага, тушь, акварель.

Внизу справа подпись: «А Шпись», вверху надпись: «чаша № 4».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2467.

Рис. 6. А. Шпис. Эскиз вазы в форме пасхального яйца. 1874 г.

Бумага, тушь, акварель.

Внизу справа подпись: «А Шписъ 1874».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2511.

Рис. 7. А. Шпис. Эскиз столешницы с умывальным прибором. 1873 г.

Бумага, тушь, акварель.

Внизу справа подпись: «А Шписъ 1873».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2329.

Рис. 8. А. Шпис. Эскиз оформления камина с двумя канделябрами и часами. 1870-е гг.

Бумага, карандаш.

Внизу справа подпись: «А Spiess».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2348.

Рис. 9. А. Шпис. Эскиз декоративной корзины. 1869 г.

Бумага, карандаш.

Государственный Эрмитаж. Инв. № 468-100.

Рис. 10. А. Шпис. Канделябр. 1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота.

Бронза. Выс. 86,7

Омский областной музей изобразительных искусств. Инв. № К-377/2 КП-2009.

Рис. 11. А. Шпис. Футляр для часов. 1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор. Выс. 57,0

Омский областной музей изобразительных искусств. Инв. № К-652 КП-3341.

Рис. 12. А. Шпис. Эскиз стола. 1871 г.

Бумага, акварель.

Внизу справа подпись: «А Шписъ 1871».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2344.

Рис. 13. А. Шпис. Эскиз фарфоровой рамы. 1871 г.

Бумага, акварель.

Внизу справа подпись: «August Spiess».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2328.

Рис. 14. А. Шпис. Эскизы фарфоровых кашпо. 1870-е гг.

Бумага, акварель.

Внизу справа подпись: «А Шписъ».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2428.

Рис. 15. А. Шпис. Подсвечники парные. 1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, крытье монокромное, позолота. 31,5 x 13,5 x 10,5.

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 6974, 6975.

Рис. 16. А. Шпис. Эскиз вазы со скульптурным декором. 1865 г.

Бумага, тушь, акварель.

Внизу справа подпись: «August Spiess 1865».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2274.

Рис. 17. А. Шпис. Ваза. 1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, бронза, позолота. 92,0 x 55,0 x 45,0

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 7361.

Рис. 18. А. Шпис. Ваза. 1861 г.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилиоти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 232.

Рис. 19. А. Шпис. Эскиз вазы со скульптурным декором. 1861 г.

Бумага, карандаш.

Внизу справа подпись: «A SPIESS 1861».

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2492.

Рис. 20. А. Шпис. Вазы. 1870–1880-е гг.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилюти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 261.

Рис. 21. Рабочий кабинет Н. Ф. Бурдукова, где размещено его собрание русской старины. На комод в дальнем углу ваза по модели А. Шписа.

Источник воспроизведения: Собрание Н.Ф. Бурдукова //Столица и усадьба. № 50, 1916, С. 24.

Рис. 22. А. Шпис. Эскиз вазы. 1862 г.

Бумага, карандаш.

Государственный Эрмитаж. Инв. № 486-53.

Рис. 23. А. Шпис. Ваза с камейными портретами. 1860-1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Бисквит, рельеф. Выс. 46,0

Рубинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. Инв. № РБМ -3988/2.

Рис. 24. А. Шпис. Ваза с крышкой. 1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор. Выс. 34,0

Омский областной художественный музей изобразительных искусств им. М.А. Врубеля. Инв. № К — 662 КП — 3354.

Рис. 25. А. Шпис. Скульптура «Девушка с корзиной цветов» (Продавщица цветов). 1850-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Формовщик С. Тычагин.

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 26,0 x 15,0 x 13,5

Подпись, тисненая в массе «С. Тычагинъ», заводской знак «№ 1».

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4296.

Рис. 26. А. Шпис. Скульптура «Продавец рыбы». 1850-1860-е гг.
Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. Выс. 27, 5
Частное собрание.

Рис. 27. А. Шпис. Скульптурная группа «Аллегория лета». 1855 г.
Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Роспись А. А. Кирсанова.
Фарфор, роспись подглазурная, полихромная. 19,0 x 20,6 x 15,3
Подпись красная подглазурная «А. К.» – инициалы исполнителя росписи и дата «1855».
У кольцевого поддона подглазурная кобальтовая точка.
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 9162.

Рис. 28. А. Шпис. Скульптурная композиция с амурами, везущими повозку. 1862 г.
Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Бисквит. 34,0 x 19,0 x 26,5
Подпись в массе: «А. Шпись 1862».
Частное собрание.

Рис. 29. А. Шпис. Парные скульптуры «Вакх» и «Вакханка». 1866 г.
Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Бисквит. 36,5 x 15,5 x 13,5; 33,4 x 13,3 x 11,3
Подпись, тисненая в массе, на основании «А. Шпись 1866», «AS № 1», «А. Б.» – инициалы формовщика А. Бозылева.
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4257, 4259.

Рис. 30. А. Шпис. Скульптура «Мальчик с собакой». 1872 г.
Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Бисквит. 65,0 x 23,0 x 25,0
Подпись, тисненая в массе, на основании «А. Шпись 1872».
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 6380.

Рис. 31. А. Шпис. Скульптурная группа «Дети-музыканты». 1860-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 31,0 x 16,5 x 18,0

В тесте от руки заводской знак в виде цифры «2».

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4298.

Рис. 32. А. Шпис. Скульптура «Садовница». После 1853 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Формовщик М. Даладугин.

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 30,5 x 18,5 x 15,5

Подпись в тесте «М. Дол».

В тесте от руки заводской знак «№ II».

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4297.

Рис. 33. А. Шпис. Скульптурная группа «Дети». 1860–1870 гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Формовщик Ф. Даладугин.

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 29,5 x 27,2 x 20,4

Марка зеленая надглазурная «А II» под короной.

Надпись сверху неразборчиво «Шп».

Знаки в массе «Ф. Д.» — инициалы формовщика Ф. Даладугина, по краям кольцевого поддона с двух сторон по две подглазурные кобальтовые точки.

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4301.

Рис. 34. А. Шпис. Фигуры «Урок», «Охотник с дочкой», «Прощание», «Мать с сыном», «Наставление». 1864–1866 гг.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост.

Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилюти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 237.

Рис. 35. А. Шпис. Эскиз скульптуры «Триумф поющих», 1854 г.

Бумага, карандаш.

Подписи: «А. Spiess. 1854», «Der Triumph des Gesanges»

Частное собрание.

Рис. 36. А. Шпис. Скульптура «Мать с сыном». 1864 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
 Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 35,0 x 13,5 x 13,5
 Марка синяя надглазурная «А II» в венке под короной.
 В тесте от руки заводской знак в виде буквы «М».
 Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4299.

Рис. 37. А. Шпис. Скульптура «Мать с сыном». 1864 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
 Бисквит. 35,0 x 13,5 x 13,5
 Подпись, тисненая в массе, «А. Шпись 1866».
 Частное собрание.

Рис. 38. Гравюра «Сельский пейзаж». Около 1750 г.

Ф. Цукарелли.
 Прусское общество замков и садов. Берлин — Бранденбург. Архив Берлинской королевской мануфактуры. Инв. № б/н.

Рис. 39. Неизвестный мастер. Молодая деревенская женщина с ребенком. Около 1750 г. Западная Европа (?)

Х., м.
 Частное собрание.

Рис. 40. Скульптура «Мать с сыном». 1860–1870-е гг.

Завод Ф. Гарднера.
 Бисквит, роспись полихромная. Выс. 29,2
 Марка красная пехатная в виде двуглавого орла над двойным овалом «ФАБРИК ГАРДНЕРЪ въ Москве» и с изображением московского герба (Георгий Победоносец на коне поражает копьем дракона) внутри кольца.
 Частное собрание.

Рис. 41. Бюст Екатерины II. 1872 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
 Автор модели А. Шпис по бисквитному оригиналу Ж.-Д. Рашетта с мраморной скульптуры Ф. И. Шубина.
 Бисквит. 30,5 x 20,5

Марка зеленая по бисквиту «А II» под короной.
Подпись в массе на обороте бюста: «А Шпись 1872 г.».
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4321.

Рис. 42. А. Шпис. Бюст императрицы Елизаветы Петровны. 1894 г.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилюти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 293.

Рис. 43. А. Шпис. Парные фигуры «Малоросс» и «Малороссиянка». Начало 1860-х гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота. 40,5 x 16,5 x 16,7; 39,5 x 16,5 x 16,7
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ 4294, 4295.

Рис. 44. А. Шпис. Фигуры «Болгарин», «Сербы», «Болгарка». 1860–1870-е гг.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилюти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 243.

Рис. 45. М. Диллон. Скульптурная композиция «Лилия». Фотография. 1900 г.

Источник воспроизведения: «Нива», 1900, №14, С. 45.

Рис. 46. М. Диллон. Скульптура «Мак». 1900 г.

Гипс тонированный.
Государственный Русский музей.

Рис. 47. А. Обер. Скульптура «Бык-победитель». 1886 г.

Бронза, Выс. 35,0
Музей Академии художеств.

Рис. 48. А. Обер. Скульптура «Тигр и синай». 1898 г.

Бронза, Выс. 48,0

Государственный Русский музей

Рис. 49. А. Обер. Скульптура «Шимпанзе». 1898 г.

Гипс, Выс. 48,0

Музей Академии художеств.

Рис. 50. Фотография из альбома фрейлины императрицы Александры Федоровны А. Вырубовой.

1910-е гг. (на заднем плане скульптура А. Адамсона «Внимая шепоту волн»)

Инв. № IP 57-9. Гарвардский университет

Рис. 51. А. Адамсон. Памятник броненосцу «Русалка». 1902 г.

Фабрика Морана, Санкт-Петербург

Бронза

Таллинн, Эстония.

Рис. 52. А. Адамсон. Памятник «В память кораблям, затопленным в 1854—1855 году для заграждения входа на рейд». 1905 г.

Бронза

Севастополь, Украина.

Рис. 53. А. Адамсон. Модель памятник в честь 300-летия дома Романовых в Костроме. 1910-1917 гг. (Проект не был завершен).

Рис. 54. А. Адамсон. Памятник первым казакам-запорожцам, высадившимся на Тамани 25 августа 1792 года. 1911 г.

Бронза

Тамань

Рис. 55. А. Адамсон. Часть памятника Первым запорожцам, высадившимся у Тамани 25 августа 1792 г. под командованием полковника Саввы Белого. Фотоателье К. Буллы. 1911 г. (Слева стоит скульптор А.И.Адамсон).

Инв. № 4575. ЦГАКФД

Рис. 56. А. Адамсон. Часть памятника Первым запорожцам, высадившимся у Тамани 25 августа 1792 г. под командованием полковника Саввы Белого. Фотоателье К. Буллы. 1911 г. (Слева стоит скульптор А.И.Адамсон).

Инв. № 4575-1. ЦГАКФД

Рис. 57. С. Судьбинин. Скульптурный портрет К. С. Станиславского. 1900-е гг.

Источник воспроизведения: Театр и искусство. 1902 г. № 13. С. 275.

Рис. 58. С. Судьбинин. Скульптура К. С. Станиславского в роли доктора Штокмана. Фотография. 1900-е гг.

РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 443. Л. 17.

Рис. 59. С. Судьбинин. Скульптурные портреты великого князя Георгия Михайловича и великого князя Михаила Александровича. Фотография. Модели 1909 г.

РГАЛИИ. Ф. 2741. Оп.1. Ед.хр. 3. Лл. 1, 12.

Рис. 60. С. Судьбинин. Скульптурный портрет О. Родена. Модель 1909 г.

Гипс. Выс. 19, 8

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № Z1981.39.

Рис. 61. Скульптуры А. Тимуса. Конец XIX — начало XX вв.

Источник воспроизведения: Россия в ее прошлом и настоящем. М., 1915. № 1, С. 5.

Рис. 62. А. Тимус. Бюст «Вольтер». 1907 г.

Бронза, патинирование. 15,0 × 9,3 × 9,0

Сзади на обресе подпись: А.Тимусъ. 1907

Государственный музей-заповедник «Царское Село». Инв. № КПВХ-3964.

Рис. 63. К. Рауш фон Траубенберг. Всадница Ф.М. Риперти. 1914 г.

Бронза. Выс. 53,0

На основании: *Var. C. Rausch de Traubenberg 1914. Moscou и клеймо: отливал Карл Робекки С.Петербург*

Государственная Третьяковская галерея. Инв. № Ск — 292.

Рис. 64. П. Трубецкой. Амазонка. Кон XIX- начало XX вв.

Бронза. 45,5 × 45,5

Подпись: “Paolo Troubetzkoу”

Фотографический архив Доротеум, Вена.

Рис. 65. П. Трубецкой. Ольга Николаевна Якунчикова на лошади. 1913 г.

Гипс. 56,5 × 52,5 × 22,0

Музей Паэсаджио (Museo del Paesaggio), Вербания, Италия. Инв. № Т п. 179.

Рис. 66. Скульптура «Офелия». 1891 г.

Источник воспроизведения: Русский художественный фарфор: Сб. статей о Государственном фарфоровом заводе / Под ред. Э. Ф. Голлербаха и М. В. Фармаковского. Л., 1924. С. 125.

Рис. 67. П. Каменский. Скульптура «Без няньки». 1884 г.

Бронза, Выс. 56,0 см

Подписи: спереди на постаменте «Без няньки», на тыльной стороне «1884. П. Каменский»

Частное собрание.

Рис. 68. А. Тимус. Ваза «Наяда». 1897 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, лепка, роспись подглазурная полихромная. 40,0 × 90,5

Марка: зеленая «Н II» под императорской короной и дата «1897»

Дом ученых им. М. Горького РАН (Владимирский дворец). Санкт-Петербург. Инв. № 428/211.

Рис. 69. Главное здание Императорского фарфорового завода. Фотография. 1895 г.

Государственный Эрмитаж. Инв. № 90/26.

Рис. 70. Сотрудники Императорских фарфорового и стеклянного заводов. Фотография. 1914 г.

В первом ряду сидит А. Тимус

Источник воспроизведения: альбом «Императорские фарфоровый и стеклянный заводы» (СПб., 1900)

Государственный Эрмитаж. Инв. № 38693/4.

Рис. 71. А. Тимус за рабочим столом в скульптурной мастерской Императорского фарфорового завода. Фотография К. Буллы. 1913 г.

ЦГАКФФД. Инв. № Д 13974.

Рис. 72. А. К. Тимус в скульптурной мастерской Императорского фарфорового завода. Фотография К. Буллы. 1913 г.

ЦГАКФФД. Инв. № Д 13965.

Рис. 73. Скульптурная мастерская Императорского фарфорового завода. Фотография. 1914 г.

Слева направо: И. Зотов, А. Лукин, А. Дитрих, Т. Поортен, С. Захаров, В. Кузнецов, П. Шмаков

Источник воспроизведения: альбом «Императорские фарфоровый и стеклянный заводы» (СПб., 1900)

Государственный Эрмитаж. Инв. № 38693/29.

Рис. 74. Рисунок А. Тимуса к вазе «Водопад» и другим проектам изделий. 1901–1902 гг.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1(491/2128). Д. 88. Л. 75.

Рис. 75. П. И. Красновский. Ваза «Водопад». 1901–1902 гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Формовщик Ф. Самарин

Бисквит, рельеф, позолота. 37 × 26

Частное собрание

Рис. 76. Модели. Рисунки А. Тимуса в отчетных документах завода.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1(491/2128). Д. 88. Л. 99.

Рис. 77. Рисунки моделей, исполненных в скульптурной мастерской Императорского фарфорового завода в 1900-1901 гг.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 62. Л. 76–76, 80–81 об.

Рис. 78. Рисунки моделей, исполненных в скульптурной мастерской Императорского фарфорового завода в 1910 г.

РГИА. Ф. 503. Оп. 2. Д. 250. Л. 64.

Рис. 79. Рисунки А. Тимуса к вазам «с морских раковин». 1903г.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 99

Рис. 80. А. Тимус. Ваза «Морская раковина». 1903 г.

Источник изображения: РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 99.

Рис. 81. А. Тимус. Ваза. 1901 г.

Источник изображения: РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (491/2128). Д. 88. Л. 112, 112 об., 113, 114.

Рис. 82. Фарфоровый иконостас Свято-Духовской церкви. Фотография. 1930-е гг.

Частное собрание.

Рис. 83. А. Тимус. Ваза декоративная. Начало XX в.

Источник воспроизведения: Мир искусства. 1903. С. 314.

Рис. 84. Э. Хегерман-Линденкрон. Ваза с рельефным декором в виде орхидей. 1901 г.

Фабрика «Бинг и Грёндаль» (Bing & Grøndahl Actiebolag). Дания
Фарфор, рельеф, роспись подглазурная полихромная. 19,8 × 10,5 × 10
Музей Брёхан (Bröhan Museum). Берлин. Инв. № 77-278.

Рис. 85. Э. Хегерман-Линденкрон. Ваза с рельефным декором в виде цветов и листьев папоротника. 1907 г.

Фабрика «Бинг и Грэндаль» (Bing & Grøndahl Actiebolag). Дания
Фарфор, рельеф, роспись подглазурная полихромная. 24,5 × 10 × 7,5
Музей Брехан (Bröhan Museum). Берлин. Инв. № 77-280.

Рис. 86. Э. Нилсен. Лягушка. 1898 г.

Королевская фарфоровая мануфактура, Копенгаген
Фарфор, лепка. 5,5 × 21,3 × 11,8
Музей Брехан (Bröhan Museum). Берлин. Инв. № 77-349.

Рис. 87. Пепельница «Водяная лилия». Фотография. Начало XX в.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилиоти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 305.

Рис. 88. Пепельница «Водяная лилия». Рисунок А. Тимуса. Начало XX в.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2128). Д. 88. Л. 65.

Рис. 89. Рисунки и рабочие записи А. Тимуса.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 99.

Рис. 90. А. Тимус. Вазы «Каштановые листья» и «Листья огурцов». 1900-е гг.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилиоти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 308.

Рис. 91. А. Кабанель. «Рождение Венеры». 1880-е гг.

Х., м.

Музей Метрополитен. Инв. № 94. 24. 1.

Рис. 92. В. Бугеро. «Нимфы и сатир». 1873 г.

Х., м.

Музей Метрополитен. Инв. № L. 2012. 29.

Рис. 93. П. Массоль. «Ундины». 1906 г.

Модель 1902 г.

Севрская фарфоровая мануфактура

Фарфор, кристаллическая глазурь. Высота 17,5

Музей Брехан (Bröhan Museum), Берлин. Инв. № 77-700.

Рис. 94. Сосуд «На волне». 1900-е гг.

Фабрика «Турн-Теплиц» (Turn-Teplitz). Богемия

Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Высота 17,3

Частное собрание

Рис. 95. Ваза «Русалки». 1900-е гг.

Фабрика «Желнай». Пеш, Венгрия

Майолика, глазурь. Выс. 20

Частное собрание

Рис. 96. Л. Мак. Декоративный сосуд «Хоровод русалок». 1930-е гг.

Модель 1905 г.

Фабрика «Желнай». Пеш, Венгрия

Майолика, глазурь. Выс. 23

Частное собрание

Рис. 97. А. Тимус. Ваза «Наяда». 1897 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, лепка, роспись подглазурная полихромная. 40,0 × 90,5

Марка: зеленая «Н П» под императорской короной и дата «1897»

Дом ученых им. М. Горького РАН (Владимирский дворец). Санкт-Петербург. Инв. № 428/211.

Рис. 97. А. Тимус. Ваза «Наяды и тритон». 1898 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Бисквит белый и зеленый, лепка. Выс. 31,0
Марка: зеленая «Н II» под императорской короной и дата «1898»
Государственный музей-заповедник «Петергоф». Инв. № ПДМП 2648-ф.

Рис. 98. А. Тимус. Декоративная ваза. Фотография. 1900-е гг.

Источник воспроизведения: *Собко Н. П.* Императорский фарфоровый завод в Петербурге // Искусство и художественная промышленность. 1899. № 4. С. 314–315.

Рис. 99. А. Тимус. Фарфоровый цветник с «Хороводом русалок». Фотография. 1904 г.

Источник воспроизведения: Художественные сокровища России. 1904. № 6–8.

Рис. 100. А. Тимус. Ваза «Хоровод русалок». 1904 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1901 г.
Императорский фарфоровый завод
Формовщик П. Шмаков
Бисквит, лепка. 29,0 × 30,0 × 31,1
Марка: «Н II» под императорской короной и дата «1901»
Подпись: тисненая в массе от руки П. Ш. (инициалы формовщика) и цифра «56»
Юсуповский дворец на Мойке, Санкт-Петербург. Инв. № КП-149.

Рис. 101. А. Тимус. Ваза «Хоровод русалок». 1904 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1901 г.

Формовщик П. Шмаков

Бисквит двухцветный, формовка. 29,0 × 30,0 × 31,1

Марка: «Н II» под императорской короной и дата «1904»

Подпись: тисненая в массе от руки «П. Ш.» (инициалы формовщика)

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 1993.

Рис. 102. А. Тимус. Ваза декоративная с изображением дельфинов. 1900 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Эскиз С. Романова

Фарфор, лепка. Выс. 62,0.

Частное собрание.

Рис. 103. А. Тимус. Ваза «Отдыхающие». 1910 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Модель 1904 г.

Формовщик П. Шмаков

Фарфор, позолота. 47,0 × 36,0

Марка: зеленая подглазурная «Н II» под императорской короной и дата «1910»

Подпись: тисненая в массе от руки «П. Ш.» (инициалы формовщика)

Государственный музей-заповедник «Царское Село». Инв. № ЕД-2851-1.

Рис. 104. А. Тимус. Ваза-кашпо с четырьмя фестонами со стилизованными павлинами и цветами. 1900-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная. 32,0 × 40,0

Марка сошлифована

Частное собрание.

Рис. 105. Г. Гимар. Сосуд декоративный. 1904 г.

Севрская фарфоровая мануфактура

Фарфор, кристаллическая глазурь. Выс. 25

Общество немецких лоттерей (Stiftung Deutsche Klassenlotterie, Berlin). Инв. № 93-916.

Рис. 106. А. Тимус. Ваза «Листья». 1902 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Формовщик И. Петров, технологи-составители глазури К. Ф. Клевер и Е. Г. фандер Беллен
Фарфор, рельеф, текучая кристаллическая полихромная глазурь. Высота 31,8
Марка: зеленая по бисквиту «Н II» под императорской короной и дата «1902»
Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 1921.

Рис. 107. А. Тимус. Ваза «Аисты». 1903 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Формовщик И. Петров
Фарфор, рельеф, цветная глазурь. Выс. 60,0
Марка: зеленая подглазурная «Н II» под императорской короной и дата «1903»
Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 2016.

Рис. 108. Рисунок А. Тимуса к вазе «Аисты». 1903 г.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (497/2185). Д. 53. Л. 56.

Рис. 109. А. Тимус. Ваза с видом Московского Кремля. 1911–1912 гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Форма А. К. Тимуса по рисунку 1806–1807 гг. Ф. И. Гаттенбергера
Роспись Я. Горяева
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. 70,0 × 28,5 × 22,0
Марка: зеленая подглазурная «Н II» под императорской короной и дата «1912»
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 7376 а, б.

Рис. 110. Ф. И. Гаттенбергер. Эскиз вазы с крылатыми женскими фигурами. 1806-1807 гг.

Лист № 14 из альбома № 2 «Рисунки различных комнатных украшений...»
Бумага, тушь, перо, акварель.
Государственный Эрмитаж. Инв. № 620.

Рис. 111. А. Адамсон. Скульптура «Последний вздох корабля». 1902 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1899 г.
Бисквит. Выс. 80,5
Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 3786.

Рис. 112. А. Адамсон. Скульптура «Поцелуй волны». 1909 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1905 г.
Бисквит. Выс. 90,5
ГМЗ «Петергоф». Инв. № ПДМП — 546-ф.

Рис. 113. А. Адамсон. Скульптура «Внимая шепоту волн». 1904 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1904 г.
Бисквит. Выс. 85,3
Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 3467.

Рис. 114. А. Адамсон. Скульптура «Волна». 1904 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1904 г.
Бисквит. Выс. 50,0
Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 3469.

Рис. 115. А. Адамсон. Скульптура «Спящий юноша». 1905 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1905 г.
Бисквит. Выс. 37,0

Частное собрание.

Рис. 116. А. Вернер. Скульптура «Отдых». 1905 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1904 г.

Экземпляр 1905 г. формовал А. Лукин

Бисквит. 40,0 x 70,0 x 39,0

Марка зеленая по бисквиту: *Н II* под короной и дата 1905

Подписи в массе: *А.Л.* и *А. Лукинъ* (инициалы и факсимиле А. Лукина)

Государственный Эрмтаж. Инв. № ЭРФ — 6379.

Рис. 117. А. Вернер. Скульптура «В раздумье». 1906 — начало 1910-х гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1906 г.

Бисквит. 53,5 x 42,0 x 39,0

Государственный Эрмтаж. Инв. № ЭРФ — 8580

Рис. 118. А. Вернер. Скульптура «Рабыня». 1903 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Бисквит. Выс. 45,0

Государственный Эрмтаж. Инв. № ПДМП — 549-ф.

Рис. 119. А. Вернер. Скульптура «Мученица». 1900-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Бисквит. Выс. 42,2

Частное собрание.

Рис. 120. М. Диллон. Скульптура «В раздумье» 1907 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Бисквит. Выс. 49,5

Частное собрание.

Рис. 121. В. Хаусшильд. Скульптура “Морской лев”. 1911 г.

Королевская фарфоровая мануфактура, Берлин
 Фарфор, роспись подглазурная полихромная. Высота 21,5
 Частное собрание.

Рис. 122. А. Пухеггер. Скульптура “Медведь”. 1909 г.

Королевская фарфоровая мануфактура, Берлин
 Фарфор, роспись подглазурная полихромная. Высота 19
 Частное собрание.

Рис. 123. А. Тимус. Серия карикатурных зверей. 1901-1911 гг.

Источник воспроизведения: Императорский фарфоровый завод. 1744–1904 / Сост. Н. Б. Вольф, С. А. Розанов, Н. М. Спилиоти, А. Н. Бенуа. СПб., 1906. С. 307.

Рис. 124. Чашка с изображением сцен из басни Крылова «Слон и моська». 1870-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
 Фарфор, крытье монохромное, роспись надглазурная полихромная, позолота.
 Высота 6,5, Диаметр блюда 14,5
 Марка: зеленая «А II» под императорской короной
 Подпись: черная надглазурная «Слон и моська»
 Музей Хиллвуд, Вашингтон. Инв. № 25. 356.

Рис. 125. А. Тимус. Фигуры «Поросенок», «Лев», «Баран», «Медведь», «Носорог». 1901–1911 гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
 Фарфор, роспись подглазурная полихромная
 Государственный Эрмитаж. Инв. №№ ЭРФ — 3349, ЭРФ — 3347, ЭРФ — 3351,
 ЭРФ — 3350, ЭРФ — 3348.

Рис. 126. А. Тимус. Фигуры «Летучая мышь», «Кролик», «Лягушка». 1905-1906 гг.

Санкт-Петербург, Императорские Стекланный и Фарфоровый завод

Мастер А. Зотов

Государственный музей-заповедник «Павловск». Инв. № ЦХ — 9939-І, ЦХ — 9940-І, ЦХ — 9924-І, ЦХ — 9925-І, ЦХ — 9926-І.

Рис. 127. Рисунки А. Тимуса к фигурам карикатурных зверей, исполненных из фарфора и стекла. 1905 г.

РГИА. Ф. 503. Оп. 1 (525/2278). Д. 43. Л. 42.

Рис. 128. Ваза в виде дракона. 1730-е гг.

Майсенская фарфоровая мануфактура

Модель Г. Кирхнера

Фарфор. Высота 57, 2

Частное собрание.

Рис. 129. Ж. Стелла. Рисунок вазы в виде дракона.

Источник воспроизведения: *Stella J. Book of vases. 1667. P. 142.*

Рис. 130. А. Обер. Ваза «Куницы». 1903 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, лепка, роспись подглазурная полихромная. Выс. 58,0

Дом ученых им. М. Горького РАН. Инв. № 482/320.

Рис. 131. Рисунок А. Тимуса в вазе А. Обера “Куницы”. 1902-1903 гг.

РГИА, Ф. 503, Оп. 1(497/2185), Д. 53, Л. 17.

Рис. 132. А. Обер. Скульптура “Волк”. 1900-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор. Выс. 22,5

Частное собрание.

Рис. 133. А. Обер. Ваза с ящерицами. 1902 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор. Выс. 60,0

Частное собрание.

Рис. 134. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура “Императрица Анна Иоанновна на охоте”. Начало 1910-х гг. Фотография.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Источник воспроизведения: Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар.

Рауша ф. Траубенберга // Аполлон. Отдельный оттиск. 1913. СПб. Б/с.

Рис. 135. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура “Императрица Анна Иоанновна на охоте”. 1909 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Экземпляр 1912 г.

Формовал П. В. Шмаков

Фарфор. 50,0 × 66,0 × 46,0

Марка зеленая по бисквиту: *Н II* под короной и дата 1909

Подписи в массе: *Rausch.* (факсимиле К.К. Рауша фон Траубенберга); *П. Шмаковъ* (факсимиле П.В. Шмакова)

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8663.

Рис. 136. А. Степанов. Травля волка. 1900-е гг.

Источник воспроизведения: Н. П. Кутепов «Великокняжеская, царская и императорская охота на Руси». Конец XVII и XVIII вв., СПб., 1902. С. 188.

Рис. 137. К. Рауш фон Траубенберг. Фрагмент скульптурной композиции «Императрица Анна Иоанновна на охоте»: травля волка.

Рис. 138. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура выжлятника в сопровождении трех собак.

Фрагмент скульптурной композиции «Императрица Анна Иоанновна на охоте». Фотография. 1910-е гг.

Источник воспроизведения: Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга // Аполлон. Отдельный оттиск 1913, СПб. Б/с.

Рис. 139. Зал заводского музея. На витрине: скульптурная композиция К. Рауша фон Траубенберга «Императрица Анна Иоанновна на охоте». 1913 г. Фотография К. Буллы.

ЦГАКФФД. Инв. № Д 13974.

Рис. 140. Н. Либерих. Фигура густопсовой борзой «Славный». 1874 г.

Бронза. 31,0 × 42,0 × 18,5

Подпись: на основании Н. Либерих

Государственный Русский музей. Инв. № К- 1047.

Рис. 141. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура «Борзая Славный». 1910 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Формовал П. Шмаков

Фарфор, роспись подглазурная полихромная. Выс. 28,5

Марка: зеленая по бисквиту по трафарету Н II под императорской короной и дата 1910

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 1738.

Рис. 142. Художественная мастерская фарфорового завода. (на заднем плане в шкафу стоят фарфоровые фигуры «Славного», на переднем плане слева один из заводских художников расписывает фигуру офицера Лейб-гвардии Гусарского полка царствования императора Александра I). 1913 г. Фотография К. Буллы.

ЦГАКФФД. Инв. № Д 13977.

Рис. 143. А. Павлова в балете «Жизель». Фотография. Начало XX в.

Частное собрание

Рис. 144. С. Судьбинин. Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». 1914 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Модель 1913 г.

Фарфор, роспись подглазурная полихромная; 33,5 × 14,5 × 14,5

Марка зеленая по бисквиту под короной: Н II 1914

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 4043.

Рис. 145. Л. Бакст. Эскиз костюма «Жизель». 1912 г.

Источник воспроизведения: Anna Pavlova / Сб. статей. Berlin, 1913. P. 44, image 13.

Рис. 146. А. Павлова, позирующая С. Судьбину. Фотография. 1913 г.

Частное собрание

Рис. 147. Обложка газеты «Скетч» с фотографией А. Павловой, позирующей С. Судьбинину.

The Sketch. 1913. No. 1069, июль 23.

Рис. 148. С. Судьбинин. Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». 1910-е гг.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Модель 1913 г.

Гипс. Выс. 35,5

Подпись на основании в массе: *Soudbinine*

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 149. С. Судьбинин. Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». 1914 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Модель 1913 г.

Фарфор, роспись подглазурная полихромная; 29,3 × 14,5 × 14,5

Марка зеленая по бисквиту (перечеркнута) под короной: *Н II 1914*

Подпись на дне в массе: *А. Л.* (А. Лукин — скульптор-формовщик)

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8690.

Рис. 150. А. Павлова в хореографической композиции «Умиряющий лебедь».

Открытка. Начало XX в.

Частное собрание.

Рис. 151. С. Судьбинин. Скульптурный портрет А. Павловой в хореографической композиции «Умиряющий лебедь». Фотография. 1910-е гг.

РГАЛИИ. Ф. 2741. Оп. 1. Е. х. 4. Л. 1–2.

Рис. 152. С. Судьбинин. Скульптурный портрет А. Павловой в хореографической композиции «Умирающий лебедь». Фотография. 1910-е гг. РГАЛИИ. Ф. 2741. Оп. 1. Е. х. 4. Л. 3–4.

Рис. 153. С. Судьбинин. Скульптура «А. Павлова в балете „Вакханалия“». 1910-е гг.

Бронза. Выс. 38,7

Подписи: *S. Soudbinine. Sondon. A. Rudier. Fondateur. Paris*

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № T&D1962.132.

Рис. 154. С. Судьбинин. Скульптурный портрет А. Павловой в хореографической композиции «Умирающий лебедь». 1910-е гг.

Севрская фарфоровая мануфактура

Бисквит. Выс. 13,5

Частная коллекция, Франция.

Рис. 155. А. Павлова в балете «Вакханалия». Открытка. Начало XX в.

Частное собрание.

Рис. 156. С. Судьбинин. Скульптурный портрет А. Павловой в балете «Вакханалия». 1910-е гг.

Севрская фарфоровая мануфактура

Бисквит. Выс. 15,5

Частная коллекция, Франция.

Рис. 157. Т. Карсавина в балете «Сильфида». Открытка. Начало XX в.

Частное собрание.

Рис. 158. С. Судьбинин. Скульптура «Балерина Т. П. Карсавина». 1930-е гг.

Ленинград. Государственный фарфоровый завод

Модель 1913 г.

Бисквит; $29,7 \times 17,0 \times 7,0$

Подпись в массе: *Soudbinine 1913*

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8589.

Рис. 159. С. Судьбинин. Скульптура «Балерина Т. П. Карсавина». Фотография. 1913 г.

РГАЛИИ. Ф. 2741. Оп. 1. Е. х. 4. Л. 6.

Рис. 160. А. Бенуа. Эскиз костюма Балерины в балете «Петрушка». 1911 г.

Источник воспроизведения: Светлов В. Современный балет. Изд-е товарищества Р. Голике и А. Вильборг. СПб., 1911. С. 136.

Рис. 161. С. Судьбинин. Скульптура «Т. Карсавина в роли Балерины в балете „Петрушка“». Фотография. 1910-е гг.

РГАЛИИ. Ф. 2741. Оп. 1. Е. х. 4. Л. 5–6.

Рис. 162. С. Судьбинин. Скульптура «Т. Карсавина в роли Балерины в балете „Петрушка“». 1910-е гг.

Раскрашенный гипс. Выс. 34,3

Подпись на основании карандашом: *Soudbinine*

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 163. Э. Еропкина. Скульптура «Т. Карсавина в роли Балерины в балете „Петрушка“». 1989 г.

Ленинград, Ломоносовский фарфоровый завод

Фарфор, роспись подглазурная, полихромная, позолота. $30,5 \times 13,7 \times 10,4$

Подпись золотом надглазурная: *автор Еропкина Э. Т. Карсавина в роли балерины в балете «Петрушка»*

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ-9461.

Рис. 164. С. Судьбинин. Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». Модель 1913 г.

Бронза. Выс. 33,0

Подпись: *Soudbinine*

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № T&D1962.130.

Рис. 165. С. Судьбинин. Скульптурный портрет А. Павловой в хореографической композиции «Умиряющий лебедь». 1910-е гг.

Бронза. Выс. 27,3

Подписи: *Soudbinine. Alexis Rudier fondeur. Paris*

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № T&D1962.141.

Рис. 166. С. Судьбинин. Скульптура «Балерина Т. П. Карсавина». Модель 1913 г.

Бронза. Выс. 33,7

Подписи: *S. Soudbinine. Alexis Rudier fondeur. Paris*

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № T&D1962.129.

Рис. 167. С. Судьбинин. Скульптура «Т. Карсавина в роли Балерины в балете „Петрушка“». 1910-е гг.

Бронза. Выс. 29,2

Подписи: *S. Soudbinine. A. Rudier fondeur. Paris*

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № T&D1962.143.

Рис. 168. С. Судьбинин. Скульптура «Л. В. Собинов в роли Ромео». 1928 г.

Ленинград. Государственный фарфоровый завод

Модель 1914 г. Экземпляр 1928 г. Формовал А. Лукин

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота; 30,0 × 21,1 × 13,5

Марка в массе: серп и молот с частью шестерни и дата — 1928
 Надпись подглазурная красная: *Made in Russia*
 Подпись в массе: *А. Л.* (инициалы скульптора-формовщика Лукина)
 Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ- 8337.

Рис. 169. С. Судьбинин. Скульптурный портрет Л. В. Собинова.

Конец 1910-х гг.

Севрская фарфоровая мануфактура
 Бисквит. Выс. 11,0
 Частная коллекция, Франция.

Рис. 170. К. Сомов. Скульптурная группа «Влюбленные». 1911 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
 Модель 1905 г.
 Экземпляр 1911 г. формовал И. Зотов (работал в начале XX в.)
 Фарфор, роспись надглазурная полихромная
 Марка зеленая по бисквиту: *Н II* под короной и дата *1911*
 Подпись в массе: *И.З.* (инициалы И. Зотова)
 14,2 x 20,3 x 12,7
 Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8465

Рис. 171. Рисунок модели «Влюбленные» К. Сомова, сделанный А.К. Тимусом в Отчете о деятельности Императорского фарфорового завода за 1905 г.

Рис. 172. И. Кендлер. Фигура «Поцелуй». 1730-1740-е гг.

Майсенкая фарфоровая мануфактура.
 Источник воспроизведения: Фарфор из собрания К.А. Сомова. СПб., 1913, С. 10.

Рис. 173. К. Сомов. Скульптура «На камне». Начало 1920-х гг.

Петроград. Государственный фарфоровый завод
 Модель 1906 г.

Фарфор, роспись надглазурная полихромная
Марка зеленая подглазурная: серп, молот и часть шестерни
Знаки в массе: *ХХ*, черные надглазурные: № 286/7
9,7 x 6,6 x 6,5
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 7898

Рис. 174. К. Сомов. Лето. Акварель. 1904 г.

Источник воспроизведения: С. Эрнст. К.А. Сомов. СПб., 1918, С.47.

Рис. 175. К. Сомов. Зима. Акварель. 1905 г.

Источник воспроизведения: С. Эрнст. К.А. Сомов. СПб., 1918, С.75.

Рис. 176. К. Сомов. Скульптура «Дама с маской». 1906 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод
Модель 1906 г.
Экземпляр исполнен при участии автора модели
Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота
Марки нет
Подпись в массе: *К.С.* (инициалы К. Сомова)
22,5 x 17,5 x 14,3
Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 4044.

Рис. 178. «Дама домино». Императорский фарфоровый завод. 1850-е гг.

Источник воспроизведения: Фарфор из собрания К.А. Сомова. СПб., 1913, С. 71.

Рис. 179. Ваза «Арлекин и дама». 1910-е гг.

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота
Марки нет
Дом ученых им. М. Горького РАН

Рис. 180. К.А. Сомов. Арлекин и дама. Гуашь. 1910 г.

Источник воспроизведения: С. Эрнст. К.А. Сомов. СПб., 1918, С.81.

Рис. 181. К.А. Сомов. Несуществующий фарфор.

Холст, масло. 1923 г.

Частное собрание.

Рис. 182. В. Серов. Скульптура «Похищение Европы». 1920 — 1930-е гг.

Петроград. Государственный фарфоровый завод

Модель 1910 г.

Фарфор. 25,0 x 39,5 x 21,5

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8266

Рис. 183. Е. Е. Лансере (эскиз), модель Н. Я. Данько. Настольное украшение «Жатва». 1915 г.

Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная, позолота, серебрение

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ -И 1875 а,б, 2654, 2655

Рис. 184. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Конного полка царствования императрицы Елизаветы Петровны. Модель 1909 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Выс. 39,0

Формовал П. В. Шмаков. Метка формовщика в тесте: Шмаков

Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи. Инв. №. № 5\428.

Рис. 185. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Конного полка царствования императрицы Елизаветы Петровны. Модель 1909 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор. Выс. 39,0

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗИ 1751

Рис. 186. К. Рауш фон Траубенберг, А. Тимус и А. Поортен в мастерской фарфорового завода (обсуждение фигуры Офицера Лейб-гвардии Гусарского полка царствования императора Александра I». Фотография К. Буллы 1913 г. ЦГАКФФД. Инв. № Д 13973.

Рис. 187. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура Офицера Лейб-гвардии Конного полка царствования императора Павла I. Модель 1909 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Выс. 46,0

Марка зеленая по бисквиту, по трафарету: Н II 191... (неразборчиво) под короной
Военно-исторический музей артиллерии, инженерных войск и войск связи. Инв. № 5\609.

Рис. 188. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера гвардейских кирасир времени правления императора Александра I (1802–1809). Модель 1909 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение. 50,0 34,5 x 20,5

Формовал А. Лукин, роспись В. Петрова

Государственный Эрмитаж. Инв. № -МЗ-И 1727.

Рис. 189. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера гвардейских кирасир времени правления императора Александра I (1802–1809). 1910 г.

Модель 1909 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Экземпляр формовал П.В. Шмаков

Бисквит. 51,0 × 32,5 × 22,5

Марка зеленая: *Н II* под короной и дата *1910*

Подпись в массе: *исполн. П. Шмаковъ* (факсимиле П.В. Шмакова)

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8587.

Рис. 190. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Гусарского полка начала царствования императора Александра I (1801 г.). 1912 г. Модель 1911 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение. 48,1 × 36,8 × 22,4

Формовал А.Э. Дитрих, роспись В. Петрова

Марка зеленая по бисквиту: Н II 1912 под короной

Подпись в массе: Дитрихъ

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 1751.

Рис. 191. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Гусарского полка начала царствования императора Александра I (1801 г.). Фотография. 1910-е гг.

Источник воспроизведения: Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар.

Рауша ф. Траубенберга // Аполлон. Отдельный оттиск. 1913, СПб. Б/с.

Рис. 192. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Гусарского полка начала царствования императора Александра I (1803–1805). Модель 1912 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение. 50,5 x 17,6 x 12,0

Формовал П. В. Шмаков

Марка: зеленая надглазурная Н II под императорской короной

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 1921.

Рис. 193. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Гусарского полка царствования императора Александра I (1803–1805).

Фотография 1910-е гг.

Источник воспроизведения: Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга // Аполлон. Отдельный оттиск. 1913, СПб. Б/с.

Рис. 194. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура конногвардейца времен Александра I. Модель 1911 г. Фотография 1910-е гг.

Источник воспроизведения: Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга // Аполлон. Отдельный оттиск 1913, СПб. Б/с.

Рис. 195. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Конного полка времен Николая I (1827–1844 гг.). 1912 г. Модель 1911 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод.

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, цировка. 47,5 × 14,0 × 37,0

Марка: зеленая надглазурная Н II под императорской короной и дата 1912

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗИ 1745

Рис. 196. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Конного полка императора Александра II. 1913 г. Модель 1911 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение. 45,6 х 26,5 х 15,7

Формовал А. Лукин

Марка: зеленая по бисквиту Н II под императорской короной

Государственный Эрмитаж. Инв. № МЗ-И 1746.

Рис. 197. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура офицера Лейб-гвардии Конного полка императора Александра II. Модель 1911 г. Фотография. 1910-е гг.

Источник воспроизведения: Ростиславов А. Фарфоровый завод и скульптуры бар. Рауша ф. Траубенберга // Аполлон. Отдельный оттиск. 1913, СПб. Б/с.

Рис. 198. И. Кендлер. Императрица Елизавета Петровна на коне. 1743 г.

Майсенская фарфоровая мануфактура

Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Выс. 23,5

Государственные художественные собрания Дрездена. Инв. № Р.Е. 190.

Рис. 199. И. Кендлер. Императрица Екатерина II на коне. 1770 г.

Майсенская фарфоровая мануфактура

Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Выс. 25,5

Государственный Эрмитаж. Инв. № З.Ф. 13836.

Рис. 200. Рисунок «Офицер лейб-гвардии Конного полка. 1742–1762 гг.»

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А.В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях), СПб.: Типография В.С. Балашев и Ко, 1899. Т. 3. № 364

Рис. 201. Рисунок «Офицеры лейб-гвардии Конного полка 1796–1801 годы 1-го, 2-го и 3-го эскадронов».

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А.В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях). СПб.: Типография «В.С. Балашев и К^о», 1900, Т. 9, № 1170

Рис. 202. Рисунок «Офицеры Лейб-гвардии Конного полка 1796–1801 годы 4-го и 5-го эскадронов».

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А.В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях). СПб.: Типография «В.С. Балашев и К^о», 1900, Т. 9, № 1171.

Рис. 203. Рисунок «Обер-офицер Лейб-гвардии Гусарского полка 1801 и 1802 гг.» (в полной парадной форме).

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А.В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях). СПб.: Типография «В.С. Балашев и К^о», 1899. Т. 15. № 2056.

Рис. 204. Ваза-кратер с изображением чинов Лейб-гвардии Гусарского полка. 1830 г.

Санкт-Петербург, Императорский фарфоровый завод

Роспись Н. Корнилова

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, эмали, позолота, цирровка; оправа — бронза, чеканка, золочение. 79,5 × 63,5

Марка синяя с черной прорисовкой надглазурная: Н I 183(?)го под короной (на внутренней поверхности раструба)

Подпись черной краской от руки в левом нижнем углу полихромной росписи: Н. Корнилов

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 9537.

Рис. 205. Рисунок «Обер-офицер Л.Гв. Гусарского полка 1802–1809 гг.»

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А. В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях). СПб.: Типография «В.С. Балашев и Ко», 1899. Т. 15. № 2061.

Рис. 206. Рисунок «Обер-офицер Л.Гв. Конного полка 1812–1820 гг.»

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А. В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях). СПб.: Типография «В.С. Балашев и К^о», 1899. Т. 15. № 2015.

Рис. 207. Рисунок «Унтер-офицер Лейб-гвардии Конного полка 1804–1806 гг.»

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А.В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях). СПб.: Типография «В.С. Балашев и К^о», 1899, Т. 15, № 2004.

Рис. 208. Рисунок «Обер офицер Кавалергардского полка 1804–1807 гг.»

Источник воспроизведения: Историческое описание одежды и вооружения Российских войск с древнейших времен до 1855 г. / Авт. сост. А. В. Висковатов. (Второе изд., в 19 частях). СПб.: Типография «В. С. Балашев и К^о». 1899. Т. 15. № 2005.

Рис. 209. П. Каменский. Серия фигур «Народности России». 1907–1917 гг.

Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод.
Государственный Эрмитаж

Рис. 210. П. Каменский. Скульптура «Тунгусский шаман». 1911 г.

Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод.
Модель 1909 г. Формовщик А. Лукин
Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Выс. 28,0 см
Марка: зеленая надглазурная Н II под императорской короной и дата 1911
Надписи: тисненая от руки «Тунгузский шаманъ»
Подписи: в тесте факсимиле скульптора «П. Каменский», инициалы формовщика «АЛ» и дата «1911»
Инв. No 8761–2907. Российский этнографический музей.

Рис. 211. П. Каменский. Скульптура «Сеятель». 1917 г.

Императорский фарфоровый завод.
Модель 1910-х гг. (малая модель)
Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Выс. 19,0 см
Марка: зеленая надглазурная 1917
Надписи: тисненая от руки «Съятель»

Частное собрание, Балтимор

Рис. 212. Антропологические типы в фарфоровой серии «Народности России».

Рис. 213. П. Каменский. Скульптура «Гольд» (Нанаец). 1911 г.

Санкт-Петербург. Императорский фарфоровый завод.

Модель 1911 г. Формовщик А. Лукин

Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Выс. 41,5 см

Марка: зеленая надглазурная Н II под императорской короной и дата 191... (неразборчиво)

Надписи: тисненая от руки «Гольдъ»

Подписи: в тесте факсимиле скульптора «П. Каменский», инициалы формовщика «А. Л.»

Инв. No ЭРФ — 3692. Государственный Эрмитаж

Рис. 214. Сравнительные таблицы этнографического соответствия фарфоровых фигур серии «Народности России».

Рис. 215. В. Кузнецов. Скульптура «Илья Муромец». 1910-е гг.

Императорский фарфоровый завод

Фарфор, роспись надглазурная, полихромная. 59,2 × 45,0 × 23,0

Музей русского искусства, Киев. Инв. № Ф-558

Рис. 216. В. Кузнецов. Скульптура «Дама с попугаем». 1923 г.

Государственный фарфоровый завод

Модель 1916 г. (костюм — Н.Я. Данько)

Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. 21,0 x 13,0 x 13,0

Марка зеленая подглазурная: серп, молот и часть шестерни

Надпись черная надглазурная: 1923 г.

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8978.

Рис. 217. В. Кузнецов. Скульптура «Дама с розой». 1920-е гг.

Государственный фарфоровый завод

Модель 1914 — 1915 гг.

Фарфор. 17,5 x 16, 2 x 13,6

Марка синяя надглазурная: серп, молот и часть шестерни

Подпись в массе: *НС* (инициалы формовщика)

Государственный Эрмитаж. Инв. № ЭРФ — 8403.

Рис. 218. В. Кузнецов — эскиз, автор модели Н. Данько. Ваза — кувшин «Амур на дельфине». 1917 г.

Государственный фарфоровый завод

Модель 1914 г.

Фарфор. Выс. 32,0

Формовщик К. Захаров

Марка зеленая подглазурная двуглавый орел в пунктирном круге и дата 1917, “КЗ”
-инициалы формовщика

Частное собрание

Рис. 219. В. Кузнецов. Подсвечник «Тритон» из чернильного прибора. 1917 г.

Императорский фарфоровый завод

Модель 1914-1917 гг.

Фарфор, роспись подглазурная полихромная. Выс. 25,0

Марка зеленая подглазурная Н II под императорской короной и дата 1917

ГМЗ «Царское Село».

Рис. 220. В. Кузнецов. Серия фигур «Месяцы года».

Государственный фарфоровый завод

Модель 1910-нач. 1920-х гг.

Фарфор, роспись надглазурная полихромная.

Государственный Эрмитаж. Инв. №№ МИ-И — 1688, 1686, 1685, 1689, 1683, 1682

Рис. 221. В. Кузнецов. Фигура «Красногвардеец». Кон. 1920-х гг.

Государственный фарфоровый завод.

Модель 1917 — 1918 гг.

Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Выс. 21,2

Частное собрание

Рис. 222. В. Кузнецов. Портрет К. Либкнехта. Кон. 1910-х гг.

Источник воспроизведения: Фармаковский В. М. Скульптура Государственного фарфорового завода. Русский художественный фарфор : Сб. статей о Государственном фарфоровом заводе. Л., 1924. С. 126.

Рис. 223. В. Кузнецов. Портрет К. Маркса. 1918 г.

Государственный фарфоровый завод.

Модель 1917 — 1918 гг.

Бисквит. Выс. 40,0

Музей политической истории России.

Рис. 224. М. Диллон. Проект памятника В. И. Ленину. 1924 г.

Бумага, карандаш

Государственный Русский музей

Рис. 225. А. Тимус. Скульптурный портрет А. Ирва. Фотография. 1920-е гг.

Источник воспроизведения: Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 244.

Рис. 226. А. Ирв. Фотография. 1920-е гг.

Инв. № KLMF 1305_031. Эстонский военный музей, Таллинн.

Рис. 227. А. Тимус. Скульптурный портрет Р. Заболотного. Фотография. 1920-е гг.

Источник воспроизведения: Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 244.

Рис. 228. Р. Заболотный (R. Sabolotnõi). Фотография. 1920-е гг.

Инв. № KLMF 1314. Эстонский военный музей, Таллинн.

Рис. 229. А. Тимус. Скульптурный портрет Ю. Куперьянова. 1920-е гг.

Бисквит. 23,0 × 10,0 × 7,0

Частное собрание.

Рис. 230. Ю. Куперьянов. Фотография. 1920-е гг.

Инв. № KLMF 1314. Эстонский военный музей, Таллинн.

Рис. 231. А. Тимус. Медаль в память об Эстонской освободительной войне (Eesti Wabadussõja mälestuseks). 1920 г.

Частное собрание, Эстония.

Рис. 232. А. Тимус. Конкурсные проекты государственного герба Эстонии. 1921 г.

Частное собрание, Эстония.

Рис. 233. А. Тимус. Конкурсные проекты государственного герба Эстонии. 1921 г.

Источник воспроизведения: Eesti varikavandite väljavalik ja kindlasksmääramine. Tallinna Teataja 1921, 1. April, No 72, Lk. 3.

Рис. 234. А. Тимус. Фигура белого медведя. Начало 1920-х гг.

Источник воспроизведения: Päevaleht. № 39, Lk. 309.

Рис. 235. А. Тимус. Барельеф «Добрый самаритянин». Начало 1920-х гг.

Источник воспроизведения: Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 244.

Рис. 236. А. Тимус. Барельеф «Потоп». Начало 1920-х гг.

Источник воспроизведения: Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 244.

Рис. 237. А. Тимус. Барельеф «Метель». Начало 1920-х гг.

Источник воспроизведения: Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 244.

Рис. 238. А. Тимус. Барельеф «Эстонская мать». Начало 1920-х гг.

Источник воспроизведения: Kodu. 1921. November. № 14. Lk. 244.

Рис. 239. А. Адамсон. «Калевипоэг и Рогатый», Модель 1896 г. дополнена в 1926 г. Фотография. 1920-е гг.

Частное собрание.

Рис. 240. А. Адамсон. Памятник Ф. Р. Крейцвальду. 1926 г.

Бронза

Выру, Эстония.

Рис. 241. А. Адамсон. Памятник Лидии Койдуле. 1929 г.

Бронза

Пярну, Эстония.

Рис. 242 К. Рауш фон Траубенберг. Скульптурный портрет Г. Тиссен-Борнемиса. 1920-е гг.

Бронза. 36,0 × 30,0 × 19,0

Коллекция Тиссен-Борнемиса. Инв. № DEC1979.1.

Рис. 243 П. Трубецкой. Скульптурный портрет А. Нелидова. 1908 г.

Бронза. Выс. 44,6

Подпись: "Paolo Troubetzkoу"

Клеймо бронзовщика: A. Valsuani

Фотографический архив Кристис.

Рис. 244. К. Рауш фон Траубенберг. Скульптурный портрет С. Парка. 1923 г.

Бронза. Выс. 43,9

Подпись: Bar. C. Rausch de Traubenberg, 1923, Paris

Клеймо бронзовщика: A. Valsuani/CIRE RERDUE

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 245. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура сидящей женщины. 1928 г.

Бронза. Выс. 44,2

Подпись: *Bar C Rausch de Traubenberg 1929* и клеймо бронзовщика «*CIRE PERDUE A. VALSUANI*»

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 246. К. Рауш фон Траубенберг. Скульптура «Тореадор». 1928 г.

Бронза. Выс. 29,0

Подписи: «Bar C Rausch de Traubenberg Biarritz»

Клеймо бронзовщика: «cire perdue Valsuani» (A. Valsuani, Paris)

Частное собрание. Париж.

Рис. 247. К. Рауш фон Траубенберг. Портрет М. Бибеско. 1928 г.

Бронза. Выс. 36,0

Подпись: Bar. C. Rausch de Traubenberg,

Клеймо бронзовщика: A. Valsuani

Частное собрание М. Холла, Нью-Йорк.

Рис. 248. Дж. Болдини. Портрет М. Бибеско 1920-е гг.

Холст, масло

Частная коллекция

Рис. 249. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура молодой женщины. 1929 г.

Бронза, 22,0 × 29,0

Подписи: Va C Rausch de Traubenberg, 1928

Клеймо: CIRE/A. VALUSANI/PERDUE (A. Valsuani, Paris)

Частное собрание, Париж.

Рис. 250. П. Трубецкой. Фигура сидящей женщины. 1924 г.

Бронза. Выс. 33,0

Подпись: *Paul Troubetzkoy 1924* и клеймо бронзовщика «*CIRE PERDUE C. VALSUANI*»

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 251. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура сидящей женщины. Фотография. 1924 г.

Бронза. Выс. 38,0

Частное собрание М. Холла.

Рис. 252. П. Трубецкой. Фигура сидящей женщины. 1922 г.

Бронза. 34,5 × 23,0 × 30,0

Подпись: *1922 / Paul Troubetzkoy*»

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 253. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура молодой женщины. 1920-е гг.

Бронза. 28,9 × 38,4 × 27,4

Клеймо бронзовщика: «*CIRE PERDUE C. VALSUANI*»

Частная коллекция, Париж.

Рис. 254. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура сидящей женщины. 1920-е гг.

Бронза. Выс. 37,0

Подпись: *Bar C Rausch de Traubenberg*

Фотографический архив Кристис.

Рис. 255. К. Рауш фон Траубенберг. Фигура молодой женщины. 1920-е гг.

Бронза. Выс. 46,0

Подпись: Bar. C. Rausch de Traubenberg

Частное собрание М. Холла.

Рис. 256. К. Рауш фон Траубенберг. Скульптура «Модница». 1926 г.

Бронза, 38,1 x 33,0 x 22,5

Подписи: Ba C Rausch de Traubenberg

Клеймо: CIRE/A. VALUSANI/PERDUE (A. Valsuani, Paris)

Музей «Хиршхорн», Вашингтон. Инв. № 72.299.

Рис. 257. К. Рауш фон Траубенберг. Скульптура «Лихой Казак». 1922 г.

Бронза. 37,0 × 34,5 × 14,0

Подписи: S.D.CA.V.SUR TERRASSE : BAR.C.RAUSCH/1922

Клеймо: A. Valsuani, Paris

Национальный центр искусства и культуры им. Ж. Помпиду, Париж. Инв. № JP45S.

Рис. 258. К. Рауш фон Траубенберг. Скульптура «Литаврщик». 1922 г.

Бронза. 37,0 × 30,0 × 15,0

Национальный центр искусства и культуры им. Ж. Помпиду, Париж. Инв. № JP45BISS.

Рис. 259. К. Рауш фон Траубенберг. Скульптура «Всадница в женском седле». 1920-е гг.

Бронза. Выс. 44, 5
 Подпись: Bar. C. Rausch de Traubenberg
 Клеймо бронзовщика: A. Valsuani
 Фотографический архив Сотбис.

Рис. 260. Общий вид зала выставки «Мир искусства» в Париже со скульптурами С. Судьбинина.

Слева направо: неизвестная работа, «Воскрешение», «Материнство», «Серафим Алиллуйя», фигура св. Георгия (?), неизвестная работа, «Ангел Апокалипсиса»
 Источник воспроизведения: Жар-Птица, 1922. № 2. С. 2.

Рис. 261. С. Судьбинин. Скульптура «Воскрешение». Фотография. 1920-е гг.

Источник воспроизведения: Искусство и декорация (Art and decoration). 1924, January. P. 13.

Рис. 262. С. Судьбинин. Скульптура «Серафим». Фотография. 1920-е гг.

Источник воспроизведения: Жар-Птица. 1922. № 2. С. 17.

Рис. 263. С. Судьбинин. Скульптура «Мадонна с Младенцем». Фотография. 1920-е гг.

Частное собрание.

Рис. 264. С. Судьбинин. Скульптура «Материнство». 1920 г.

Дерево. 60,5 × 18,0 × 18,0

Национальный центр искусства и культуры Ж. Помпиду, Париж. Инв. № AM 863 S.

Рис. 265. С. Судьбинин. Скульптура «Поклонение». 1922 г.

Дерево, лак. 65,5 × 21,0 × 14,5

Национальный центр искусства и культуры Ж. Помпиду, Париж. Инв. № JP 84 S.

Рис. 266. С. Судьбинин. Скульптура «Рождество». 1930-е гг.

Керамическая масса, позолота. 32,0 × 43,0 × 22,0

Подписи: «*S. Soudbinine*», «10 № 1»

Частная коллекция, Москва.

Рис. 267. С. Судьбинин. Скульптура «Апокалипсис: грешница Вавилона». 1921–1922 гг.

Дерево, лак, позолота. 90,0 × 50,0 × 24,8

Национальный центр искусства и культуры Ж. Помпиду, Париж. Инв. № JP 116S.

Рис. 268. С. Судьбинин. Скульптура «Ангел Апокалипсиса». Фотография. 1920-е гг.

Источник воспроизведения: Искусство в Вашингтоне (Art in Washington), The American Magazine of Art. 1922, P. 164.

Рис. 269. С. Судьбинин. Скульптурный портрет Д. Бэрримора. Фотография. 1920-е гг.

РГАЛИИ. Ф. 2741. Оп. 1. Е. х. 3. Л. 8.

Рис. 270. С. Судьбинин. Скульптурный портрет сенатора М. Мак-Кормика. Фотография. 1920-е гг.

Источник воспроизведения: McBride H. S. Soudbinine // Exhibition of portraits by Savely Sorin and sculpture by Seraphim Soudbinine. 1924. January 10–28. Washington, 1924. P. 7.

Рис. 271. С. Судьбинин. Скульптурный портрет Р. В. Чанлера.

Начало 1920-х гг.

Гипс. Выс. 40,1

Частная коллекция Рокеби, Берритаун.

Рис. 272. С. Судьбинин. Скульптурный портрет Д. Чапмана. 1923 г.

Гипс. Выс. 43,8

Подпись: *S. Soudbinine. 1923 NY* и подпись Судьбинина на оборотной стороне
Частная коллекция Рокеби, Берритаун.

Рис. 273. Гостиная в имении «Сильвания» (в глубине зала, на столе, –бюст Д. Чапмана) Фотография автора.

Берритаун.

Рис. 274. Готическая библиотека в имении «Сильвания» с бюстом Р. В. Чанлера. Фотография автора.

Берритаун.

Рис. 275. С. Судьбинин. Скульптура «Танец». Фотография. 1920-е гг.

Источник воспроизведения: *Art and decoration*. 1924, January. P. 24.

Рис. 276. С. Судьбинин. Скульптура «Голова юного римлянина». Фотография. 1920-е гг.

Керамическая масса, позолота. Выс. 24,0

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 277. С. Судьбинин. Рисунок «Обнаженная». 1920-е гг.

Бумага, пастель. 92,2 x 65,4

Фотографический архив Кристис.

Рис. 278. С. Судьбинин. Скульптурный портрет Д. Гуггенхайма. Фотография. 1920-е гг.

РГАЛиИ. Ф. 2741. Оп. 1. Е. х. 3. Л. 9.

Рис. 279. С. Судьбинин. Скульптурный портрет неизвестного мужчины. Фотография. 1920-е гг.

РГАЛиИ. Ф. 2741. Оп. 1. Е. х. 3. Л. 10.

Рис. 280. С. Судьбинин на фоне декоративного панно из дома С. Гуггенхайма. Фотография. 1920-е гг.

Музей Родена, Париж. Инв. № Ph 15947.

Рис. 281. С. Судьбинин, Ж. Дюнан. Экран «Фортиссимо». 1925–1926 гг.

Дерево, лак. 246,9 × 89,9

Метрополитен-музей, Нью-Йорк. Инв. № 50. 102. 4.

Рис. 282. С. Судьбинин. Скульптура «Заснувшие монстры». 1906 г.

Подпись: S. Soudbinine 1906/ Alexis Rudier fondateur

Бронза. 34,0 × 39,0 × 39,0

Музей Орсэ, Париж. Инв. № SRF 2008 3.

Рис. 283. «Полвека для книги». Разворот с портретом И. Сытина, исполненным С. Судьбининым. 1924 г.

Бумага, карандаш

Российский фонд культуры, Москва.

Рис. 284. С. Судьбинин. Скульптура «Танец». Фотография. 1920-е гг.

Частное собрание.

Рис. 285. С. Судьбинин в своей мастерской. Фотография. 1930-е гг.

Музей Родена, Париж. Инв. № Ph 15944

Рис. 286. С. Судьбинин. Чаша декоративная. 1930-е гг.

Керамика, глазури «яккатсу» (jakkatsu; «змеиная кожа»), «кракелированная» «clair de lune» (лунно-белая). 10,0 × 15,0 15,0

Подпись: *ASERAPH*

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 287. С. Судьбинин. Чаша декоративная. 1930-е гг.

Керамика, глазурь. Выс. 9,0

Подпись: *Séraphim Soudbinine* и марка в виде головы шестикрылого Серафима

Надпись: *En souvenir de ma femme*

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 288. С. Судьбинин. Декоративная ваза. 1930-е гг.

Керамика, глазурь, шамотная глина. 45,7 × 24,1 × 12,7

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № 1951.46.4.

Рис. 289. С. Судьбинин. Ваза со стилизованным африканским геометрическим орнаментом. Начало 1930-х гг.

Керамика, глазурь. Выс. 35,0

Подпись: *Séraphim Soudbinine*

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 290. С. Судьбинин. Декоративная композиция «Дерево с белой птицей». 1930-е гг.

Фарфор, шамотная глина. Выс. 23,0

Частная коллекция, Париж.

Рис. 291. С. Судьбинин. Бутыль. Ок. 1935 г.

Керамика, черная свинцовая глазурь. 28,2 × 12,0

Подписи: *Séraphin; unique*

Музей декоративного искусства, Париж. Инв. № 32514F.

Рис. 292. С. Судьбинин. Чаша декоративная. 1930-е гг.

Подпись: «Soudbinine» и марка в виде головы шестикрылого Серафима

Керамика, глазурь. Выс. 6,0

Галерея Валлуа (Galerie Vallois), Париж.

Рис. 293. С. Судьбинин. Ваза. Середина 1930-х гг.

Керамика, кристаллическая глазурь. Выс. 21,0

Подпись: *Séraphim Soudbinine* и марка в виде головы шестикрылого Серафима

Надпись: *En souvenir de ma femme*

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 294. С. Судьбинин. Чаша декоративная. 1930-е гг.

Керамика, глазурь. Выс. 21,0

Галерея Валуа, Париж.

Рис. 295. С. Судьбинин. Декоративный сосуд со скульптурным навершием в виде фигурки крокодила. 1930-е гг.

Керамика, глазурь, «пузырчатая» глазурь, имитирующая кожу крокодила. Выс. 33,0

Галерея Валуа, Париж.

Рис. 296. С. Судьбинин. Декоративный сосуд со скульптурным навершием в виде фигурки крокодила с рыбой. Около 1935 г.

Керамика, глазурь, «кракелированная» глазурь «яккату» (*jakkatsu*; «змеиная кожа»), шамотная глина. 44,2 × 31,0 × 10,0

Подписи: *Séraphin Soudbinine; unique*

Музей декоративного искусства, Париж. Inv. No 32514 D.

Рис. 297. Сосуд в форме дыни со скульптурным навершием в виде птицы. XIX в.

Япония. Эпоха Мейджи.

Мастерская Киото.

Керамика, черная свинцовая глазурь, медная красная глазурь. 9,7 × 9,7

Галерея Фрир и А. Саклер, Смитсоиан, Вашингтон. Инв. No F 1907.524 a-b.

Рис. 298. С. Судьбинин. Декоративный сосуд со скульптурным навершием в виде фигурки лисы с рыбой. Около 1933 г.

Керамика, глазурь, шамотная глина. 36,0 × 21,3 × 14,0

Подпись: *Soudbinine*

Музей декоративного искусства, Париж. Инв. № 31480.

Рис. 299. С. Судьбинин. Декоративный сосуд со скульптурным навершием в виде фигурки лисы. 1930-е гг.

Керамика, глазурь, шамотная глина. Выс. 46,0

Музей керамики, Севр. Инв. № MNC18380.

Рис. 300. С. Судьбинин. Собака, играющая с мячом. 1930-е гг.

Керамика, свинцовая глазурь. 39,0 × 32,0 × 32,0

Подпись: *Seraphin Soudbinine*

Собрание Г. М. Лютера, Нью-Йорк.

Рис. 301. С. Судьбинин. Декоративная подставка с фигурой оленя. Середина 1930-х гг.

Керамика, глазурь. 30,5 × 30,5 × 16,5

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № 1951.46.5a-b.

Рис. 302. С. Судьбинин. Фигура черепахи. Середина 1930-х гг.

Керамика, глазурь, имитирующая панцирь черепахи. 25,4 × 11,4

Подпись: *Soudbinine unique* и марка в виде головы шестикрылого Серафима

Надпись: *En souvenir de ma femme*

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № 1951.46.1.

Рис. 303. С. Судьбинин. Фигура черепахи. Середина 1930-х гг.

Керамика, глазурь и глазурь, имитирующая панцирь черепахи. Выс. 20,0

Подпись: «Soudbinine» и марка в виде головы шестикрылого Серафима

Надпись: «En souvenir de ma femme»

Галерея Валуа, Париж

Рис. 304. С. Судьбинин. Фигура черепахи. Середина 1930-х гг.

Керамика, глазурь и глазурь, имитирующая панцирь черепахи. Выс. 20,0

Подпись: «Soudbinine» и марка в виде головы шестикрылого Серафима

Надпись: «En souvenir de ma femme»

Галерея Валуа, Париж

Рис. 305. С. Судьбинин. Блюдо декоративное с изображением карпов.

Середина 1930-х гг.

Керамика, свинцовая глазурь. 10,2 × 30,5 × 30,5

Музей прикладного искусства, Сан-Франциско. Инв. № 1951.46.2.

Рис. 306. Б. Лич. Блюдо декоративное с изображением осьминога. 1925 г.

Керамика, глазурь. Д. 43,0

Национальный музей современного искусства, Токио

Рис. 307. С. Судьбинин. Чаша декоративная с изображением рыб. 1930-е гг.

Керамика, свинцовая глазурь. Выс. 17,0

Музей керамики, Севр. Инв. № MNC19472.

Рис. 308. С. Судьбинин. Чаша с фигурным изображением рыбы. Середина 1930-х гг.

Керамика, свинцовая глазурь, глазурь «шино». 10,0 × 18,5 × 18,5

Подпись: *Soudbinine*

Фотографический архив Сотбис.

Рис. 309. С. Судьбинин. Фигура рыбы. 1930-е гг.

Керамика, глазурь. Выс. 60,0

Музей керамики Севр. Инв. № MNC19474.

Рис. 310. С. Судьбинин. Ваза декоративная. 1930-е гг.

Подпись: «Soudbinine» и марка в виде головы шестикрылого Серафима

Керамика, глазурь. Выс. 12,5

Галерея Валуа, Париж

Рис. 311. С. Судьбинин. Ваза декоративная. 1930-е гг.

Керамика, глазурь, шамотная глина. Выс. 40,0

Музей керамики Севр. Инв. № MNC19479.

Рис. 312. С. Судьбинин. Декоративная композиция с фигурой петуха. 1930-е гг.

Керамика, глазурь, шамотная глина. Выс. 30,0

Музей керамики Севр. Инв. № MNC21099.

Рис. 313. С. Судьбинин. Декоративная композиция с фигурой петуха. 1930-е гг.

Керамика, глазурь. Выс. 25,0

Музей керамики Севр. Инв. № MNC18381.

Рис. 314. С. Судьбинин. Декоративная композиция. 1930-е гг.

Керамика, глазурь. Выс. 84,0

Музей керамики Севр. Инв. № MNC19468

Рис. 315. С. Судьбинин. Декоративные вазы. 1930-е гг.

Керамика, глазурь. Выс. 23,0

Частное собрание.

Рис. 316. С. Судьбинин. Ваза. 1930-е гг.

Керамика, глазурь. Выс. 54,0

Частное собрание.