

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
Санкт-Петербургский Государственный Университет
Факультет искусств**

Код направления 54.04.04 «Реставрация»

**ООП «Реставрация предметов изобразительного и декоративно-
прикладного искусства»**

Александров Георгий Вадимович

**Технологические особенности изготовления и художественного
оформления бытовой корпусной мебели историзма во второй половине
19 века.**

Научный руководитель:
доцент Торбик Владимир Сергеевич

Рецензент: реставратор высшей категории
Градов Владимир Александрович

Санкт-Петербург

2021

Введение.....	3
Глава 1. Историзм – в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве	
1.1. Предпосылки появления неостилей в России.....	8
1.2. Переход от позднего классицизма к эпохе историзма.....	12
1.3. Характерные особенности мебели неостилей в России.....	15
Глава 2. Технологические особенности изготовления мебели периода историзма	
2.1. Конструктивные особенности мебели этого периода (общая характеристика, примеры)	31
2.2. Подготовка древесины (способы сушки, станки и инструменты, распиловка)	40
2.3. Приёмы облицовывания (виды фанеровки и ее получение, станки и инструменты, одностороннее и двухстороннее фанерование, фанерование впритирку, клеи)	51
2.4. Изготовление и сфера применения точеных деталей с резьбой (оборудование для изготовления, примеры использования в мебели этого периода, использование точеных деталей в реставрируемом предмете)....	57
Глава 3. Реставрация дубового шкафа второй половины XIX века из собрания Санкт-Петербургского Государственного университета.....	
3.1. Паспорт реставрации.....	67
Заключение.....	117
Приложение.....	118
Список литературы.....	125

Введение

Магистерская диссертация посвящена исследованию технологических особенностей изготовления и художественного оформления бытовой корпусной мебели историзма, а также проблемам ее реставрации

Актуальность исследования заключается в недостаточной освещенности этого вопроса в русских источниках. Предметы мебели этой группы служат памятниками материальной культуры. Они входят в обстановочные комплексы мемориальной мебели. Однако в ходе эксплуатации и частого использования не по назначению во многом из бытовой обстановки людей искажен облик предметов, утрачены определённые детали. После революции постепенно исчезает старинная мебель, и такую мебель можно теперь увидеть в хорошем состоянии только в музейных интерьерах и частных коллекциях.

Степень изученности проблемы. Среди литературы по теме в первую очередь, следует выделить источники, посвящённые периоду историзма и возникновению неостилий. Среди них можно выделить труды таких видных учёных в области архитектуры и декоративно-прикладного искусства, как И.К. Ботт, А.Л. Пунин, Е. И. Кириченко, Н.Ю Гусева, И.А. Бартнев и В.Н. Батажкова, Ю.Р. Савельев и М.А. Нетькса.

Искусствовед, историк архитектуры **А.Л. Пунин** свою книгу «**Архитектура Петербурга середины XIX века**» посвятил петербургскому зодчеству на её не простом, но очень интересном этапе развития. На большом фактическом материале автор рассматривает сложную проблематику архитектуры Петербурга 1820-1860-ых годов, исследует исторический период перехода в начале XIX века от позднего классицизма к историзму, исследует изменения в творческом методе архитекторов, которые произошли в этот период и вызвали эволюцию архитектуры. Автор затрагивает проблему смешения стилей в архитектуре общественных зданий, доходных домов, дворцов, особняков и пригородных дач на этапе перехода от одного стиля к другому, и приводит много примеров подобных петербургских зданий. Прежде всего, он указывает на проблему смешения позднего классицизма с неоренессансом в архитектуре и постепенное перерождение на протяжении 1840-1850 годов позднеклассицистических композиционных приемов в неоренессансные.

А.Л. Пунин утверждает, что обращение петербургских архитекторов при проектировании фасадов особняков к мотивам итальянского ренессанса было вызвано не только желанием обновить и разнообразить художественный язык архитектуры. Оно стимулировалось ещё и определенными идеологическими и функциональными предпосылками. Большее значение имели соображения идейно-художественного характера, когда фасады петербургских особняков, оформленные в «итальянском вкусе», вызвали столь лестные для их владельцев ассоциации со старинными палаццо древних итальянских аристократических фамилий.

К проблеме архитектуры XIX века обратилась искусствовед, историк архитектуры **Е.И. Кириченко**. В своей работе «**Русская архитектура 1810-1830-ых годов**» она говорит об интересующем нас периоде историзма или, в соответствии с принятой в отечественном искусствознании терминологией, — периоде эклектики. Автор сделала попытку осветить круг важных вопросов. Прежде всего, Е.И. Кириченко обращает внимание на то, что с 1830-ых годов на смену визуального единства ордерных форм приходит архитектурное многостилье. Появляется архитектура нового времени — эклектика, особенностью творческого метода которой является разрушение, декомпозиция иллюзорно - тектонической системы.

Автор даёт характеристику эклектической архитектуры. Она считает, что источником для эклектики послужили почти все приёмы, которые широко использовались в зодчестве других эпох, но в эклектике они были преданы забвению, поскольку детали стали главнее архитектурной целостности. Эклектика явилась классическим примером творческого метода, где частное преобладает над общим. А попытка предать зданию богатство, неповторимость и своеобразие приводит к обратному результату – к утрате чувства меры.

Е.И. Кириченко делает вывод о том, что исследуемая система по своему существу перестаёт быть системой, так как утрачивает её основные принципы: подчинение второстепенного главному, и происходит декомпозиция архитектуры. Автор говорит о новых стилях, появившихся в период эклектики и наиболее ярких их представителях, в число которых входят: К. А. Тон, А. И. Штакеншнейдер, А. М. Горностаев, Н. В. Султанов и другие.

Полезной для данного исследования была работа доктора искусствоведения **Ю.Р. Савельева** на тему: **«Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века» (на примере византийского и русского стилей)**. Предметом его исследования послужили закономерности и методы влияния государственной власти на создание образов архитектуры «историзма» и покровительство развитию архитектурной школы, основанной на изучении и использовании «исторических образцов» зодчества и закономерности распространения столичной архитектурной школы в Российской империи во второй половине XIX - начале XX века.

Автор обосновывает большую степень влияния государственного заказа на художественный процесс в России. Он утверждает, что государственная власть на всех этапах развития архитектуры и искусства являлась основным заказчиком и законодателем архитектурных стилей. Он считает, что одним из наименее исследованных периодов в развитии архитектурного заказа продолжает оставаться вторая половина XIX — начало XX века.

Представления о «государственном заказе» были сформулированы во второй половине XIX века, когда заказ государственной власти стал осознаваться как важнейшая составная часть творческого процесса. В центре настоящего исследования - эпохи Александра II (1855-1881) и Александра III (1881-1894). На примерах царствования этих императоров Ю.Р. Савельев показывает, какие новые творческие задачи ставились перед зодчими и художниками. Он говорит о том, что в период правления Александра II государственный заказ способствовал созданию «византийского стиля – яркого самобытного направления в архитектуре, которое, однако, только в России обрело статус «государственного». Александр III покровительствовал «русскому стилю», который был призван выразить традиционные отношения монарха с народом, воскрешая традиции допетровской Руси. Покровительство всему этому сложному и дорогостоящему процессу могла оказать только государственная власть. Именно поэтому многочисленные храмы, построенные во второй половине XIX века, были выполнены по заказам августейших покровителей – императоров и великих князей.

Доктор искусствоведения **И.А. Бартенев** и его ученица, профессор, педагог Академии Художеств имени И.Е. Репина и **В.Н. Батажкова** свою книгу **«Русский интерьер XVIII-XIX веков»** посвятили одному из мало разработанных вопросов русской художественной культуры – внутренним отделкам дворцовых, жилых и общественных зданий. Одну из глав книги они посвятили периоду историзма, в которой исследовали вопросы перехода от позднего классицизма к историзму. Стилистическое единство в убранстве интерьера в начале 1830-ых годов, как отмечается в этой главе, постепенно

утрачивается. Одним из ярких примеров является создание интерьеров в Зимнем дворце после пожара 1837 года. В этот период смешиваются элементы самых различных стилистических форм.

Исследования авторов показали, что в отделке интерьеров на первом плане теперь стоит не архитектор, а художественная мануфактурная промышленность, которая в огромном количестве создаёт предметы для отделки интерьера. И.А. Бартенев и В.Н. Батажкова не раз отмечают, что в этот период времени намечаются тенденции, к созданию уютных и комфортабельных условий жизни, а этот уют и комфорт создают предметы развивающейся в то время мануфактурной промышленности. С развитием художественной мануфактурной промышленности постепенно увеличивается производство мебели. Наряду с выработкой парадной заказной мебели всё большее распространение приобретает мебель массового производства. Появляется стремление её удешевить и уменьшить габариты.

Авторы делают вывод о том, что с 1830-ых годов в русском интерьере проявляются черты национальной культуры в формах различных стилистических традиций. Происходит смешение стилей, исчезает парадность XVIII века, а интерьеры всё чаще приобретают бытовой характер.

Ещё одним автором-исследователем русской мебели XIX века является искусствовед и хранитель коллекции русской мебели Государственного Эрмитажа **Н.Ю. Гусева**. Для написания данной диссертации был изучен её авторский альбом-каталог **«Мебель для всех причуд тела»**, который был подготовлен и издан в 2018 году к выставке в Эрмитаже. Автор делает в каталоге подробное описание выставки, использует большое количество фотографий всевозможных предметов мебели периода историзма, который проявляется в многообразии вкусов и стилей, отразивших духовные поиски нескольких поколений людей 19 века. Гусева приводит слова немецкого автора Вольфганга Гетца, который попытался определить понятие историзм и эклектизм. Он предложил различать историзм, как образ мыслей, а эклектизм, как художественный метод. Помимо богатого иллюстрационного материала в альбоме-каталоге содержится характеристика развития направлений в историзме таких как: неогрек, николаевский ампир, неоготика и неоренессанс, второе рококо или стиль Людовика 16, а также восточный и русский стили. Всё это даёт возможность в целом расширить представления об эпохе историзма в целом.

Развитием эпохи историзма в русской художественной культуре занималась искусствовед **И.К. Ботт**. Её диссертации **«Неостили в русской мебели XIX века. Петербургские мебельные мастерские в эпоху историзма»** явилась результатом исследований автора мебели XIX века. И.К. Ботт утверждает, что, несмотря на свою прогрессивность, XIX век не сумел создать себе нового стиля, поэтому мастерам – мебельщикам, как и архитекторам, пришлось вернуться к старым образам и образцам прошлых веков для создания предметов интерьера. Мастера познавали старое, забытое, а новизну искали в прошлом.

И.К. Ботт даёт хронологические рамки периода историзма – 1820–1890-ые годы. В этот период создаётся множество интересной мебели для оформления интерьеров и, прежде всего, как считает автор, интерьеров императорских дворцов и великокняжеских особняков. Изучив большое количество различных предметов, она пришла к выводу, что имена многих мастеров-мебельщиков и художников, по проектам которых изготовлялась мебель, остаются до сих пор неизвестными. Это объясняется тем, что памятники XIX века

в советские годы мало изучались искусствоведами. Официальная историческая наука утверждала, что в век капитализма и машинного производства ремесленные изделия не могут быть художественными и поэтому не заслуживают внимания исследователей. И только в последние два десятилетия искусствоведы обратились к изучению периода историзма, в том числе, и автор этой диссертации.

И всё-таки были исследователи, которые имели интерес к данной теме, и И.К. Ботт называет имя искусствоведа К.А. Бопленовой, которая ещё в 1935 году обратилась к изучению периода историзма. Кроме того, автор называет ещё имена исследователей, работы которых ей было интересно изучить. Кроме упомянутых выше В.Н. Батажковой, Е.А. Пунина и Е.И. Кириченко, Н.Ю. Гусевой она называет О.Э. Вольценбурга, Е.А. Борисову, А.М. Кучумова.

Занимаясь исследованием мебели, бытовавшей в России в XIX столетии, И.К. Ботт видит большую проблему в изучении этого вопроса. Во-первых, русские мастера никогда не клеймили свои изделия, и подписные предметы мебели встречаются крайне редко. Во-вторых, немалый объем массовой продукции изготавливался по европейским образцам или рисункам, выписывавшимся из-за границы, а архивы мебельных фабрик и мастерских, как правило, не дошли до наших дней.

На основе изученных автором материалов И.К. Ботт в своей работе поставила задачу проследить эволюцию неостилей в столичной мебели XIX века. Она определяет хронологические рамки исторических стилей, выявляет их исторические и художественные истоки, определяет особенности формы, декора, конструкции мебели, материалы и техники её изготовления. Большое внимание И.К. Ботт уделяет исследованию деятельности крупных петербургских мебельных фирм XIX века и определяет методы работы над созданием мебели (авторский проект, копирование, интерпретация и т. д.).

М.А. Нетыкса в своей работе «**Практический курс столярного дела**» тщательно и подробно разбирает все тонкости столярного дела того времени. Его работа начинается с описания строения древесины и её подготовки к использованию в изготовлении мебели. Он описывает свойства пород древесины, их качества и подход к обработке. Далее подробно рассказывается про инструменты и станки, как русские, так и зарубежные. Так же подробно описывается приспособления для устройства мастерской и изготовления мебели. В работе приведён подробный иллюстративный материал (рисунки и схемы), позволяющие лучше понять специфику столярного дела прошлых веков.

Предмет исследования: бытовая корпусная мебель историзма второй половины XIX века

В соответствии с темой диссертации обозначены цели и задачи работы.

Цель работы: Провести реставрацию дубового шкафа второй половины XIX века из собрания Санкт-Петербургского Государственного университета. Выявить и описать технологические особенности изготовления и художественного оформления мебели того периода.

Задачи исследования:

- провести общий анализ источников, посвящённых периоду историзма и технологиям изготовления мебели в XIX веке
- выявить и изучить особенности неостилей
- рассмотреть примеры неостилей в русской архитектуре и мебели

- дать общую характеристику бытовой корпусной мебели историзма второй половины XIX века
- рассмотреть эволюцию развитие корпусной мебели второй половины XIX века
- изучить художественное оформление предметов мебели второй половины XIX века
- выявить особенности технологии изготовления мебели второй половины XIX века на примере реставрируемого предмета

Научная новизна работы заключается в том, что в ней приведены классификация предметов корпусной бытовой мебели периода историзма. Описаны технология изготовления предметов мебели, выявлены характерные особенности их художественного оформления. Таким образом в научный оборот вводится группа недостаточно исследуемых ранее памятников.

Практическая значимость работы: материалы диссертационного исследования могут и должны быть использованы в реставрационной практике при работах по реставрации предметов корпусной мебели второй половины 19 века. Знания об исторических материалах, технологиях и методиках необходимы при разработке методик реставрации мебели.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Изученная типология бытовой корпусной мебели историзма второй половины XIX века, что позволяет сделать вывод о широком распространении этого типа мебели
2. Найденные и отобранные примеры мебели того времени показывают устойчивую схему их изготовления и оформления
3. Результаты практической части работы спасли от уничтожения интересный памятник русской культуры 2 половины 19 века

Диссертация состоит из введения, 3-х глав, заключения, библиографии и приложений в соответствии с главами, к которым они относятся. Общий объём работы 63 листа.

Глава 1. Историзм в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

Глава 2. Технологические особенности изготовления мебели периода историзма.

Глава 3. Реставрация дубового шкафа второй половины XIX века из собрания Санкт-Петербургского Государственного университета.

В первой главе раскрыты предпосылки появления неостилей в России, когда появился широкий выбор на основе исторических знаний, стремление возродить прошлое, не копируя образцы, а, создавая предметы, соответствующие представлениям человека XIX века. Далее в этой главе говорится об истории развития неостилей в России, о главных мастерах и мастерских, отличительных особенностях неостилей в архитектуре и внутреннем интерьере.

Вторая глава посвящена технологическим особенностям изготовления мебели периода историзма. Изготовление и сфера применения точеных деталей с резьбой, облицовочный материал (классификация по способу получения), приемы облицовывания, конструктивные особенности сборки, специфика сочетания элементов декора разных стилей – все эти вопросы были исследованы и описаны в этой главе.

Третья глава – это паспорт реставрации, где подробно описан ход работ по реставрации шкафа из собрания Санкт-Петербургского Государственного университета.

1.1 Предпосылки появления неостилей в России

XIX столетие ознаменовалось интенсивным развитием всех сфер художественной деятельности, в том числе, архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В этот период, в конце 1820-ых годов в России возникло направление, названное «историзмом». Художники и архитекторы вдохновлялись искусством прошлых веков, и создавали новые творения в духе «историзма», которые дали толчок к появлению и развитию неостилей. В произведениях неостилей всегда активно использовались внешние наиболее характерные для того или иного стиля элементы общей формы и декора, но все вторичные стили всегда чем-то отличаются от своих исторических предшественников, даже если они их подробно копировали.

К исследованию этой интереснейшей темы обращались многие российские учёные, одним из которых является искусствовед И.К. Ботт. В своей работе «Неостили в русской мебели XIX века в период историзма» она отмечала: *«Одной из особенностей эпохи историзма стало стремление возродить, не копируя, образцы и образы прошлого, создать окружение и предметы, соответствующие представлениям человека XIX века о том или ином историческом времени. Один из признаков историзма – возможность широкого выбора на основе знаний материала - нашел отражение и в изделиях мебельного производства»*¹. И.К. Ботт отмечает, что эпоха историзма представляет безусловный интерес как культурный феномен.

«Эпоха историзма ознаменовалась интенсивным развитием всех сфер русской художественной жизни, в том числе – художественной промышленности, однако сохранившийся пласт мебельных изделий до сих пор остается, как правило, анонимным. Это объясняется тем, что еще два десятилетия назад памятники XIX столетия мало популяризировались - официальная наука утверждала, что продукт века машинного производства не может быть художественным и не заслуживает внимания исследователей».²

Появление неостилей в России имело свои предпосылки, и было связано с изменениями в общественной жизни, политическими преобразованиями и реформами, накоплением исторических знаний и опыта в разных областях — истории архитектуры, реставрации, создании предметов прикладного искусства.

Одной из важных предпосылок появления неостилей в России было влияние Западной Европы на русскую культуру. В России появился растущий общественный интерес к истории других стран, к их культуре и художественным традициям. Однако, у нас европейские традиции переродились, и «историзм» в России проявился по-новому.

Появлению неостилей способствовало также значительное количество хорошо иллюстрированных публикаций в виде книг, альбомов и журналов, которые содержали многочисленные материалы исследований в областях искусства и архитектуры прошедших эпох. Так, например, публикация «Новые комнатные декорации или образцы рисунков изящно отделанным комнатам» (1850г.), русский «Журнал общепользных дел» и так далее. Они регулярно издавались в то время, и оказывали серьезное влияние на формирование вкусов русского общества. В этих изданиях предлагались варианты создания интерьеров и мебели в готическом, помпеянском, а ля Помпадур, турецком, китайском вкусе.

Первым неостилем, который появился в России в начале XIX, считается неоготика, появление которой связано с началом романтического движения в Англии в середине XVIII в. Возрождение романтического интереса к средневековью и готическому искусству

¹ Ботт И.К. Автореферат диссертации. «Неостили в русской мебели XIX века в период историзма». 2008. С.4.

² Ботт И.К. Автореферат диссертации. «Неостили в русской мебели XIX века в период историзма». 2008. С.4.

было характерно не только для Англии, но и для всей Европы в этот период. Россия также не отставала от Европы в появлении и развитии этого модного стилистического направления, и в середине XVIII века в некоторых постройках В. Баженова, М. Казакова, Ю. Фельтена уже просматривались готические элементы. Примерами могут служить Чесменская церковь, построенная Ю. Фельтеном в период екатерининского классицизма и здание Адмиралтейства в Царском Селе, построенное В. Неёловым. Символами николаевской же эпохи с конца 1820-ых годов становятся знаменитые постройки в Петергофе: «Котедж» архитектора А. Менеласа и здание вокзала, построенного в середине XIX века архитектором Н. Бенуа. Во всех этих сооружениях просматривается романтический стиль английской готики.

О том, что русская неоготика появилась в результате увлечения в 1810-1830-х годах Средневековьем, писала в своих исследованиях И.К. Ботт. Это увлечение имело *«...природу сентиментально-романтических устремлений, охвативших все области русской жизни. Эстетическую программу романтиков, провозгласивших равенство национальных культур и неоготику, как один из путей ее реализации, приветствовали передовые мыслители своего времени. Эта программа, с ее религиозностью и тягой к «доброму старому времени» импонировала и императорской семье. Не последнюю роль в ее реализации сыграли вкусы императрицы, воспитанной на немецкой художественной традиции в связи с этим в работе рассмотрены русско-пруссские художественные контакты в николаевскую эпоху, когда на смену английскому влиянию приходит увлечение немецкой историей и культурой»*.³

В первой половине XIX века во всех странах Европы появился необычайный интерес к формам стиля ренессанс. Его истоки лежат в начале столетия, когда во Франции вошёл в моду так называемый французский неоренессанс. В его стилистике стали формировать жилые интерьеры, в которых неоготическая мебель соединялась с ренессансным декором в стиле Генриха IV или Людовика XIII. В России, в первую очередь в Петербурге, в стиле неоренессанса строится достаточно много зданий с соответствующим декором. Однако, архитекторы и художники используют не только античные элементы, но и стилевые элементы романской и готической архитектуры и даже арабские мотивы. И всё же, такая архитектура в целом, всегда была ближе в своих стилевых формах итальянскому Возрождению, чем французскому классицизму. Примерами неоренессанса в Петербурге может служить декоративное оформление Николаевского дворца для Великого князя Николая Николаевича, построенного архитектором А. Штакеншнейдером в 1853–1861 гг., дворец Л. Кочубея, построенный архитектором Г. Боссе в 1844-1846 г.г. и особняк Н. Кушелева-Безбородко, построенного архитекторами Г. Боссе и Э. Шмидтом в 1857-1862 г.г.

Но законодателем европейской моды в Петербурге всё же стал О. Монферран. Он первым в России стал использовать декоративные элементы, напоминающие по стилистике эпоху ренессанса. И.К. Ботт, проводившая большие исследования русской мебели в период «историзма», писала: *«В России мебель «a la Renaissance» появилась в конце 1830-х годов. Её возникновение связано с именем О. Монферрана, по эскизам которого в 1839-1846 годах в мастерской братьев Гамбс были изготовлены гарнитуры для приданого дочерей Николая I, ставшие первыми, документально датированными образцами неоренессансной мебели»*.⁴

Ещё одним неостилем, появившемся в XIX веке, И.К. Ботт называет «помпейским вкусом» или «греческим вкусом». Этот стиль в решении интерьеров и мебели, почти напрямую повторял античные формы и элементы декора. Это новое прочтение античности

³ Ботт И.К. Автореферат диссертации. «Неостили в русской мебели XIX века в период историзма». 2008. С. 17.

⁴ Ботт И.К. Автореферат диссертации. «Неостили в русской мебели XIX века в период историзма». 2008. С. 18.

по сравнению с классицизмом основывалось на изучении позднего древнеримского искусства и, прежде всего, памятников, обнаруженных в результате раскопок г. Помпеи. Археология получила в это время широкое развитие, поэтому появление помпейского стиля связано прежде всего с развитием археологии, большим увлечением этой наукой и открытиями в этой области. И.К. Ботт подчёркивает, что *«Волна увлечения искусством древних, наметившаяся к концу 1820-х годов, объясняется началом нового периода интенсивных раскопок. Вслед за извлекающимися из земли памятниками возвращается интерес к древней эпохе и ее художественным формам. В век стилистического плюрализма «помпейский» стиль, как и стиль «неогрек» становятся еще одним вариантом прочтения античности».*⁵

В России одним из приверженцев такого искусства и зачинателей помпейского стиля в интерьерах и мебели был архитектор А. П. Брюллов, побывавший на раскопках и создавший, впоследствии, великолепные интерьеры в помпейском вкусе. Одной из работ А.П. Брюллова стали интерьер и мебель Помпейской столовой в Зимнем дворце, созданные в 1836–1839 гг. Важно то, что он не копировал античные формы, а создал свой собственный вариант на заданную тему.

В помпейском стиле работали не только А. Брюллов, но и В. Стасов, который обустроил Галерею в Зимнем дворце. Другим архитектором – мастером, создавшим великолепные архитектурные сооружения в этом стиле, является А.И. Штакеншнейдер. Архитектор А. Штакеншнейдер решил в помпейском стиле интерьеры парадных покоев в Мариинском дворце, парковых павильонов в Петергофе, Знаменке, Сергиевке и других дворцах, и усадьбах знати. Об античности в этих архитектурных сооружениях напоминали не только росписи стен, но и узор паркета, формы, декор и цвет мебели, формы светильников, посуды, декоративных ваз и т.д. Эти модные интерьеры назывались одновременно и «греческими», и «римскими», и «помпейскими», но такое смешение ничуть не смущало ни архитектора, ни заказчика.

Помпейский стиль, который пытался интерпретировать искусство Древнего Рима, получил широкое распространение не только в убранстве интерьеров и мебели, но и в произведениях многих живописцев и графиков России того времени.

В 30-ые годы XIX века появился стиль «второе рококо». Он возникает в период прихода к власти династии Бурбонов во Франции, после падения наполеоновской империи. Ампи́р, который ассоциировался с прежним режимом, стал отвергаться, и появилась своеобразная реакция – тяга к старым, добрым временам, к утонченности, изяществу быта старой Франции. Популярность этого стиля, родившегося в середине XVIII века, не обошла стороной и Россию. Увлечение «вторым рококо» продолжалась вплоть до начала XX века. *«Возвращению (и долголетию) рококо содействовал комплекс причин - социальных, психологических, идеологических, а наличие подлинных образцов явилось основой быстрого и повсеместного распространения новой стилистики. Рококо стало единственным неостилем XIX века, увлекшим все слои общества».*⁶ В интерьерах, созданных в стиле неорококо или «а ля Помпадур», как его называли в России, должна была царить праздничная и беззаботная атмосфера. В таком стиле решались многие интерьеры дворцов и частных особняков, например, целый ряд помещений Зимнего дворца. Наиболее нарядными, из которых в этом стиле, получились Розовая гостиная и будуар, созданные по проекту архитектора А. Штакеншнейдера в 1846-1847 гг.. Были созданы также великолепные интерьеры в Ораниенбауме, в особняках князей Юсуповых, барона Штиглица и т.д. В этих интерьерах преобладает комфортная мебель, которая отличалась большим разнообразием форм.

В истории неостилей отмечена также третья волна увлечения рококо, так называемое третье рококо – стиль, который был распространен в европейских странах и в

⁵ Ботт И.К. Автореферат диссертации. «Неостили в русской мебели XIX века в период историзма». 2008. С. 20.

⁶ Ботт И.К. Автореферат диссертации. «Неостили в русской мебели XIX века в период историзма». 2008. С. 23.

России после 1880 г. Это было связано с продолжающимся взглядом людей в прошлое и художественным его осмыслением, соотносением их естественных потребностей, их современного эстетического идеала с прошлым.

В 1880-1890-ых годах вместе с третьим рококо в России начинает постепенно зарождаться модерн. Художники проявляют себя ещё более свободно и в содружестве с архитекторами создают новые предметы искусства и их вариации. К концу XIX столетия формируется новое отношение к наследию исторического прошлого – избирательное, которому способствовали знания, накопленный исторический опыт и предпочтения царствующих особ.

Обращение к византийским мотивам впервые началось в царствование Императрицы Екатерины II в связи с планами воссоздания Греческой империи. Говоря о Петербурге, можно сказать, что элементы этого стиля проявились в композиции Софийского собора в Царском Селе, созданного по проекту Ч. Камерона. В моду входит «византийский стиль», который проявился, прежде всего, в храмовой архитектуре, где архитекторы и мастера интерпретировали оригинальные формы и приёмы средневекового зодчества Византии. В это время в Москве, Петербурге и других городах России появляется множество православных храмов в «византийском» стиле.

«Освоение русскими зодчими византийского архитектурного наследия происходило в атмосфере растущего общественного интереса к истории и культуре Восточной Римской империи. Отход от концепции прежнего «европоцентризма» (последствия конфронтации с Европой в результате Крымской войны) и осознание Россией самостоятельного исторического пути послужило причиной поиска восточноевропейских цивилизационных основ ее культуры».⁷ Ориентиром для их строительства послужили, прежде всего, центрические крестово-купольные храмы, которые доминировали в византийском искусстве в 6–8 веках, а впоследствии послужили образцами для древнерусских церквей домонгольского периода. Художественным образцом, прежде всего, служил храм святой Софии в Константинополе.

Не только Европа и Византия повлияли на развитие «историзма» в России и появление неостилей в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Немалое влияние на культуру XIX века оказало наследие Московской Руси, которая родила «неорусский стиль». Небывалый всплеск интереса к русской старине привёл к тому, что в это время появляются мастера, которые следуют старым русским традициям, канонам искусства Древней Руси, и создают свои произведения в «неорусском» стиле.

Появление новых художественных стилей в XIX веке было связано не только с европейской модой или возвращением к культуре Древней Руси, но также и с личными вкусами русских заказчиков, особенно, если это касалось царской семьи. Ю.Р. Савельев в своей диссертации «Искусство историзма в системе государственного заказа» рассматривает вопрос тех или иных исторических предпочтений, которые отдавали русские императоры во второй половине XIX века. Появление различных художественных стилей, конечно, всегда было связано с модой, но эту моду диктовало государство с его общественно-политическими событиями, поэтому возникновение неостилей в тот или иной период всегда было актуальным.

Исследователь данного исторического периода Ю.Р. Савельев утверждает: *««Историзм» был присущ многим периодам истории архитектуры и искусства. Но в XIX - начале XX века в определении «историзм» акцентируется, прежде всего, обращение к национальным истокам, создание «национального» стиля и в архитектуре, и в других*

⁷ Савельев Ю.Р. Автореферат диссертации «Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века». 2006. С.13.

видах искусства». ⁸ Поэтому в России в период «историзма» широкое развитие получили «русский» и «византийский» стили, а в Европе – то, что характерно было для неё, например, для Германии – «необарокко», для Франции – «неоготика», для Италии – «неоренессанс». Национальный стиль всегда развивался при поддержке государства и его правителя. Так в России в период «историзма» на все виды искусства появились государственные заказы.

«При каждом из трех последних императоров перед зодчими и художниками ставились новые творческие задачи... В период правления Александра II государственный заказ способствовал созданию «византийского стиля» ... Александр III покровительствовал «русскому стилю», который был призван выразить традиционные отношения монарха к народу, воскрешая традиции допетровской Руси». ⁹

Процесс возникновения нового стиля всегда сложен. Это требует немалых усилий со стороны архитекторов, художников, мастеров, так как необходимо детально изучить исторический материал, познакомиться с образцами. Савельев Ю.Р в своей научной работе утверждает, что только в неразрывном единстве истории, теории и практики появляется разнообразие различных произведений в стиле «историзм». Если отсутствует одно из этих условий, то происходит модификация стиля.

К тому же процесс возникновения стиля является сложным, дорогостоящим и без поддержки государственной власти развиваться не может. Именно поэтому развитие архитектуры и искусства, на которые влияла государственная власть, продолжалось до 1917 года. Оставшись без поддержки, искусство «историзма» прекратило своё развитие.

1.2. Переход от позднего классицизма к эпохе историзма

В 30-ых годах XIX века в России происходит постепенный отход в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве от классицизма. Наполненную высоким гражданским пафосом эпоху классицизма, начинает вытеснять эпоха историзма, в которой появляются и соединяются между собой различные стилевые решения.

Этот переход был обусловлен тем, что в 1830-1840-ых годах в России изменяется социальная структура общества, происходит подъём промышленности и научно-технического прогресса, получает развитие экономика и культура. Всё это предъявляет особые требования к строительству жилых домов, общественных зданий, особняков и оформлению интерьеров.

Книга А.Л. Пунина «Архитектура Петербурга середины XIX века» была первой попыткой охарактеризовать развитие архитектуры данного периода. В первой главе своего исследования автор говорит о кризисе позднего классицизма и о переходе к эпохе историзма. *«Одной из главных причин переоценки классицизма явился свойственный XIX веку «дух практицизма», выразившийся применительно к архитектуре в целом комплексе новых функциональных задач, поставленных перед ней в результате социального и культурного развития общества».*¹⁰

В этот период в России классицизм начинает выходить из моды, так как его язык не всегда подходил к востребованной в это время архитектуре и внутреннему убранству интерьеров. Архитекторы начали по-иному относиться к строительству и оформлению зданий и считали, что элементы фасада должны иметь функциональное значение.

⁸ Савельев Ю.Р. Автореферат диссертации «Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века». 2006. С.5.

⁹ Савельев Ю.Р. «Автореферат диссертации «Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века». 2006. С.6.

¹⁰ Пунин А.Л. «Архитектура Петербурга середины XIX века». Лениздат. 1990. С.14.

Постепенно стали меняться фасады зданий. *«Канонический язык классицизма оказался не всегда способен достаточно гибко откликаться на изменения, происходящие в функциональной стороне архитектуры. Некоторые архитекторы стали осознавать и осуждать это уже в 1830-ых годах».*¹¹

Политическая ситуация в России также отразилась на кризисе позднего классицизма. После потрясений, связанных с Отечественной войной 1812 года и победоносным завершением наполеоновских войн, в России начал происходить постепенный перелом в применении классических форм в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

Царствование императора Николая I началось с подавления восстания декабристов в 1825 году и создания такой политической атмосферы в России, которая отличалась от эпохи царствования императора Александра I, в годы правления которого процветал классицизм. *«Естественно, что в этих новых исторических условиях классицизм, утратив свою прежнюю идеологическую базу, начинает терять и свой прогрессивный исторический характер, превращаясь в набор консервативных и художественных догм».*¹² Об этом же пишет и Кириченко Е.И., исследуя архитектуру XVIII – начала XX века: *«С утратой высокого идейного звучания классицизм теряет художественную убедительность, превращаясь в сумму мёртвых догм, казарменный стиль, вызывающий ассоциации с бытом военных поселений, деспотизмом аракчеевщины и муштрой николаевского времени».*¹³ Всё это повлекло за собой потерю интереса к классическим традициям и поиску новых архитектурных решений.

Многие архитекторы стали осуждать использование портиков, колонн, скульптурных композиций и считали, что греко-римское зодчество не соответствует климатическим условиям России. По выражению А.Л. Пунина в 1830-ых годах в петербургской архитектуре уже начинает проследиваться «подчёркнуто «экономичный» вариант стиля» классицизм. Особенно это проявилось в строительстве казённых государственных зданий. Таким образом, в этот период возник так называемый «казённый» классицизм, в формах которого было построено довольно много различных учебных заведений, больниц, детских приютов.

Если сравнить казённые здания «экономичного» классицизма с казёнными зданиями Сената и Синода, строительство которых было начато в России в 1829 году, то можно увидеть очень большую разницу в оформлении фасадов. Эта разница очень существенна и говорит о начинающемся распаде классицизма.

В это время строится много зданий, которые разнообразны по своему назначению. К архитекторам при строительстве этих зданий и оформлению интерьеров предъявляются новые требования – это комфорт, хорошее освещение, вентиляция, отопление, гигиена. Деятельность архитекторов и художников-оформителей направляется на выполнение этих требований, и подчас фасад здания входит в диссонанс с его интерьерами. Ярким примером такого диссонанса может служить восстановление интерьеров Зимнего дворца архитектором А.П. Брюлловым после большого пожара зимой 1837 года. Для этого переходного периода характерно было строительство и новых зданий, которые, хотя и были выдержаны внешне в традициях классицизма, но совершенно не были стилистически связаны с убранством интерьеров, например Мариинский дворец, построенный архитектором А. И. Штакеншнейдером в 1839-1844 годах.

¹¹ Пунин А.Л. «Архитектура Петербурга середины XIX века». Лениздат. 1990. С.16.

¹² Пунин А.Л. «Архитектура Петербурга середины XIX века». Лениздат. 1990.С.19.

¹³ Кириченко Е.И. «Русская архитектура 1830 -1910-х годов». Москва. 1978. С.51.

В это время в России появляются новые заказчики – буржуазия, которые предъявляют свои эстетические вкусы к оформлению интерьеров и требования к архитектурным решениям. К классическому стилю и единому стилистическому решению в архитектуре и интерьере буржуазия теряет интерес. Всё меньше и меньше архитекторам поступают заказы на уникальные вещи, которые сделаны по индивидуальным проектам и всё чаще начинают пользоваться спросом художественные предметы массового производства. В связи с этим в России появилось множество больших предприятий и маленьких частных фирм по изготовлению художественных предметов широкого спроса, которые отвечали новым веяниям моды. Более того, И.А. Бартенев и В.Н. Батажкова в своей книге «Русский интерьер XVIII–XIX веков», отмечают: *«С 1829 года организуются систематически проводимые – один раз в два-три года – Всероссийские выставки художественной мануфактурной промышленности (в Петербурге, Москве, Варшаве), на которых экспонировались разнообразные изделия русских фирм, специализировавшихся по производству тех или иных видов товаров. Число этих фирм быстро возрастает. Уникальные вещи по специальным рисункам, для конкретного интерьера создаются в виде редких исключений»*.¹⁴

Авторы также отмечают, что в это время происходят большие перемены в мебельной промышленности, изменяется характер выпускаемой мебели, возникают новые фабрики, которые часто меняют своих хозяев. Новые фабрики пытаются удовлетворить потребности разных слоёв общества, которые начинают тяготеть к комфорту и уюту в своих жилищах. В интерьерах появляется свободно расставленная мебель с небольшими уютными уголками, что было не характерно для классицизма. Небольшие диванчики и кресла размещаются вокруг преддиванных столиков, изменяется форма мягкой мебели. Исследуя русский интерьер начала XIX века, Бартенев И.А., Батажкова В.Н пишут: *«Распространение получает тип мягкого, квадратного в плане, дивана, стоящего обычно в центре помещения, а также дивана с подушками вместо спинки. Мебель обтягивалась тканями с цветочным орнаментом»*.¹⁵

Уже в 1820-ых годах в моду входят различные мелкие бытовые предметы, которые насыщают интерьер аристократического дома. Они настолько разнообразны по своему назначению и стилистике, что никак не связаны друг с другом и, наполняющие интерьер дома, они даже не приведены к какой-то системе. Всё это было так не похоже на строгий классицизм, где нет места случайным деталям и предметам.

Несмотря на то, что в городские интерьеры начинает проникать новизна, в русских усадьбах ещё были сильны старые традиции, которые не подвергаются модным течением так быстро, как в столице. Усадебный классицизм сохраняется ещё долгие годы. В отделке комнат используется ещё классицистическая живопись, тканевые драпировки, классицистическая мебель. Но постепенно и усадебный интерьер, хотя гораздо позже, приходит к изменениям, которые несёт новая эпоха историзма.

Бартенев И.А., Батажкова В.Н. отмечают, что *«Процесс распада классицизма в области интерьера и прикладного искусства шёл в двух направлениях. Одна тенденция была связана с перерождением этого стиля. Классические формы утрачивают чистоту и становятся вычурными, переусложнёнными или же, наоборот, сухими и мелкими ...*

¹⁴ Бартенев И.А., Батажкова В.Н. «Русский интерьер XVIII–XIX веков». Москва. 2000. С.99.

¹⁵ Бартенев И.А., Батажкова В.Н. «Русский интерьер XVIII–XIX веков». М. 2000. С.103.

*Другая тенденция была связана с новым подходом к классическому наследию. Архитекторы и художники пытаются использовать классику под иным, чем раньше, углом зрения».*¹⁶

Таким образом, эволюция стиля в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве предопределилась изменениями в характере предъявляемых к ней социальных, идеологических и функциональных требований и теми новыми возможностями, которые открываются в процессе развития социальной структуры общества, его экономики, его культуры, в результате научного и технического прогресса. Всё это дало толчок для перехода к эпохе историзма.

1.3 Характерные особенности мебели неостилей в России

В 20-ые годы XIX века эпоха историзма начинает вытеснять поздний классицизм. Новая эпоха – это отход от старых традиций и появление различных стилевых решений. Весь XIX век в России происходит развитие неостилей и смещение их в архитектуре и убранстве интерьера. В этот период происходит попытка осмысления и нового прочтения форм античности, средневековья, восточной культуры и поиски русских корней в постройках национального романтизма.

Первый стиль, к использованию форм которого в XIX веке обращаются архитекторы - «неоготика». Это говорит о проявившемся в России интересе к средневековой европейской культуре. Можно выделить две волны увлечения этим стилем: 1820-1840 годы и конец XIX века. В эти годы в Петербурге появляются архитектурные сооружения в неоготическом стиле. Мебель, которая является архитектурой малых форм, заполняет часть внутреннего пространства этих сооружений и подчёркивает готическую стилистику. Русские художники создают уникальные интерьеры, наполненные предметами мебели, стилизованные под средневековье. Немаловажную роль в утверждении этого стиля сыграли романы Вальтера Скотта, которые пользовались большой популярностью в России.

Начало новому увлечению неоготикой было положено ещё при Александре I, когда в Царском Селе при устройстве Александровского парка, возникли в начале XIX века готические сооружения: здание Арсенала, павильон «Шапель», Белая Башня, Ферма, выполненные по проекту того же архитектора А.А. Менеласа. Эти сооружения наполняются в том числе мебелью - стульями, креслами, ширмами, этажерками, каминными экранами и небольшими диванчиками, выполненными в неоготическом стиле.

Появившаяся в начале XIX века неоготика в архитектуре повлияла и на внутреннее убранство дворцов и особняков. Искусствовед И.К. Ботт в своих исследованиях развития неостилей в России назвала неоготику «художественным феноменом», и особое внимание обратила на проявление её в мебельном искусстве.

Когда в Александровскую эпоху начала входить в моду неоготика, за производство мебели в этом стиле уже взялась мебельная мастерская братьев Гамбс и начала выпускать её в большом количестве. Гамбсова мебель была широко известна своим отменным вкусом и качеством, и в течение всего XIX века она занимала первое место в мебельном производстве. Мебелью Гамбса архитектор А.А. Менелас оформляет готические сооружения Александровского парка в Царском Селе, а позже «Коттеджа» в Петергофе. Фирма Гамбса работает не только в содружестве с архитекторами и художниками под заказ, она занимается изготовлением мебели по собственным рисункам.

¹⁶ Бартенев И.А., Батажкова В.Н. «Русский интерьер XVIII–XIX веков». М. 2000. С.107.

Император Николай I был большим приверженцем этого стиля, поэтому в Петербурге в годы его правления появилось много архитектурных сооружений русской готики и интерьеров, оформленных в этом стиле. Показательны в этом плане интерьеры Царскосельских павильонов. Количество предметов мебели в этих сооружениях было не велико, но они были выполнены в стиле английских готических замков. Так в 1826 году в Арсенале Николай Павлович разместил свою коллекцию оружия. Мебельное убранство было выполнено мастерской братьев Гамбс, которые в это время выпускали уже в большом количестве неоготическую мебель. По желанию императора интерьер Белой башни был также наполнен немногочисленными предметами декора, выполненными в одной стилистике с самой архитектурой: высокие резные колонны с бюстами рыцарей наверху, деревянная резьба, обрамляющая стрельчатые окна и зеркала, потолочный декор и камин. Были изготовлены стулья с жёсткими фигурными спинками с готическими стрельчатыми аркадами и плетёными сиденьями и маленькие столики-консоли. Всё это создавало романтику средних веков. Надо отметить, что всё убранство Арсенала и Белой башни было выполнено из местных пород дерева.

Но особенно показательна в этом плане архитектура Петергофа – любимого места летнего отдыха императора Николая I и его семьи. Летний дворец «Коттедж» в парке Александрия, построенный по проекту архитектора А.А. Менеласа, является ярким примером неоготических пристрастий Николая Павловича. И.А. Бартенев и В.Н. Батажкова в своей работе, посвящённой русскому интерьеру XVIII – XIX веков пишут, что «Коттедж» - это «...дворцовая постройка нового типа, отражающая сентиментально-романтические устремления. Сооружение это как бы иллюстрирует модный буржуазный идеал «счастливой жизни» в кругу семьи».¹⁷

«Коттедж» отличается цельностью убранства. Неоготический стиль в нём отражается не только в архитектуре фасадов, но и в интерьерных решениях. Создание интерьеров осуществлялось с 1829 по 1834 годы под руководством декоратора Джованни Батиста Скотти. Мебель была выполнена также в мастерской братьев Гамбс. При входе во дворец попадаешь в готическую приёмную и сразу окунаешься в мир предметов, стилизованных под средневековые: стулья и кресло с резными стрельчатыми спинками, цветные витражи, высокая этажерка с элементами готики. В нарядной столовой два ряда стульев с высокими резными спинками напоминают о рыцарских пирах в средневековом замке. Но самым наглядным примером этого стиля может служить кабинет императрицы Александры Фёдоровны. Ширма, письменный стол, кресла с высокими резными спинками и подножием, небольшая горка с резным навершием, камин, вмонтированное в него зеркало в резной деревянной раме, потолочный орнамент, окна с цветными витражами – всё это выполнено в неоготическом стиле.

Летний дворец «Коттедж» становится образцом для подражаний. В 1830-ые годы в Петербурге начинается повальное увлечение романтическим средневековьем. Неоготическая мебель появляется в домах знати и дворянских усадьбах. Мастерской братьев Гамбс было изготовлено большое количество мебельных гарнитуров для петербургских особняков и усадеб. Одна из них – усадьба Голицыных-Строгановых Марьино. В 1820-ые годы архитектор П.С. Садовников создаёт в усадьбе Готический кабинет и Библиотеку. Вся мебель исполнили мастера фирмы братьев Гамбс по имеющимся у них образцам. В декоре мебели присутствуют мотивы трёхлопастных арок, крестоцветов, вимпергов (высоких остроконечных декоративных элементов), заимствованных из готической архитектуры. В этом стиле даже декорирована корзина для бумаг и небольшие навесные полочки. Интересно решение кушетки, которая снабжена специальным пюпитром для чтения полулёжа. Её резное ажурное навершие стрельчатой формы напоминает тимпаны арок над входами в готические храмы.

¹⁷ И.А. Бартенев, В.Н. Батажкова. «Русский интерьер XVIII-XIX веков. Москва. «Сварог К». 2000. С.99.

Случалось так, что, не имея возможности весь интерьер комнаты оформить в неоготическом стиле, владелец вносил в своё жилище отдельные элементы, говорящие об их знакомстве с тенденциями моды в искусстве. Этот факт отмечали исследователи И.К. Ботт и М.И. Канева в своей работе «Русская мебель. История. Стили. Мастера»: «В том случае, когда владелец не мог отделать интерьер целиком, приметы нового вкуса проникали в комнаты в виде отдельных элементов или предметов убранства».¹⁸ Типичными образцами интерьеров с элементами готики может служить убранство многих загородных усадеб, где «Мебель и её расстановка вполне соответствовали бытовым потребностям владельцев, сами же предметы были испещрены готической орнаментацией».¹⁹ Это подтверждали И.А. Бартенев и В.Н. Батажкова в книге «Русский интерьер XVIII-XIX веков.

Наиболее популярными предметами мебели в столичных дворянских кругах 1830-1840-ых годов являлись ширмы. Они были мобильны, не требовали много места, а их декор отвечал современной моде.

Всевозможные стулья и кресла заказывались у Гамбсов по образцам. Характерно, что родовитые дворяне вносили в эти предметы свои отличительные особенности – резной или расписной родовой герб. Так стулья из усадьбы Марьино со сквозными ажурными спинками и плетёными сиденьями украшены гербами рода Голицыных-Строгановых. Сквозная спинка декорирована готическими элементами в виде стрельчатых арок и квадрифолиев (мотив декоративного обрамления в виде комбинации квадрата и цветка с четырьмя симметричными лепестками).

Примером может служить также и готическое кресло из петербургского особняка Дурново. Его резная спинка также украшена гербом этого старинного дворянского рода. Однако, надо отметить, что зачастую стулья и кресла с резными готическими спинками были не удобны для сидения. Таким образом, дань моде шла в ущерб удобству.

Мода на неоготику в течение XIX века то оживала, то затухала, а в конце XIX века вернулась вновь. В Зимнем дворце архитектор А.Ф. Красовский в 1894-1896 годах создаёт неоготические интерьеры для императора Николая II и императрицы Александры Фёдоровны. Самым нарядным из этих интерьеров является «Библиотека Николая II». Она была создана ещё при императоре Николае I архитектором А.П. Брюлловым, а архитектор А.Ф. Красовский отделяет эту Библиотеку в стиле английской готики.

Помещение Библиотеки становится одним из самых нарядных интерьеров Зимнего дворца конца XIX века, который дал новый всплеск увлечения средневековой культурой. Интерьер выдержан в строгом, аристократическом духе, который создаётся декорированием орехового дерева тёмного цвета. Стены почти полностью закрыты от пола до кессонированного потолка книжными шкафами. Они выполнены из массива орехового дерева и размещены внизу вдоль трёх стен и на хорах, куда ведёт деревянная резная двух маршевая лестница. Стены, не занятые шкафами, закрыты испанской тисненой кожей с золочением, что усиливает ассоциации с комнатами средневековых замков. В декоре лестницы и хор, поддерживающихся резными кронштейнами, использована резьба с готическим орнаментом – прорезными трилистниками и стрельчатыми арками. Потолок кессонированный, выполненный из орехового дерева, украшен четырехлопастными розетками. Всё мебельное убранство изготовили два ведущих петербургских мебельщика, поставщики императорского двора: книжные шкафы, антресоль с резной лестницей и обшивка потолка выполнена Ф.Ф. Мельцером, а столы и скамьи – Н.Ф. Свирским по эскизам архитектора Н.В. Набокова. Акцентом интерьера Библиотеки является светлый монументальный камин, который также имеет

¹⁸ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.240.

¹⁹ И.А. Бартенев, В.Н. Батажкова. «Русский интерьер XVIII-XIX веков. Москва. «Сварог К». 2000. С.99.

готический декор и изображения родовых гербов дома Романовых и дома Гессен-Дармштадт. Этот интерьер вводит посетителя Библиотеки в атмосферу средневековья.

Имя Мельцера – это ещё одно из значимых имён в истории русского мебельного искусства. Его фабрика выпускала мебель для Зимнего дворца, великокняжеских дворцов и особняков богатой знати. Для Мельцера было важным не только производство самой мебели, но и решение архитектурного стиля интерьера, для которого, собственно, и выпускалась эта мебель.

Фабрикант Н.Ф. Свирский был известен не только как производитель мебели и столярных изделий, но также экипажей, мозаичного и резного декора. Несмотря на популярность Свирского и множество выполненных им заказов, о судьбе его после 1906 г. практически ничего неизвестно.

*«Вслед за императорскими дворцами «готические» интерьеры и мебель появляются в столичных и загородных домах петербургской и московской знати. Чаще всего в этой стилистике оформляются кабинеты и библиотеки, и эта традиция сохраняется вплоть до начала XX века».*²⁰ Можно привести много примеров неоготических городских и усадебных интерьеров XIX века.

Одним из самых роскошных особняков Петербурга в конце XIX–начала XX века является особняк А.Ф. Кельха (ул. Чайковского, д.28). Одним из наиболее значительных залов особняка стала готическая столовая, находящаяся на втором этаже дворового флигеля. Здесь представлены все узнаваемые элементы — килевидные арки, витражи, фигурки химер, драконов и орлов, рыцарские щиты и другие атрибуты средневековья. Все поверхности зала, декор и мебель сделаны из орехового дерева. Сложный наборный паркет содержит стилизованные фигуры львов и орлов. Потолок зала разбит на пять арок, каждая из которых поддержана консолями с фантазийной лепниной. Восемь витражных окон по периметру зала были выполнены в рижской мастерской Эрнеста Тоде. Для обогрева объёмного помещения был установлен массивный камин, обильно украшенный резьбой.

Также хочется упомянуть Музыкальную готическую комнату в личных покоях великого князя Константина Константиновича Романова в Мраморном дворце. В этой комнате великий князь брал уроки фортепьяно у П.И. Чайковского. Здесь проходили музыкальные вечера. Интерьер комнаты является точной копией готической капеллы в одном из старых соборов в немецком городе Аахене. Работал над интерьером архитектор Д.Д. Зайцев. Верхняя часть стен была обита тесненной кожей с гербами Дома Романовых. Сейчас это обычный рисунок на стене, сделанный по старой фотографии. Нижняя часть стен от пола обита резными деревянными панелями. Дверной арочный проём, сводчатый потолок, отделанный красным деревом - всё соответствовало готическому образцу капеллы.

Также стоит упомянуть готическую столовую в особняке князя Ф.И. Паскевича-Эриванского (Английская наб., 8). Она особенно выделялась среди других залов особняка. Современники сравнивали её с «Коттеджем» в Петергофе и «Фермой» в Царском Селе.

Большой двухэтажный особняк князя А.Д. Львова в Стрельне был построен в стиле английской готики около 1838 г. по проекту А. К. Кольмана. Его интерьеры, также как и внешний облик, создавали впечатление эпохи средневековья.

Ещё одним примером неоготического интерьера является уникальная гостиная дворца Елисеевых (Невский пр., д.15). К счастью, в этой гостиной сохранились полностью все оригинальные элементы первоначальной отделки. Это большая редкость для зданий,

²⁰ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.238.

которые жестоко эксплуатировались в советское время. Главным украшением всего помещения является оригинальный камин из орехового дерева. В центре камина находится горельеф с изображением рыцарского турнира. Здесь во всех подробностях можно рассмотреть, как граф де Монтгомери, не рассчитав удара, смертельно ранит французского короля Генриха Второго.

Таким образом, отделка и меблировка неоготических интерьеров в 1890-1900-ых годов стали последним ответом на проявившийся интерес к эпохе средневековья. Социальные корни этого интереса ушли в прошлое в 1917 году, а вместе с ними навсегда исчезла необычная для России культура средневековой Европы.

Другим стилем, формы которого использовали в период историзма, является стиль «неогрек» или, как его ещё называли, «помпейский вкус». Этот стиль стал одним из вариантов прочтения «исторической» античности. Интерес к нему возник ещё в конце XVIII столетия и получил распространение в XIX веке. Это было связано с большим интересом к истории Древнего мира и археологии. В это время совершаются экспедиции и археологические раскопки на местах бывших античных городов. Археологические находки с мест раскопок изучаются, и дают повод художникам использовать их мотивы в декоративно-прикладном искусстве, архитекторы используют их в своих творениях. Самыми известными архитекторами в годы правления Императора Николая I, создававшими архитектурные сооружения и интерьеры в стиле «неогрек», были А.И. Штакеншнейдер и А.П. Брюллов. Можно сказать, что в творчестве этих архитекторов проявились новые тенденции в мебельном искусстве. Декоративные элементы, мотивы, формы они заимствовали из разных эпох, что нравилось заказчикам и вошло в моду.

В 1830-1840-ые годы создаются в новой стилистике несколько интерьеров в Зимнем дворце и в Мариинском дворце, строятся летний дворец герцога Лейхтенбергского в Сергиевке, дворец Бельведер в Петергофе, особняк графини Самойловой в Павловске.

Но одним из первых интерьеров, решённых в «помпейском вкусе», была Малая или Помпейская столовая в Зимнем дворце, созданная по проекту А.П. Брюллова в 1830-ых годах. *«Брюллов перенёс сюда помпейское искусство во всей его очаровательности; характер неизменно выдержан от главных частей до подробностей, до превосходной мебели чисто греческого стиля».*²¹ Мебель была важной частью этого интерьера, однако это была стилизация под исторические Помпеи. Брюллов предложил свои решения конструкции мебели и её декоративного оформления. Именно так это видел А.П. Брюллов, оформляя интерьер Помпейской столовой в Зимнем дворце. Как пишет И.К. Ботт *«То, что предложил архитектор, в Помпейской столовой Зимнего дворца, было не заимствованием, а умелым подражанием, не цитирование античных форм, а вольной вариацией на «заданную» тему. И именно этого ждали от него современники».*²²

В стульях он *«...интерпретирует складной бронзовый табурет, соединённый со спинкой от климоса; для дивана заимствует точёные ножки греческих клине, а вполне классические по конструкции и пропорциям консоли по его воле получают передние стойки в виде львиных лап, увенчанных оскалившимися звериными мордами. Данный мотив – единственная цитата, заимствованная архитектором...из декора складного стола, обнаруженного в Помпеях. Впоследствии эта декоративная деталь будет*

²¹ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.259.

²² И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.262.

неоднократно встречаться в мебели Брюллова и станет отличительным пластическим элементом его «почерка».²³

Гарнитур из Помпейской столовой Зимнего дворца был выполнен в мастерской братьев Гамбс.

Другим ярким представителем, работавшим в стиле «неогрек» в эпоху императора Николая I, был архитектор А.И. Штакеншнейдер. Побывав в Помпеях, архитектор А.И. Штакеншнейдер привёз оттуда новые идеи для своего творчества

Среди помпейских интерьеров, созданных им в русской архитектуре, особое место занимает оформление Царицына и Розового павильонов в Петергофе. Эти павильоны явились подарком императрице Александре Фёдоровне от императора Николая I. В оформлении интерьеров А.И. Штакеншнейдер использует яркие драпировки из шерстяных тканей, а в создании мебели - декоративный приём, при котором дерево окрашивается под патинированную бронзу, и приобретает видимость древнего предмета. Для убранства Царицына павильона были изготовлены: табуреты, полукруглые диваны, напоминающие античные скамьи, круглый стол с мраморной столешницей, а также уникальный стол, верхняя доска которого была выполнена из кусочков античных стеклянных сосудов, вывезенных из Помпей. *«Около 70 предметов мебели с богатой резьбой, выбронзированные» были изготовлены по эскизам Штакеншнейдера фирмой братьев Гамбс и поставлены в «Греческий павильон» на Царицыном острове в июне 1844 года.*²⁴ К сожалению, всё это не сохранилось до наших дней и судить об этих красивых интерьерах мы можем только по иллюстративному материалу.

И.А. Бартенёва и В.Н. Батажкова в своём исследовании «Русский интерьер XVIII-XIX веков» упоминают ещё одну из работ А.И. Штакеншнейдера, выполненную в помпейской стилистике. *«Для разработки стиля «неогрек» многое было сделано А.И. Штакеншнейдером. Одним из ярких и последовательно выраженных проявлений «неогреческого стиля» в его творчестве явилась дворцовая усадьба Сергиевка, созданная близ Петергофа на рубеже 1840-ых годов.»*²⁵

В середине XIX века немецкий архитектор Лео фон Кленце предложил русским архитекторам разработать эскизы мебели для залов и кабинетов, построенного им, Нового Эрмитажа. *«Многие эскизы были реализованы на фабриках А.И. Тура, братьев Гамбс, Е.А. Миллера, столярами казённых мастерских; созданная по ним мебель до сих пор находится в музейных залах и фондах.»*²⁶ Лео фон Кленце создал интерьеры Нового Эрмитажа, которые явились ансамблем внутреннего убранства всех помещений, выдержанных в одной стилистике.

В 1830-ые годы О. Монферран создаёт убранство и отделку комнат для императрицы Александры Фёдоровны. Для отделки Яшмовой гостиной Зимнего дворца Монферран спроектировал мебельный гарнитур, в который входили кресла, кушетки, ширмы. Гарнитур был исполнен в мастерской братьев Гамбс. Монферран высоко ценил качество изделий, которые в ней изготавливались и считал фабриканта Гамбса лучшим мебельным мастером.

В мастерской братьев Гамбс изготавливали мебель в неогреческом стиле и по проекту А. П. Брюллова. Качество изготовления гамбсовской мебели было безупречным,

²³ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.261.

²⁴ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.266.

²⁵ И.А. Бартенёв, В.Н. Батажкова. «Русский интерьер XVIII-XIX веков. Москва. «Сварог К». 2000. С.107.

²⁶ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.268.

многие предметы сохранились по сей день, некоторые из которых даже ни разу не подвергались реставрации.

Самым популярным стилем в эпоху историзма стал «неоренессанс». Мода на этот стиль, ставший популярным в Европе в 1830-х годах, быстро дошла и до России, но представление о художественной культуре ренессанса в нашей стране было довольно своеобразное. Художникам и архитекторам не хватало знаний об этой исторической эпохе, поэтому возникла проблема. Если художники и мастера владели свободно приёмами и формами, создавая мебель в других стилях, то в так называемых, неоренессансных интерьерах могла присутствовать и мебель, не имеющая никакого отношения к ренессансу. Но таковы были представления об этом стиле в России.

Более грамотно к стилю неоренессанс подходили европейские архитекторы, работавшие в России в период историзма. Так, известно, что О. Монферран ещё в 1814 году передал Александру II на рассмотрение папку с проектами, среди которых уже тогда было немало архитектурных проектов в стиле эпохи Возрождения. Он также предлагает свои проекты для строительства Исаакиевского собора и назначается придворным архитектором. А в 1830-ых годах, свободно ориентируясь в различных исторических стилях, он создаёт проекты оформления особняков петербургской знати в стиле неоренессанс. Первая неоренессансная мебель в России появляется также по проектам Монферрана в конце 1830-ых годов. Это отмечает в своих исследованиях И.К. Ботт:

*«По эскизам придворного зодчего 1838-1846 годах в мастерской известных мебельщиков братьев Гамбс были изготовлены большие гарнитуры для приданого дочерей императора Николая I, ставшие первыми документально датированными образцами русской мебели «a la Renaissance».*²⁷ Интересно, что для всех дочерей были изготовлены одинаковые гарнитуры. Так полагалось по традиции русского двора. Изготовителем этой мебели была мастерская братьев Гамбс, которая стала очень популярна в России.

В 1839-1844 годах архитектор Штакеншнейдер отделяет интерьеры Мариинского дворца. По желанию великой княгини Марии Николаевны все жилые помещения и несколько парадных приобретают ренессансный вид. Мебель, которая украшала интерьеры, соответствовала общему стилю. Известно, что в спальне был установлен гарнитур из её свадебного приданого. К сожалению, этот комплект не сохранился, как не сохранились и другие предметы мебели, украшавшие покои дочери императора Николая I в Мариинском дворце. Большая часть этой мебели была выполнена в мастерской Гамбсов.

Научный сотрудник Государственного Эрмитажа Н.Ю. Гусева, исследуя мебель период историзма, пишет о Гамбсах: *«Высокий авторитет мебельщиков был хорошо известен в царской семье, не случайно именно им поручали изготовление гарнитуров «в стиле ренессанс» для приданого царским дочерям, уезжавшим за границу. В целом, правление Николая I можно назвать тем временем, когда по словам блестящего исследователя XX века Д. Иванова «для праздничных подарков при дворе выбирали не бриллианты и золото, а предметы мебели мастерской работы Гамбса».*²⁸

Многие архитекторы, например, такие как О. Монферран и А.П. Брюллов доверяли Гамбсам и старались работать только с их фабрикой. Мебель мастеров Гамбс в 1830-1840-х годах была самой популярной и доступной для разных слоёв общества. Они

²⁷ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.274.

²⁸ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.30.

выполняли дорогие заказы, как по индивидуальным рисункам, так и по своим – мебель массового производства, а потому доступную людям среднего достатка. Н.Ю. Гусева считает, что слава братьев Гамбс приняла всероссийский характер. *«Популярность их была столь велика, что с годами слова «гамбсова работа», «гамбсова мебель» стали почти нарицательными, превратившись в некий символ красоты, удобства, высокого качества. Одно упоминание о вещах, купленных в магазине братьев Гамбс, говорило читателю гораздо больше о вкусах и достатке хозяина, чем любые пространственные описания».*²⁹

В 1850-1880-ых годах проходят международные и отечественные выставки, на которых представляются новые образцы мебели. Становится ясно, что неоренессанс набрал большую популярность, и вытеснил все другие стили XIX века. В конце столетия в особняках Петербурга и Москвы создание интерьеров в стиле неоренессанс становится довольно частым явлением. Причём архитекторы за прошедшее столетие, накопившие больше знаний об эпохе Возрождения, создают свои творения, которые теперь более приближены к стилистике этой эпохи. А сами художники и архитекторы стали более строго относиться к стилю «ренессанс» и различать его по европейским школам. Так считают И.К. Ботт и М.И. Канева в своём исследовании «Русская мебель. История. Стили. Мастера»: *«В 1870-1890-ые годы создание интерьеров в «стиле Ренессанс стало действительно частым явлением, при этом образованные архитекторы уже дифференцировали стиль по национальным школам и периодам, выделяя «французский ренессанс», «стиль Генриха II», «ренессанс времён Франциска I». Однако и в это время мебельные предметы по форме и декору лишь условно приближались к своему историческому прототипу. Происходило это отчасти и в силу того, что в интерьерах последней трети века различные исторические стили, не только сосуществовали, но и объединялись в одном пространстве...».*³⁰

В этот период времени оформляется масса дворцов и усадеб прекрасной мебелью в формах модной ренессансной стилистики из массива дуба и ореха, украшенная наборным орнаментом или резьбой. Такой мебелью была украшена, например, Собственная столовая Большого Кремлёвского дворца, выполненная Г.В. Бюхтгером из груши, окрашенной под чёрное дерево. Для императорской яхты «Полярная звезда» была изготовлена мебель по рисункам архитектора Н.В. Набокова на фабрике Н.Ф. Свирского, который за свою работу получил звание поставщика императорского двора. Впоследствии ему же было доверено изготовить мебель для царских поездов и дворцов (Зимнего, Александровского и Аничкова дворцов).

*«На рубеже XIX – XX веков огромное количество предметов из дуба (или тонированных под дуб)- шкафов, буфетов, монументальных диванов и кресел, украшенных львиными масками и плодово-цветочными гирляндами (тем, что устойчиво ассоциировалось с «ренессансной» мебелью), - составляло массовую продукцию, востребованную на столичных рынках».*³¹ Однако, она отличалась от европейской ренессансной мебели, которая имела свои корни и традиции. Русские мастера, художники и архитекторы перерабатывали европейские образцы на свой лад, и создавали свою, русскую мебель. Так появлялись уникальные предметы мебели, выполненные в единичном экземпляре на заказ и серийные изделия, которые с первого взгляда можно

²⁹ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.29.

³⁰ .К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.281.

³¹ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.285.

было и не отличить от европейских экземпляров. Такая мебель была популярна вплоть до I Мировой войны.

История развития стиля «второе рококо» в первые послереволюционные десятилетия практически не исследовалась. Видимо, его считали не заслуживающим внимания. Однако, современные исследователи, такие как И.К. Ботт, Е.И. Кириченко, Н.Ю. Гусева и другие проявили интерес к этому стилю. И.К. Ботт считает, что *«Огромное воздействие на возобновление моды в этой стилистике оказали женщины, всегда внимательно следившие за новинками, дающие им возможность выглядеть и ощущать себя по-новому...Этот интерес оказался очень устойчивым и продержался несколько десятилетий».*³²

Стиль, который набирал обороты популярности в Европе, стал популярным и в России в 1830-ые годы. В это время происходит расцвет промышленности, бурное строительство общественных зданий и железных дорог, жизнь людей становится динамичной. Многие начинают оглядываться назад к ушедшей эпохе, понимая, что им не хватает домашнего комфорта и уюта. Они создают себе домашнюю обстановку, напоминающую уютное «дворянское гнездышко» прошедших времён.

Но, если раньше роскошные интерьеры могли себе позволить только богатые люди, то теперь, благодаря развитию художественной промышленности, они стали доступны более широкому кругу любителей. Мебельная промышленность стала выпускать, так называемую, «недорогую» роскошь. Она появилась повсеместно, интерес к этой мебели был довольно велик.

Новая мода была ориентирована на Францию и, прежде всего, она выражалась в женских нарядах, в которых появился кринолин. Появление платьев на кринолине требовали и появление мебели новых форм и конструкций. Н.Ю. Гусева пишет: *«Никогда ещё, пожалуй, мебель для сидения не отражала так явно различные «причуды» в моде».*³³

Красота, комфорт, изящество – основные достоинства мебели «второго рококо». Это проявляется, прежде всего, в мебели для сидения и лежания. Всевозможные кресла, оттоманки, тахты, шезлонги, диваны-канапе, круглые диванчики пате, «тет-а-тет» и т.д. Они стали популярными в царских, великокняжеских и городских интерьерах. Такая мебель располагала к отдыху, приятной беседе, общению с семьёй и гостями. Разнообразными становятся в середине XIX века и столы – это маленькие столики для женских безделушек и рукоделий, ломберные столики, прикроватные столики, столики для закусок, столики-консоли.

И.А. Бартенев и В.Н. Батажкова отмечают, что *«Для городских интерьеров дворянства и чиновничества 1840-ых годов типично было применение ... обтяжка стен и обивка мебели одной и той же тканью, матерчатые драпировки на кольцах, большие ковры с крупным орнаментом. Вообще характерной чертой интерьеров этого времени является более активное включение в интерьер тканей. Драпировки типа занавесей использовались для обрамления альковной ниши, в качестве оконных штор и т.д.»*³⁴

³² И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.288.

³³ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.34.

³⁴ И.А. Бартенев и В.Н. Батажкова. Русский интерьер. Москва. «Сварог и К». 2000. С.112.

*К тому же И.К. Ботт подчёркивает: «Культ комфорта привёл в XIX столетии к повышению роли обойщиков, угадавших в округлости и мягкости форм стремление потребителя к праздности и удобству».*³⁵

Дворцовый интерьер продолжал развиваться в сторону повышенного декоративного оформления. В качестве примера можно привести дворец Белосельских-Белозерских, перестроенного А.И. Штакеншнейдером. В оформлении этого дворца явно преобладают элементы «французского рококо». Особенно характерна для него Золотая гостиная дворца.

В 1843-1850 годах А.И. Штакеншнейдер строит «Собственную Его Императорского Величества дачу» в Петергофе - небольшой двухэтажный особняк в стиле «французского рококо» с прекрасными интерьерами, отделанными в этой стилистике.

Золочёная мебель из дуба, стенные панели, пышная резьба, фанеровка розовым деревом, фарфоровые плакетки и бронза, тканевые драпировки – всё это украшало интерьеры загородного дома цесаревича Александра Николаевича и его супруги Марии Александровны.

И.А. Бартенев и В.Н. Батажкова обращают внимание на то, что в это время появляются также и общественные здания, театры, интерьерам которых придавался барочно-рокайльный характер. Здесь стоит упомянуть архитектора А. Кавоса, который перестроил здание Мариинского театра после пожара 1850 года, а затем создал интерьер Большого театра в Москве.

Что касается производства мебели в стиле «второе рококо», то И.К. Ботт пишет: *«Первое упоминание о мебели рококо мы встречаем в счёте братьев Гамбс 1836 года, в котором говорится о поставке предметов для «Салона рококо» в Знаменке».*³⁶ Усадьба располагалась по Петергофской дороге и принадлежала вел. кн. Николаю Николаевичу (старшему). *«Основным законодателем моды в Петербурге по-прежнему оставалась мастерская братьев Гамбс, поставлявшая мебель во дворцы и дома петербургской знати. В 1830-ых годах, когда фирму возглавляют Пётр и Эрнст, она начинает сотрудничество с архитекторами А.И. Штакеншнейдером и Г.Ю. Боссе, по проектам которых создаются сооружения и оформляются интерьеры «второго рококо».*³⁷

Во второй половине XIX интерес к рококо стал затухать, а с 1890-ых годов проявился вновь, но интерьеры приобрели несколько другой вид. Появились не только комфорт, но и элегантная простота без вычурности. Это период принято считать **«третьим рококо»**. В этом стиле были великолепно отделаны комнаты на половине императрицы Александры Фёдоровны в Александровском дворце в Царском Селе. Опочивальня, Палисандровая гостиная, Лиловый кабинет – всё было решено в стилистике нового рококо. Мебель для этих интерьеров создавалась на фабрике братьев Мельцер. За короткие сроки было изготовлено большое количество предметов для убранства интерьеров.

К концу XIX века фабрика Гамбс стала сдавать свои позиции главного поставщика мебели, и его предприятие было закрыто в 1870 году. В это время появилось много других крупных и мелких предприятий.

Петербургская фабрика «Ф. Мельцер и К» стала крупнейшим в дореволюционной России мебельным предприятием, поставщиком царского двора. Император Николай II

³⁵ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.288.

³⁶ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.288.

³⁷ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.289.

благоволил Р.Ф. Мельцеру, и фабрика при нем выполняла все крупные заказы двора. Кроме того, здесь выпускали мебель для широких слоев общества. Помимо мебели изготавливались все элементы отделки интерьеров.

Не менее выдающейся личностью в мебельном производстве был и Н.Ф. Свирский, являющийся владельцем самой крупной на тот момент столярной и паркетной фабрики, продукция которой не раз удостоивалась наград на международных и европейских выставках. Свирский считался высококлассным мастером, сумевшим во времена царской России организовать первое многопрофильное производство со штатом работников более чем двести человек.

Семейная фабрика Шмита, которая занималась изготовлением мебели для вокзалов на железной дороге между Петербургом и Москвой, также стала поставщиком царского двора.

В Москве, в Петербурге и других городах царской России открывались магазины и лавки, где можно было купить недорогую, но модную мебель. Некоторые предприимчивые ремесленники тоже открывали свои мастерские и магазины. В 1870-ые годы, по сведениям из исследований И.К. Ботт и М.И. Каневой только в Петербурге открыто было 1700 ремесленных мастерских, где было занято порядка 4500 человек. Имена этих мастеров, как правило, остались не известны в отличие от владельцев крупных предприятий, которые имели имя и своё клеймо. Тем не менее мебель безвестных мастеров-ремесленников была разнообразна по своей конструкции и художественному оформлению, отвечали вкусам людей разных слоев общества и требованиям моды.

«Русский стиль» или **«национальный романтизм»**, пришедший в эпоху историзма сложился как попытка возрождения форм и орнаментов национальной культуры и традиций. Художники в поисках русского стиля обратились к народной культуре. Ещё в начале XIX века, после Отечественной войны 1812 года в России начался подъем национального самосознания, патриотизма. Возник интерес к родной истории и культуре. Такое отношение к поискам национального стиля получило широкое распространение в середине XIX века и продолжалось вплоть до революции 1917 года. В России это направление в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре получило ещё название «псевдорусский стиль». Это была попытка создания новых форм на основе использования исконно русских мотивов.

И опять надо упомянуть О. Монферрана, который ещё в 1823 году создал проект построек для сада в Екатерингофе. В этом проекте он впервые обратился к национальным традициям в архитектуре, но широкое распространение национального стиля было ещё впереди.

В 1840-1850-ые годы в России стал складываться «русско-византийский стиль», представителем которого стал архитектор К.А. Тон. Этот стиль развивался как придворный. В это время строится большое количество храмовых сооружений по заказам членом семьи Николая I. Это были и дворцовые храмы, и монастырские. *«Облик храмов «византийского стиля» отвечал государственной «программе» создания самобытного стиля в церковной архитектуре, своеобразной альтернативе «неоготике», объявленной «национальным стилем» в большинстве католических и протестантских стран Европы».*³⁸ Россия считала себя преемницей православной и государственной роли

³⁸ Ю.Р.Савельев. Автореферат. Искусство историзма в системе государственного заказа. С.14.

Византии на территории её исторического влияния, поэтому строительством храмов Россия как бы утверждала свои права.

В середине XIX века молодой архитектор Ф.Г. Солнцев отправляется в поездку по России и привозит свои рисунки, которые были изданы и стали богатейшим материалом для архитекторов и художников – почитателей «русского стиля».

Вслед за альбомом Ф.Г. Солнцева император Николай I создает показательную деревню в Бабигоме под Петергофом, в которой проекты всех построек в русском стиле утверждал лично сам. В 1853 году издаётся альбом с гравюрами «Рисунки сельских зданий на Бабигоме». *«Кроме живописных видов деревенских изб, караулен, амбаров, мельниц, церквей, в альбом были включены планы построек, а также рисунки предметов мебели. Различные табуреты, полки, скамьи, поставцы, сделанные из токарно-резных деталей, по мнению составителей альбома, наиболее соответствовали крестьянскому быту».*³⁹ Так характеризует содержание этого альбома исследователь Н.Ю. Гусева.

В 1850-1870-ых архитекторы В.А. Гартман и И.П. Ропет формируют «русский стиль» в области декоративно-прикладного искусства. Широкое развитие получает мебель, которая имеет народные мотивы, общие для России, и для многих стран Европы. И.К. Ботт считает, что *«...архитектор И.П. Ропет, изобретая широко известное жёсткое кресло, обращается к приёмам формообразования, характерной для народной мебельной культуры многих европейских стран».*⁴⁰

По словам Н.Ю. Гусевой архитекторы И.П. Ропет и В.А. Гартман *«...знакомили своих соотечественников с последними достижениями в духе национального наследия. Изучая крестьянский быт, мотивы домовой резьбы, орнаменты вышивок, набоек, поделок из бересты и керамики, они воплощали свой восторг перед их первозданной красотой в произведениях, сочетавших современные инновации с фольклорным декором. Однако, увлекаясь профессиональной стилизацией, авторы проектов...перегружали свои изделия накладными деталями, добываясь внешней броскости...Не случайно это направление в русле псевдорусского стиля получило название «петушиный» или «ропетовщина».*⁴¹

Подхватывает идею «русского стиля» и архитектор И.А. Монигетти. Он успешно сотрудничает с мебельщиком Г.В. Бюхтгером. Н.Ю. Гусева отмечает: *«В 1870 году Г.В. Бюхтгер представил на петербургской выставке мебель в русском стиле, исполненную по рисункам И.А. Монигетти. В это же время Монигетти получил почётный заказ на внутреннюю отделку императорской яхты «Держава».*⁴² По желанию императора столовая на яхте была оформлена в национальном духе.

С середины XIX века русские мебельщики принимали активное участие во Всероссийских и Международных выставках, представляя свои уникальные произведения декоративно-прикладного искусства. И.К. Ботт и М.И. Канева отмечают, что *«Мебель в псевдорусском стиле, впервые появившаяся на выставке 1867 года, будет успешно экспонироваться и в дальнейшем, всегда вызывая неподдельный интерес публики и специалистов. Показательно, что изделия в этой стилистике заставили европейцев изменить своё мнение о России и внимательнее относиться к тому, что предлагали*

³⁹ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С. 286.

⁴⁰ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.315.

⁴¹ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.289.

⁴² Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.289.

русские фабриканты». ⁴³ Русские мастера-мебельщики не раз получали высокую оценку своим изделиям на выставках и составляли достойную конкуренцию европейцам.

После 1861 года, когда было отменено крепостное право, произошёл новый виток развития «русского стиля». Однако, с распространением фабричного производства традиционные народные промыслы начали приходить в упадок. С 1880-ых годов поддержка кустарных промыслов стало одной из государственных задач. Для улучшения положения народных мастеров–кустарей предпринимались различные меры: проводились выставки кустарных работ, создавались учебные центры и художественно-столярные мастерские, в которых производилась мебель высокого качества и унификации конструкций. Это позволяет *«...говорить о существовании в Санкт-Петербурге и Москве больших производств, на которых выпускались многочисленные образцы «стильной» продукции с рамочно-филёнными элементами. От желания заказчика зависело какими сюжетами украсить дверцы: гладкими вставками, медальонами с профилями или сценами из Библии, русской истории, литературы, театральной жизни*». ⁴⁴ Иногда заказчики сами приносили свои рисунки и давали резчикам для исполнения.

В поисках русского стиля художники начали создавать комплекты мебели, состоящие из предметов крестьянского обихода. Это были простые формы, порой совершенно неудобные для жизни: табуреты, шкафчики, полочки, столы, скамьи. Они украшались резным декором и яркой росписью. И всё же, некоторые изделия стали интересными образцами псевдорусской мебели, например знаменитое Шутовское кресло.

На всероссийской выставке 1870 года было отмечено медалью кресло столяра-резчика В.А. Шутова, которое называется «Дуга, топоры и рукавицы». *«Художник с добродушной иронией превращает известные предметы народного быта в функциональные мебельные детали: спинка-дуга и топоры-подлокотники неожиданно ловко поддерживают сидящего, не вызывая дискомфорта. Композиция предмета впечатляет ассоциацией с народной жизнью и здоровым народным юмором. На дуге в резном орнаментальном узоре читается пословица: «Тише едешь – дальше будешь»*». ⁴⁵ Это кресло пользовалось огромной популярностью. В.П. Шутов получил привилегию на изготовление этого образца на 10 лет. Производство Шутовских кресел продолжали и другие мастера вплоть до 1917 года.

В конце XIX века создаются два уникальных художественных центра – Талашкино – в имении княгини М.К. Тенишевой около Смоленска и Абрамцево – в имении предпринимателя С.И. Мамонтова под Москвой. Абрамцево и Талашкино стали центрами национальной культуры. Их называют «дворянскими художественными гнёздами России». В их столярных мастерских изготавливалась различная мебель и предметы быта в «русском стиле», которые имели большой успех. Мебель изготавливалась по проектам: В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, Н.К. Рериха, С.В. Малютина, А.Я. Головина, К.А. Коровина и других известных художников.

Резная мастерская Талашкина обязана своими успехами, прежде всего, художнику С.В. Малютину. Княгиня М.К.Тенишева увидела в нём большой талант, предложила возглавить мастерскую и дала полную волю его фантазии. Наследие С.В.Малютина в Талашкине можно назвать самым значительным из того, что там создавалось. Дом-«теремок», ворота, театр, красивая резная мебель и различные предметы быта выглядят

⁴³ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.392.

⁴⁴ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.292.

⁴⁵ И.К. Ботт, М.И. Канева. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство-СПб. 2003. С.316.

как настоящая русская народная сказка. Художественные изделия Талашкина можно назвать опытом воскрешения народного вкуса.

У истоков нового направления в искусстве – русского стиля – стоял ещё один организатор и меценат С.И. Мамонтов. Его усилиями усадьба Абрамцево стала одним из художественных центров России. Возник Абрамцевский кружок, где живописцы обращались к традиционному народному искусству. В его имении также была организована школа-мастерская, которая вызывала интерес. Этому особенно способствовали образцы мебели, созданной по проектам Е.Поленовой и высокий уровень мастеров-резчиков. Успеху способствовали и сотрудничавшие с музеем и мастерской братья Васнецовы, С.В. Малютин, А.А. Суворов, Е.Г. Теляковский и другие.

К сожалению, I мировая война разорила эти мастерские, а наступившая вслед за этим индустриализация страны не оставила возможности развиваться «русскому стилю».

На протяжении всего XIX века в русской архитектуре и в убранстве интерьеров прослеживается увлечение искусством стран Востока. В России стал в моде **«восточный стиль»**. В это время появились так называемые турецкие, мавританские, арабские, китайские и японские интерьеры.

Ещё после пожара 1837 года в Зимнем дворце, когда А. Брюллов создаёт новые интерьеры, появляется *«Мавританская ванна»*, как *подражание памятнику испанского зодчества – Альгамбре. «По отзывам современников, в мавританской ванной была сосредоточена «вся роскошь гренадских мавров»*.⁴⁶ Архитектура этой комнаты выражала идею о великолепии восточных дворцов, и создавала условия для приятного отдыха и водных процедур. К сожалению, интерьер этой ванной комнаты был уничтожен во времена императора Николая II. По воспоминаниям современников это была небольшая комната, изящно отделанная, с большой, красивой раковиной и ванной из белого мрамора. Мавританская ванная комната императрицы вписывалась в череду парадных дворцовых интерьеров. Как ни странно это выглядит сейчас, но тогда в ванной комнате устраивались приемы для избранного общества. Так, например, в 1834 г. автора гимна «Боже, царя храни» А.Ф. Львова пригласили на вечер к императрице Александре Федоровне, которая приняла его в своей купальне.

Недалеко от Мавританской ванной комнаты находился Арабский зал, у дверей которого стояли дворцовые служители, одетые в традиционную арабскую одежду. Они *«...прислуживали во время парадных обедов, отчего «европейский ужин» выглядел азиатским пиршеством в лучших традициях»*.⁴⁷

Восточные комнаты Зимнего дворца послужили образцом для целой серии подобных стилизаций «в восточном вкусе», осуществленных во дворцах петербургской аристократии в середине и второй половине XIX века, когда появилось особое увлечение «восточным стилем». В домах знати отделялись курительные комнаты и кабинеты, диванные комнаты для отдыха, ваннные комнаты. В таких интерьерах было минимум мебели – мягкий диван, кресло, кушетка, оттоманка, небольшой диванчик-канапе, восьмигранный столик с курительными приборами или столик со съёмной столешницей, который можно было переносить в нужное место. Н.Ю. Гусева в каталоге «Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России» отмечает: *«Среди предметов мебели в*

⁴⁶ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.257.

⁴⁷ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.257.

большом ходу были комплекты, представляющие собой убывающие по ширине и высоте и выдвигающиеся один из-под другого столики. Эта конструкция, заимствованная из напольных восточных подставок для чайных церемоний, в русской терминологии получила название «стол-наседка» или «гнездо». Подобные предметы стояли, например, в Угловом Кабинете Александры Фёдоровны...».⁴⁸ Большое внимание уделялось декоративным деталям – цветные ковры, деревянная резьба с восточным геометрическим орнаментом, инкрустация костью и перламутром заполняли интерьер. Модным стало иметь коллекцию дорогого оружия, коллекцию курительных трубок, шахматы.

В 1850–1852 годах на берегу Большого пруда в Царском Селе был построен павильон «Турецкая баня» по проекту И. Монигетти. Строительством этого павильона была осуществлена идея императора Николая I – увековечить события русско-турецкой войны. Турецкая баня внутри была создана в мавританском стиле. Элементы отделки внутреннего убранства павильона были привезены в качестве трофея из Адрианополя в 1829 году: доски с надписями, доски с орнаментами, детали фонтанов, арки, решётки, некоторые из которых датируются XVI—XVII веками.

В 1858-1860-х гг. архитектор И. Монигетти создаёт в Юсуповском дворце Мавританскую гостиную и Турецкий кабинет (бильярдная). Эти помещения предназначались для отдыха и бесед в кругу близких друзей. Переоформлял эти помещения художник А.А. Степанов в 1890-х. Мавританская гостиная удивляет чудесной и необыкновенной облицовкой стен тиснёной кожей с золотой арабской вязью. Углы занимают уникальные скульптурные произведения. Красотой и своей необычностью выделяется и турецкий кабинет. Восточная архитектура – это арочная архитектура и подковообразная арка со столбами, облицованными искусственным мрамором, разделяет внутреннее пространство здания на две части. Кессонированный плафон, ониксовый камин, фонтан из мрамора, покрытого восточным орнаментом, богатая лепная отделка стен, ниши в стене с декоративными сосудами – всё усиливает ощущение восточной сказки.

Культуры Китая и Японии также отразились в культуре России, в её архитектуре, интерьерах, декоративно-прикладном искусстве. Появилась мода на китайский стиль – шинуазри (от французского слова «китайщина»), которая пришла из Европы в XVIII веке в эпоху рококо. Но Россия ещё до этого была тесно связана с Китаем, поскольку имела с ним общую границу. Торговые караваны постоянно шли из Китая в города Российской империи. Посольства привозили подарки и купленные в Китае драгоценные и редкостные изделия, наполнявшие потом дворцы и усадьбы.

Первые интерьеры, стилизованные под китайское искусство, появились в петербургских дворцах ещё при Петре I. Более широко изделия китайского и японского искусства стали использоваться для оформления интерьеров позднее, в середине XVIII века, в елизаветинское время. В первой четверти XIX века, в эпоху ампира, интерес к искусству Дальнего Востока несколько ослабевает, но со второй четверти XIX века, в эпоху историзма с его сложным смешением различных стилей, интерес возрастает вновь.

В этот период восточные собрания Царского Села значительно пополняются: изделия поступают из Китая, из придворных кладовых и Зимнего дворца, а также из частных коллекций. В 1850-1860-е годы в Царском Селе работает архитектор И.А. Монигетти. На месте бывшего Китайского зала Ф.Б. Растрелли он создаёт Парадную

⁴⁸ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.257.

мраморную лестницу, где по стенам на лепных кронштейнах расставляет китайские и японские вазы, а в восьми круглых углублениях - блюда. Фарфоровые изделия становятся частью архитектурной отделки, которая создаёт чрезвычайно красивое зрелище.

В Александровском парке Царского Села в 1818 году архитектор В. Стасов начинает перестраивать Китайскую деревню, строительство которой было начато ещё при Екатерине II. Как дань стилю шинуазри, в парке появляются китайские домики – пагоды, для проживания там именитых гостей Царского Села, китайский театр, три великолепных китайских моста.

Эпоха рококо с ее тягой ко всему необычному и экзотическому способствовала широкому развитию течения шинуазри. Китайский стиль становится популярным не только во дворцах, но и во дворянских усадьбах, где появились печи с изразцами в китайском стиле, сервизы, статуэтки, но всё это изготавливалось уже на русских заводах и фабриках. Что касается интерьера, то в китайском стиле декорировались, в основном, небольшие мужские кабинеты, будуары, гостиные, реже — спальни или столовые. Эти интерьеры наряду с подлинными китайскими вещами украшались европейскими картинами, панно, шпалерами, каминными экранами с китайскими мотивами. В интерьерах часто использовались передвижные ширмы, зрительно изменяющие пространство. Одной из черт стиля шинуазри - это использование символических изображений птиц, драконов, змей, цветов, картин охоты. Они изображались в резьбе и на роскошных шёлковых тканях.

И всё же, «восточный стиль» в архитектуре не получил в Петербурге широкого распространения - сдерживал наш петербургский климат и строительно-архитектурные традиции. Зато в петербургских квартирах доходных домов во второй половине XIX века все чаще стали встречаться восточные типы мебели и предметов декоративного убранства. Определенную роль в этом сыграли военные действия на Кавказе и дальнейшее освоение Крыма, ближе знакомившие русскую публику с бытом их населения.

Н.Ю. Гусева в своём каталоге выставки, проходившей в Эрмитаже в 2018 году, рассматривая стилизацию интерьеров под восточный стиль, отмечает: *«Невозможно даже перечислить все те помещения в восточном стиле, которые были созданы в богатых домах русского общества; о них писали в журналах, публиковали их изображения, рассказывали как о последних достижениях дизайнерской мысли. Эти профессионально оформленные интерьеры служили в какой-то степени творческими ориентирами для остальных, помогая сформировать определённый набор декоративных средств, который соответствовал в представлении окружающих убранству в стиле ориенталь»*.⁴⁹ Буквальное название стиля «ориенталь» означает «восточный».

⁴⁹ Н.Ю. Гусева. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. 2018. С.259

2.1 Конструктивные особенности мебели этого периода

Конструктивные особенности мебели этого периода обусловлены из мануфактурных форм их производства. Ручной труд, который лежит в основе изготовления изделий обусловлен техническими приемами конструктивных особенностей мебели этого периода. Мастера в основном специализировались на изготовлении мебели определённого значения, так как изготовление каждого предмета мебели, тем более сложных форм характерных для этого периода, требуют большого набора технической оснастки (специальных приспособлений, различных форм цулаг, шаблонов, моделей и так далее). Что касается корпусной мебели, то эти предметы имели устойчивую типологию изготовления. Основа конструкции каждого изделия корпусной мебели заключена в изготовлении высушенного и выдержанного материала естественной сушки из распила одного бревна. Индивидуализация каждого предмета предавалась за счёт использования нехитрого и устойчивого арсенала декоративных деталей, которые в разных модификациях устанавливались на предмет. Зачастую в одном изделии можно было наблюдать совмещение декоративных элементов из разных неостилей. Обычно это были разной степени сложности профили и раскриповки в основании, на дверцах и навершии, а также точеные детали и резные элементы на лицевой стороне и в навершии предмета мебели. Дверцы зачастую украшали филёнки с профилями и различной степени сложности резьбой. Книжные шкафы имели стёкла, занимающие примерно две трети длинны двери. В буфетах же дверцы порой имели мелкую расстекловку.

Породы древесины для изготовления использовались разные. Необходимо учитывать тот факт, что, исходя из особенностей подхода, а также географических и экономических факторов, русские мастера использовали для изготовления основы такие породы, как ель и сосна. После этого поверхность облицовывалась более ценными породами дерева (обычно дуб и орех). Европейские же мастера зачастую изготавливали основу предметы мебели из дуба и других пород, произрастающих на территории их государств.

Самым распространённым типом корпусной мебели можно считать двустворчатый книжный шкаф. Также в этот период очень популярны были комоды и буфеты. При написании работы были найдены и изучены различные аналоги, представленные далее. Глядя на них, можно понять, что представляла из себя бытовая корпусная мебель того периода.



Шкаф. Россия, вторая половина XIX века. Орех. Частная коллекция



Шкаф. Вторая половина XIX века. Орех. Частная коллекция



Шкаф. Вторая половина XIX века. Орех. Частная коллекция



Шкаф. Вторая половина XIX века. Орех. Частная коллекция



Шкаф. Вторая половина XIX века. Орех. Частная коллекция



Шкаф. Вторая половина XIX века. Дуб. Частная коллекция



Шкаф. Россия, вторая половина XIX века. Дуб. Частная коллекция



Шкаф. Вторая половина XIX века. Орех. Частная коллекция

2.2 Подготовка древесины

Принципиальное отличие подготовки древесины в XIX веке и в наше время состоит в том, что древесину подбирали и готовили для изготовления конкретного изделия. В начале XX века в машинном производстве на фабриках используют технологии, которые не учитывали физические свойства древесины и применялись разные методы для предотвращения появления дефектов в изделиях (двустороннее фанерование). Соответственно вся технологическая цепочка подборки и подготовки древесины в XIX веке имела свойственные этому времени черты. Первый этап получения древесины – рубка леса, которая в XIX веке была в зимнее время, что не только облегчало вывоз леса, но и способствовало стабилизации древесины, так как зимой останавливается соковыделение и древесина находится стабильном состоянии.

Второй этап – сушка древесины. После рубки леса древесину, которую использовали для производства мебели в XIX веке, подвергали специальной технологии просушки, которая проходила в несколько этапов.

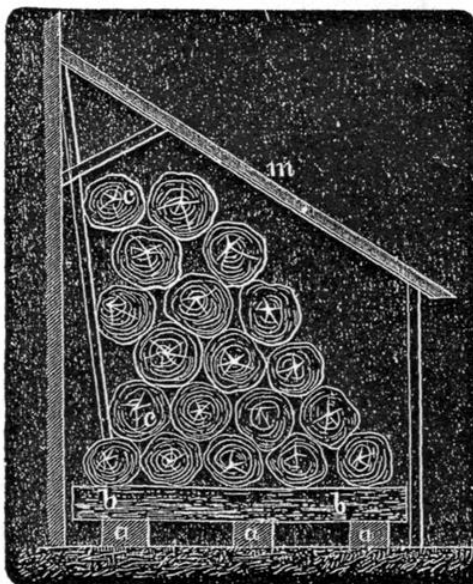
Волокна свежесрубленной древесины содержат в себе влагу: воду и древесный сок, которые составляют половину веса дерева. На воздухе влага из дерева постепенно улетучивается и, чем больше оно находится на воздухе, тем меньше остаётся влаги. Различные породы дерева по-разному теряют свою влагу с течением времени. Известно, что в первые месяцы выдержки древесины, её высыхание идёт довольно быстро, а потом замедляется. Чтобы древесина была пригодна к работе, необходима её выдержка на свежем воздухе и для каждой породы дерева эта выдержка своя.

Другой способ сушки – искусственный, при котором древесина может высохнуть гораздо быстрее и достичь большей сухости, но это не всегда бывает хорошо для столярных работ.

На степень просушки влияет несколько причин: почва, время валки, температура воздуха при валке или могут возникнуть другие причины, которые способны повлиять на конечный результат.

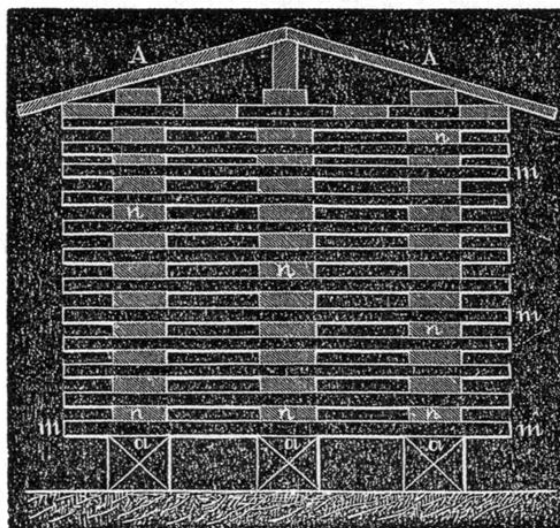
Каждому столяру приходится сталкиваться в работе с древесиной, которая прошла **обыкновенную просушку на корню**. Такой способ сушки годится только весной, когда древесные волокна особенно насыщаются влагой. При этом нижняя часть дерева у земли надрезается и освобождается от коры. Дерево постепенно высыхает, приобретая твёрдость и упругость. Оставаясь на такой просушке всё лето, дерево срезают осенью или зимой. Этот способ сушки хорош для дуба, берёзы и хвойных деревьев, где содержатся дубильные вещества, а вот, например, для клёна и ясеня этот способ не подходит, т.к. соки начинают бродить и древесина может подвергнуться гниению.

Как сушка дерева на корню, так и сушка после валки не давали необходимого результата, поэтому древесину обычно подвергали **дополнительной сушкой естественным способом или искусственным**. В столярную мастерскую дерево поступало в виде бревна или полусырых досок. Далее столяру необходимо было проявить свой профессионализм и грамотно их просушить, что выполнить не так легко, но вместе с тем необходимо.



«Просушиваемое дерево, в каком бы оно виде не было, в брусках ли, в брёвнах или досках, кладут не прямо на землю, а на подкладки, называемые лежнями или стелюгами, на которые укладывают поперёк ряд кряжей в некотором друг от друга расстоянии, а уже на них наваливают просушиваемые кряжи, стараясь воспользоваться незначительной кривизной их и неровностями, и уложить так, чтобы промежутки над ними были побольше, чтобы течение воздуха было свободнее».⁵⁰

Но лучше всего для просушки можно было использовать хорошо проветриваемый сарай, с деревянным полом. *«В этом сарае кряжи надо установить стоямя, комлевой стороной книзу, что значительно способствует просыханию, благодаря естественному течению влаги в проходах между клеточками дерева. Само сабою лучшие, если кряжи не прикасаются друг к другу».⁵¹*



«Если лес привезён в виде брусьев или досок, то его надо сложить в штапеля. Так же, как и в предыдущем случае, непосредственно на землю кладут стелюги, а доски на

⁵⁰ М.А. Нетыкса. Практический курс столярного дела. Москва 1901. с. 29

⁵¹ М.А. Нетыкса. Практический курс столярного дела. Москва 1901. с. 30

*стелюгах располагают рядами, оставляя промежутки для свободного прохода воздуха. Второй ряд досок кладут поперёк первого, третий – поперёк второго и т.д. На самом верху помещают дощатую крышу, защищающую штапель от дождя и солнца».*⁵²

Каждый год мастера закупали достаточное количество древесины, а использовали её только через несколько лет, т.к. 4 – 6 лет древесина находилась у него на просушке. Такая заготовка дерева имела важное значение в производстве мебели, и на неё столяры обращали особое внимание. Но передержать дерево в стапелях было нельзя, поэтому мастера за этим тоже следили, ведь каждая порода дерева имела свой срок сушки. Пока дерево лежало в кряжах, то неизбежно при сушке появлялись трещины на торцах и на поверхности. Но при правильной сушке торцевые трещины не бывают слишком глубокими. Если же глубокие трещины появляются на поверхности, то такое дерево в работу обычно не шло.

После просушки из дерева уходила часть влаги, но оставались древесные соки, которые подвержены брожению и, как следствие, загниванию древесины. Особенно этому подвержены лиственные деревья. Для того, чтобы удалить древесные соки, необходимо было применить **выщелачивание**, т. е. вымачивание дерева в воде. Это осуществлялось несколькими способами.

Первый способ осуществлялся путём опускания колоды древесины в проточную воду на дно реки, располагая комелем (толстая часть бревна у корня) против течения. В результате вода проникала в древесные капилляры и разжижала соки, а они уже под напором речной воды выдавливались из дерева. Выщелачивание древесины этим способом продолжается 2-3 месяца, в результате чего она становится прочнее, но после этой процедуры древесину необходимо отправить на сушку, чтобы она не загнила.

Второй способ осуществлялся выщелачиванием древесины в горячей воде. Применялся он редко, т.к. требовал наличие огромных котлов, что было большим неудобством для мастеров. Однако таким способом можно было выщелачивать небольшие куски дерева, а потом высушивать их печке. Такой способ приносил неплохой результат.

Третий способ – это выпаривание. Его можно назвать усовершенствованием второго способа. Осуществляется обработка древесины паром, что не допускает сильных трещин, дерево становится гибким, что способствует его выгибанию и придание ему различных форм, что необходимо в производстве мебели. Но этот способ уже заводской. Осуществляется такое выщелачивание в большом деревянном коробе, в который кладут куски дерева и плотно закрывают крышкой, а затем пускают в короб пар. Этот пар проникает в поры дерева и вытесняет древесные соки. Такое выщелачивание обычно проходило по времени от 20 до 60 часов.

Четвёртый способ – это выщелачивание спиртом. Такой способ применяется не для любого дерева, а только для тонких кусков небольшого размера. Для этого требуется большие финансовые затраты, поэтому он применяется редко, в основном, для изготовления музыкальных инструментов. Происходит это выщелачивание путём пропитки торцевых частей дерева с одной стороны спиртом, который проникает по всему куску дерева и растворяя оставшиеся соки и смолу, вытекает с противоположного торца. Когда через несколько дней будет с торца идти только чистый спирт – это означает, что процесс выщелачивания закончен.

⁵² М.А. Нетыкса. Практический курс столярного дела. Москва 1901. с. 29

Для того, чтобы из просушенного дерева можно было производить мебель, необходима ещё одна сушка при обычной температуре, чтобы в древесине устоялся обычный процент влаги. Дерево надо подготовить и подержать некоторое время при комнатной температуре, в противном случае вырезанные из дерева детали могут потом изменить свою форму. Одни мастера разрезают дерево на необходимые куски и укладывают их на сушку под потолком на специальные перекладины. Другие ставят необходимые куски дерева в высоту в угол. В любом случае необходимо, чтобы вокруг дерева был доступ воздуха и, чтобы оно не гнулось под силой своей тяжести.

Иногда бывало, что свежесрубленное дерево нужно было быстро просушить. Тогда применяли один старый, но проверенный способ. Торцы куса деревянной заготовки заклеивали бумагой и клали сушиться на большую специальную печку. Куски дерева периодически переворачивали. Через некоторое время древесина начинала выделять пары, означая, что выходит лишняя влага, высыхание происходит равномерно, и дерево не трескается.

Ценные породы дерева, особенно те, что были привозными, сушили с большой осторожностью, чтобы не образовалось трещин. На сушку разных пород дерева требовалось разное время. Так, например, твёрдые породы - дуб, граб, красное дерево – сушились довольно долго. Берёза, груша, клён сушились быстрее, а вот мягкие породы – ель, сосна, липа, тополь – сушились быстрее всего. После такой сушки древесину клали в помещение с нормальной комнатной температурой воздуха, после чего она была пригодна к работе мебели и других изделий из дерева.

На примере реставрируемого дубового шкафа второй половины XIX века можно понять определённые особенности изготовления бытовой корпусной мебели того времени. При детальном осмотре внутренней поверхности стенок шкафа, была выявлена технология их изготовления. Она заключалась в подборе и сращивании двух-трёх досок одного ствола и породы дерева. Данная технология позволяла снизить последствия деформации детали, вызванные усадкой дерева и влиянием на него температурно-влажностного режима. Корпус шкафа, состоящий из двух боковых, нижней и верхней стенок изготовлен из сосновых досок, склеенных в щит на гладкую фугу. Стенки корпуса шкафа связаны на шип, открытый «ласточкин хвост». Свое название шип получил по своей форме, которая похожа на хвост ласточки. Подобное соединение, расположенное по всей ширине соединяемых деталей, фиксировало их положение за счет расширенной части шипа.



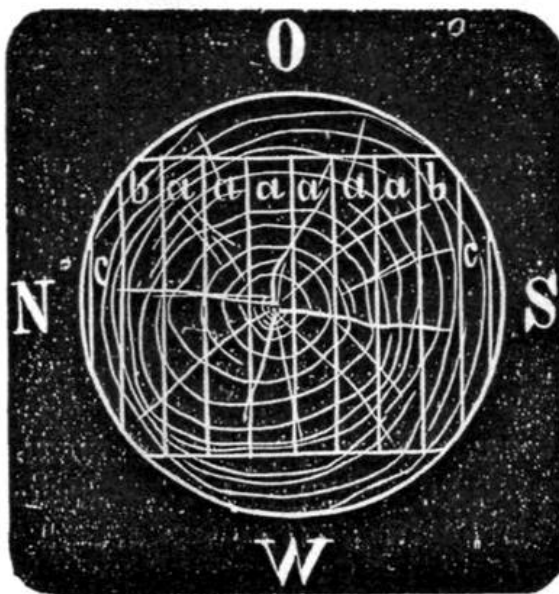
Шиповое соединение этого типа позволяет увеличить прочность конструкции предмета, а также снимает возможность деформации сопряженных на шип деталей. Места шиповых соединений перекрываются накладными профилями, которые могли иметь разную степень сложности переходов



Распилка древесины

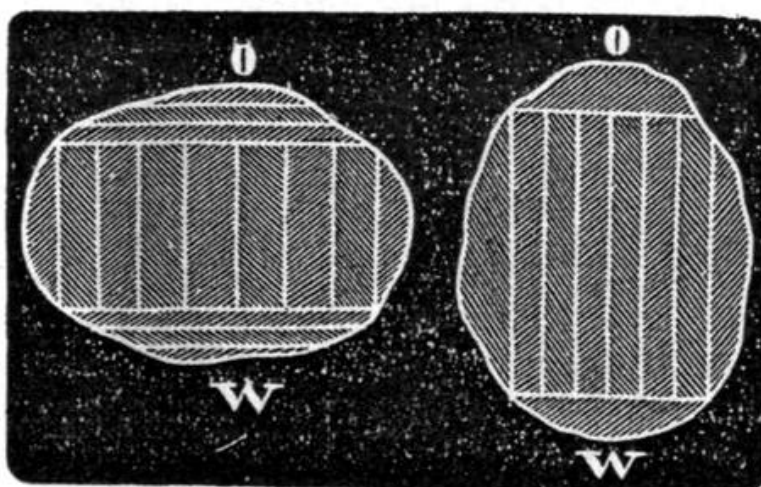
При пилении досок надо учитывать то, что плотность ствола дерева не везде одинакова, поэтому надо знать определённые свойства дерева и правило распила. Чтобы доска имела одинаковую плотность древесины, надо производить распил бревна с запада на восток и наоборот, так как южная сторона дерева даёт очень плотные доски, а северная, наоборот, очень рыхлые. Поэтому лучшими досками для столярного дела являются доски с равноплотным строением, то есть с распилом с запада на восток.

При распиле бревна, прежде всего, спиливаются горбыли с его восточной и западной сторон (рис.8).



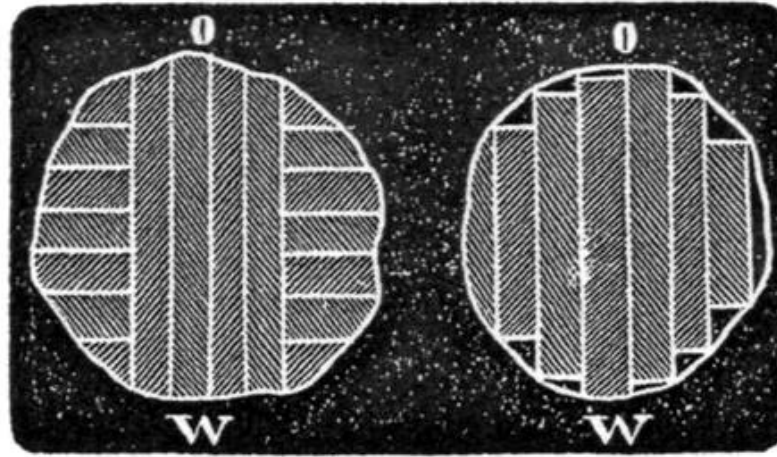
Фиг. 8.

Таким образом, производится распилка бревна, когда оно имеет приблизительно одинаковую толщину по всей своей длине и не имеет внешних существенных изъянов. Но, как правило, деревья имеют какие-либо изъяны, поэтому приходится прибегать к другим способам распиловки, чтобы получить как можно больше качественных досок (рис.9-12).



Фиг. 9.

Фиг. 10.



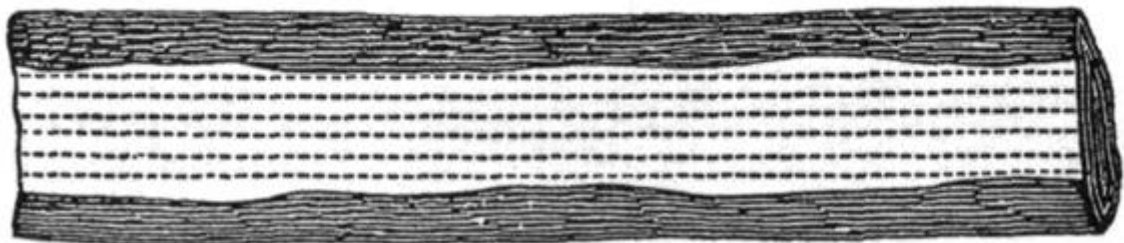
Фиг. 11.

Фиг. 12.

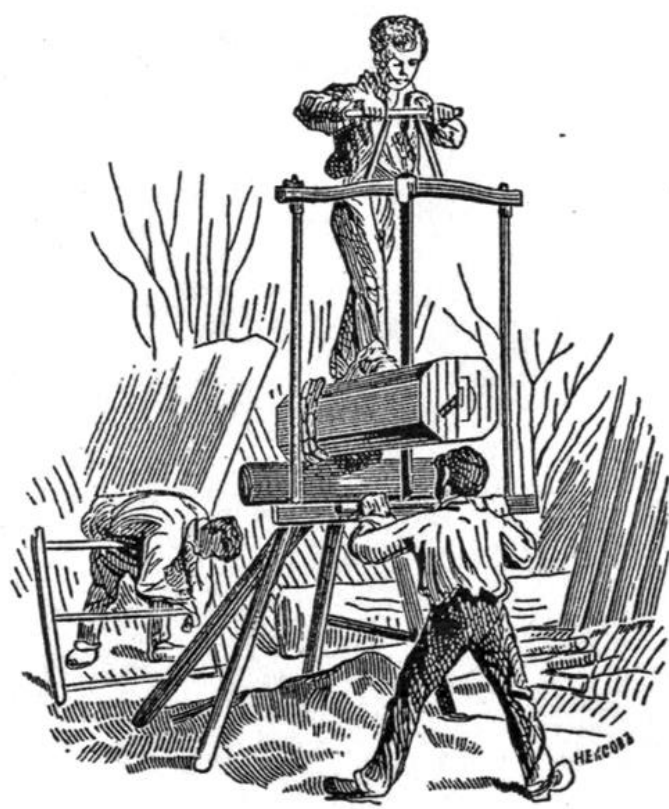
При этом столяры учитывают ещё и строение древесины, так как от правильной резки зависит красота деревянного изделия. Например, при распиле сердцевины под острым углом, на доске образуются красивые пятна, свойственные многим деревьям. Они придают особое изящество изготовленному предмету. Особенно эти пятна заметны у дуба, бука, чинара и т.д. В связи с этим существует специальный способ распила древесины: сперва производят распил на четвертины по направлениям от NW к SO и от NO к WS. Затем каждую четверть пилят на доски.

Ручная распиловка

Ручная распиловка происходила следующим образом. Бревно очищали от коры и сучьев, отделяли кусок чуть больше предполагаемой доски и обтёсывали восточный и западный бока бревна, отбивая линии на расстоянии равном толщине предполагаемых досок



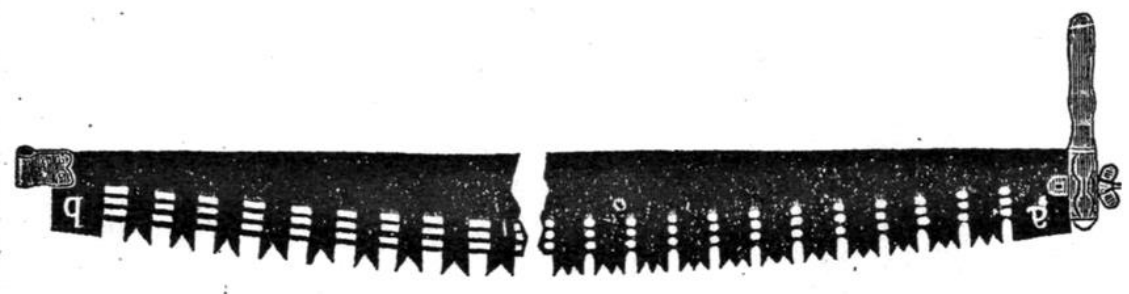
Затем бревно перекачивали на козлы, и происходил распил двуручной пилой. Также использовались шпанновые и поперечные пилы. Чтобы получились хорошие доски при распиле, необходимо было правильно выбрать пилу и способ распиловки, а он зависит от свойств различных пород древесины. В небольших столярных мастерских использовали ручную распиловку, так как покупка дорогостоящей лесопильной машины не окупалась при заготовке небольшого количества леса.



Фиг. 21.



Фиг. 22.



Фиг. 23.

Фиг. 24.

Машинное пиление досок

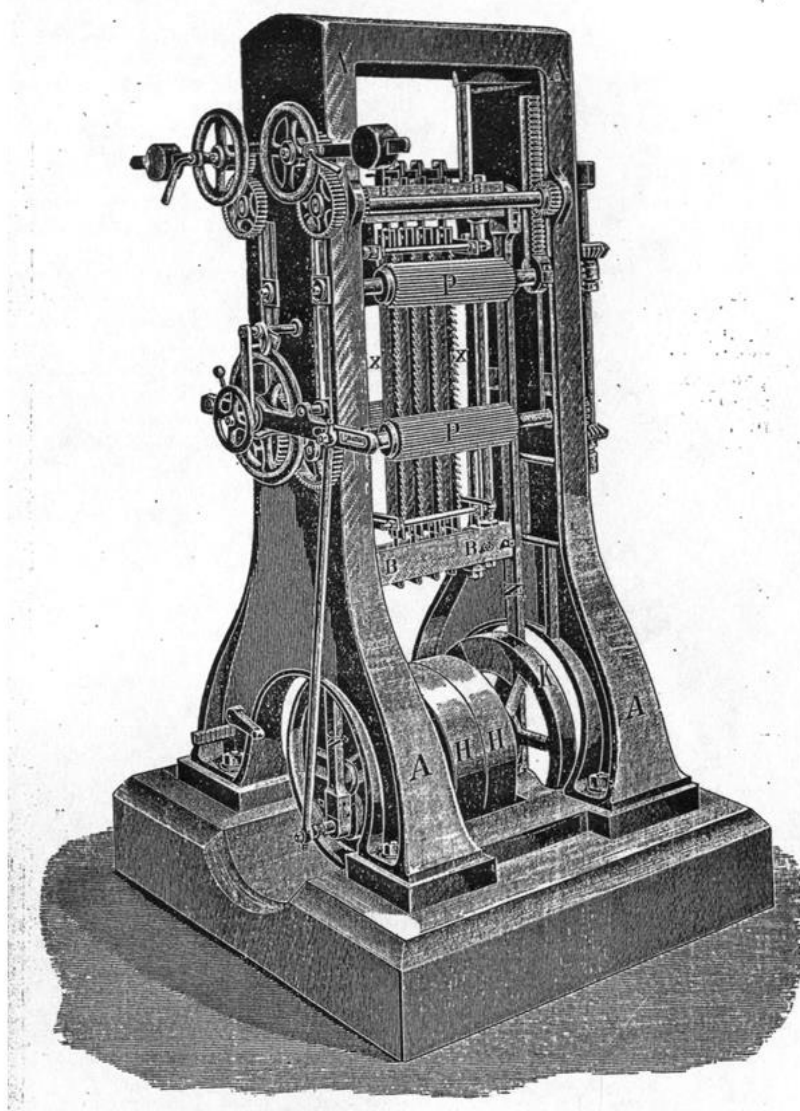
На крупных предприятиях использовали лесопильные машины, в основном, трёх видов: с прямыми, круглыми или ленточными пилами.

Лесопилки с прямыми пилами работали от различных двигателей. Выбор двигателя зависел от местных условий. Например, если была рядом водяная сила, то не имело смысла использовать паровой двигатель. Недорогими были лесопилки с деревянными частями, однако они оказывались не устойчивыми, а потому не долговечны.

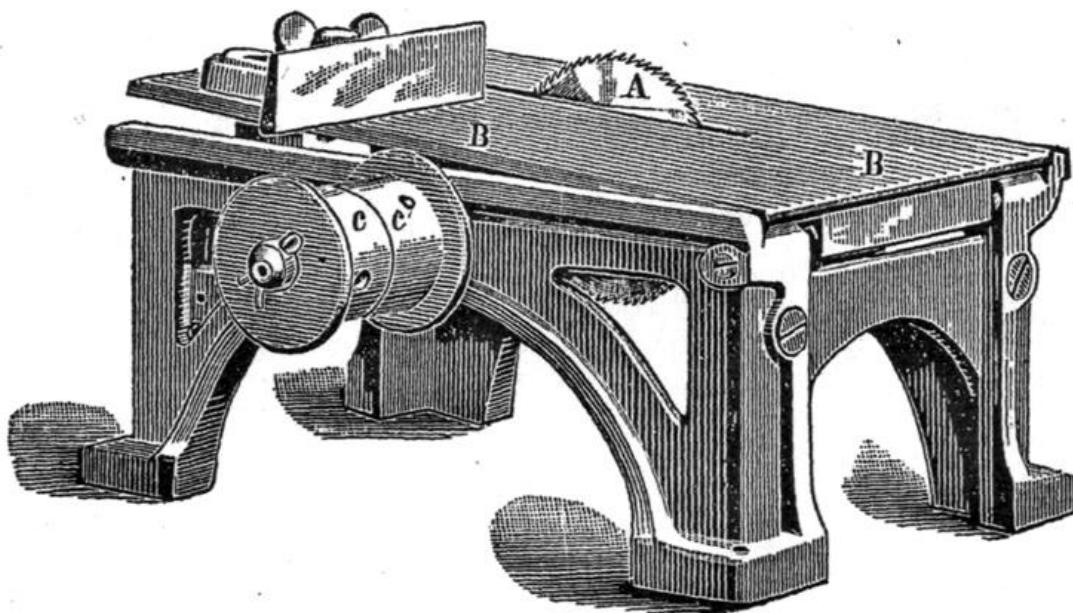
Самыми распространёнными были лесопилки с вертикальными пилами

Основная её часть – это металлическая рама, на которой вертикально закреплялись несколько пил на равных расстояниях друг от друга, в результате чего выпиливались доски одинаковой толщины. Древесина, которую необходимо было распилить, подавалась к лесопильной машине на тележках по рельсам. Далее бревно торцом подкатывалось к питательным валам РР, которые втягивали его, и оно двигалось к другой стороне машины, а в это время пилы распиливали его на доски.

Также были лесопилки с горизонтально расположенной одной пилой, имеющей горизонтально-качательное движение. Они служили для распилки, главным образом, фанер или древесины очень ценных и твёрдых пород дерева. На этих машинах устанавливали пилы с зубьями, режущими в обе стороны, что давало возможность резать дерево непрерывно.



Лесопилки с циркулярными пилами имели практические преимущества перед лесопилками вертикальными, однако они имели и недостатки, не позволяющие распиливать древесину ценных пород дерева. Они использовались, в основном для грубых работ



На рисунке изображён самый простой станок с циркулярной пилой, но были ещё и более усовершенствованные станки. Устройство циркулярной пилы состояло в следующем. Она представляла собой стальной диск большого или малого размера с зубьями. Горизонтальная ось, лежащая на двух подшипниках, прикреплена к нижней части стола. На неё насажена пила, которая выступает вверх через щель в столе. С боку на ось насажены два шкива, которые служат для передачи пиле быстрого вращения.

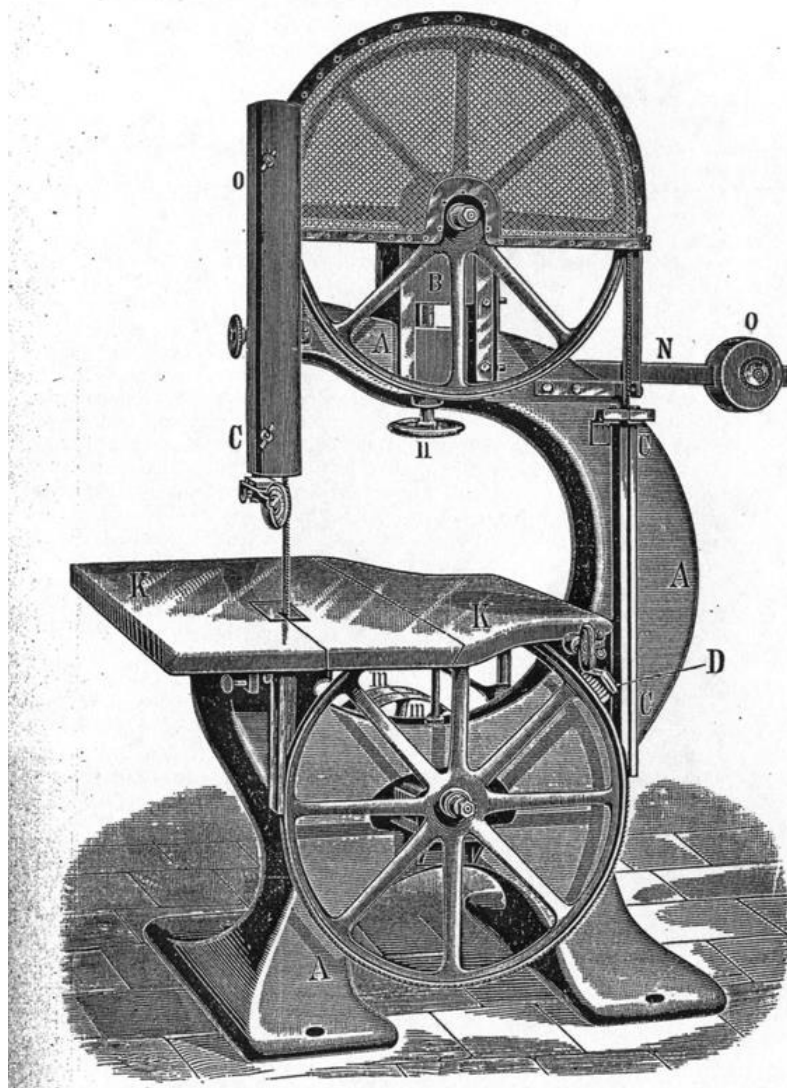
Быстрота движения циркулярной пилы гораздо больше, чем у вертикальной, поэтому она имела свои преимущества. К её достоинствам также можно отнести дешевизну станка, его установку и то, что она могла резать дерево и вдоль, и поперёк, что нельзя было сделать на вертикальных пилах, которые могли резать только вдоль. Кроме того, круглыми пилами удобно было отпиливать бока брёвен.

К недостаткам можно отнести то, что пропил был широкий, поэтому тратилось большое количество материала, получалось много опилок и расходовалось много силы на их образование. Если диск был установлен неправильно, то затрачивалось много силы на трение его о бока пропила. Все эти обстоятельства влияли на работу только с недорогими, распространёнными породами древесины.

Лесопилка с ленточной пилой, которую можно сравнить с ремнём, перекинутым через два шкива, изображена на рисунке. Один из шкивов, вращаясь, передавал непрерывное движение другому. Скорость движения такой пилы довольно высокая. Чтобы во время движения пила не делала большого изгиба, шкивы делали не меньше 2-5 футов в диаметре, что составляет по современным меркам примерно 0,61 – 0,152 м. Если пила была меньшего диаметра, то она скорее изнашивалась. Шкивы гладко обтачивали, покрывали кожей для того, что значительно увеличивало трение ленты по шкиву и придавало передаче большую эластичность.

По сравнению с круглой пилой ленточная пила была менее быстрой, так как её скорость меньше. Однако, если говорить об экономии материала, то здесь ленточная пила была выгоднее, чем круглая, так как затраты на материал были меньшими, и можно было распиливать бревно на тонкие доски, выпиливать фанеру и работать с ценными породами древесины. Ленточные пилы могли служить для продольного и поперечного распила и использовались для различных столярных работ.

Типичный ленточный станок изображён на рисунке.



Ленточная пила была предназначена не только для резки по прямым линиям, но и по фигурным. Работала она на паровом двигателе, поэтому могла быть окупаема только в большой столярной мастерской. Машина требовала большой устойчивости, поэтому станина была прикреплена к каменному фундаменту. На постоянной её оси находились два шкива – холостой и рабочий, которым передавалось вращение от парового двигателя. Для предосторожности и направления полотна пилы её деревянные части охранялись деревянными направляющими. Для удаления с нижнего шкива пыли и опилок служила специальная щётка. Верхний шкив из предосторожности был покрыт железным сетчатым чехлом. Ленточной пилой можно было распиливать бревно до 12 вершков в диаметре, что

составляет примерно 0,440 м. Средняя скорость движения ленты – 20-25 футов в минуту, что составляет примерно 610–760,5 метров в минуту.

2.3 Приёмы облицовывания

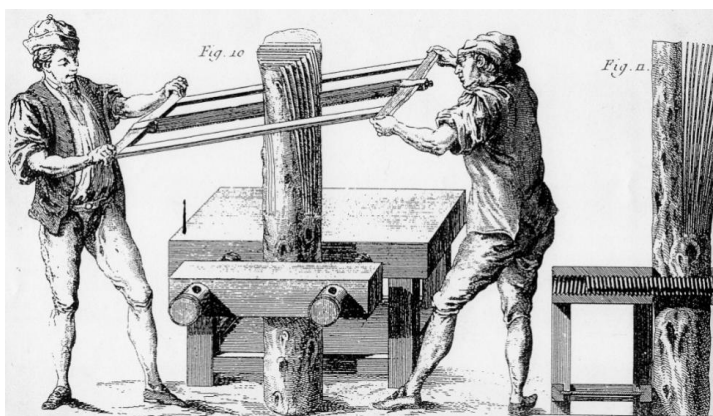
Книжный шкаф изготовлен по устоявшейся ко второй половине 19 века технологии изготовления корпусной мебели. Она состояла в изготовлении каркаса (основы) из местных пород дерева, чаще всего из сосны, который затем облицовывался более дорогими породами дерева, в нашем случае дубом. В XIX веке русские мастера освоили технологию облицовывания ценными породами дерева, закупленного в странах Европы и Америки.

Фанерованная мебель в России в период историзма получила самое широкое распространение. Во-первых, благодаря использованию технологии фанерования, происходила экономия дорогого материала, что было крайне важно при массовом производстве мебели в XIX веке. Во-вторых, в результате использования клея при фанеровке, увеличивалась прочность изделий что способствовало увеличению срока службы. В-третьих, у мастеров была возможность подбора текстуры материала, что имело значения для художественного оформления.

В практическом руководстве по столярному делу 1901 года издания говорится о применении этой технологии: *«...стали оклеивать мебель из простого дерева тоненькими фанерками привозимых драгоценных деревьев. В основу была положена мысль очень простая: придать изделию из простого дерева более изящный вид; но, кроме того, было достигнуто ещё несколько весьма важных преимуществ, которых даже не предполагалось, главнейшее из них – замечательное увеличение прочности изделий».*⁵³

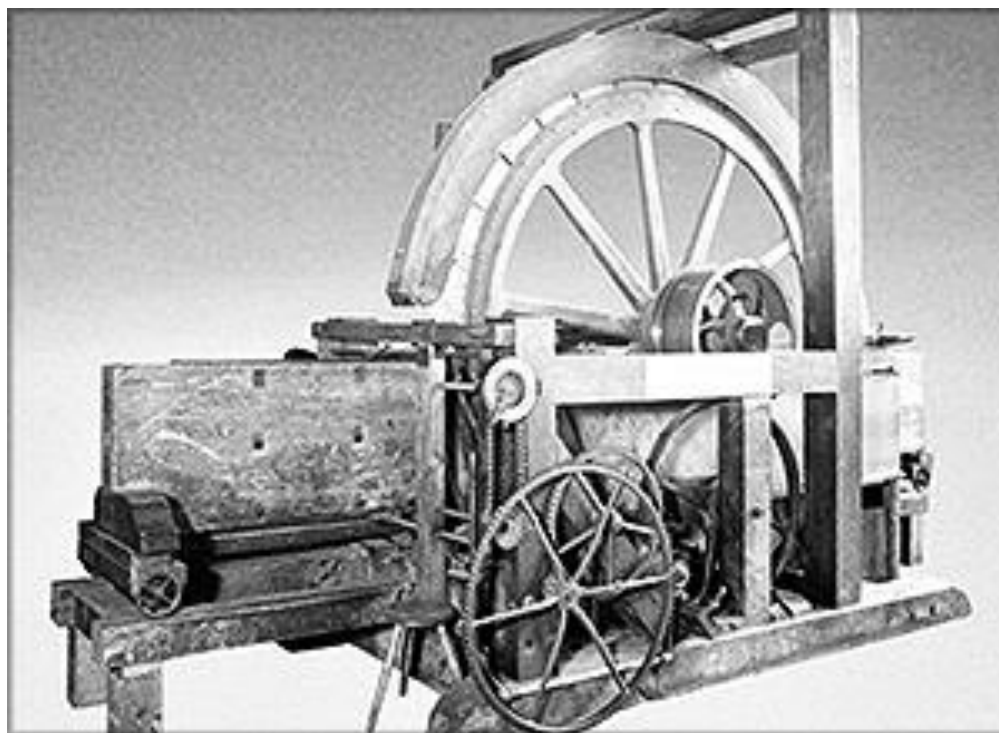
Эти «фанерки», как называли их в России в XIX веке, сейчас называются шпоном. Они представляют собой тонкие листы древесины от 1 до 2,5 мм., которые можно получить тремя способами: пилением, строганием или лущением. Отсюда и названия: шпон пиленный, строганный или лущённый.

Начало широкого использования шпона в производстве художественной мебели положил гамбургский мастер столярного дела Георг Реннер. В 1562 году он изобрёл лобзик с несколькими съёмными пилками для одновременного нарезания тонких деревянных пластин – шпона.



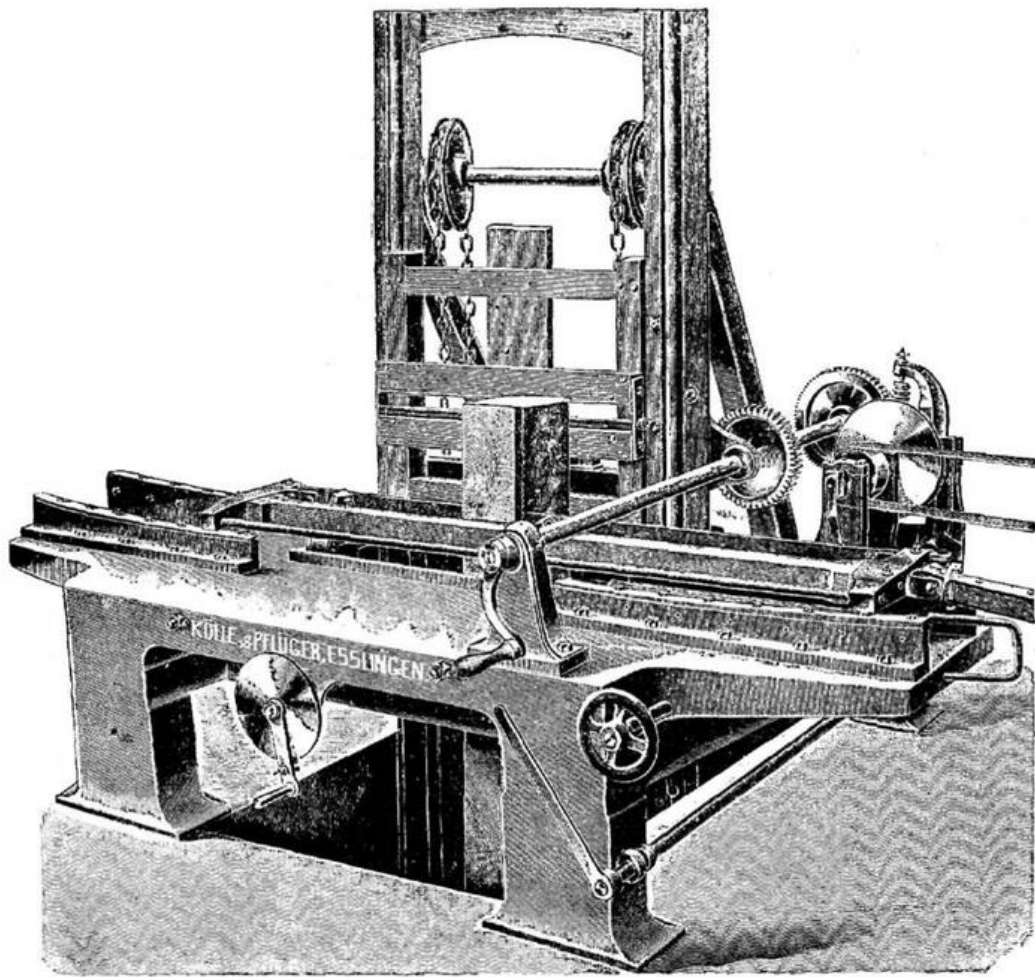
⁵³ М.А. Нетыкса. Практический курс столярного дела. Москва. 1901. С. 599.

Лишь в начале XIX века этот процесс удалось механизировать и пиление стало основной технологией получения шпона толщиной от 0,6 мм до 2-5 мм. Он обладает наилучшими декоративными качествами и является более дорогим. Наиболее ценными видами шпона являются: корни, развилки, капы. Растущий спрос на декоративную мебель состоятельных аристократов, среднего класса и священнослужителей крупных городов в XIX веке привел к изменениям в технике для изготовления шпона. В Вене того времени было много богачей, которые хотели обставить свои дома мебелью, изготовленной из шпона ценных пород древесины, и австрийцы Алоис и Мартин Мундинг еще в 1800 году стали использовать машину для резки шпона. Этот деревообрабатывающий станок имел длину 6 м и высоту более 3 м. Двое рабочих управляли им с помощью педалей. При изготовлении шпона на таком станке древесная стружка и опилки составляли четверть или даже половину первоначального объема распиливаемой заготовки.



Станок братьев Мундинг для изготовления шпона путём пиления. Австрия, 1800 год.

В 1819 году профессор Фишер придумал метод получения облицовочной фанеры с помощью лущения. На изобретенном Фишером станке, который был известен еще как фанерный рубанок, можно было срезать ленту шпона с вращающегося бревна. Нож станка располагался по касательной к годичным кольцам древесины. Этот станок дал начало механизированному производству шпона. Фанера в том виде, в котором мы ее привыкли видеть сейчас, появилась в России позднее, примерно в середине XIX века. Машинное производство шпона позволило значительно снизить стоимость фанеры, многократно повысить качество материала, которое существенно превосходило качество фанеры ручного изготовления, и выпускать мебель по доступным ценам.



Луцильный станок Фишера

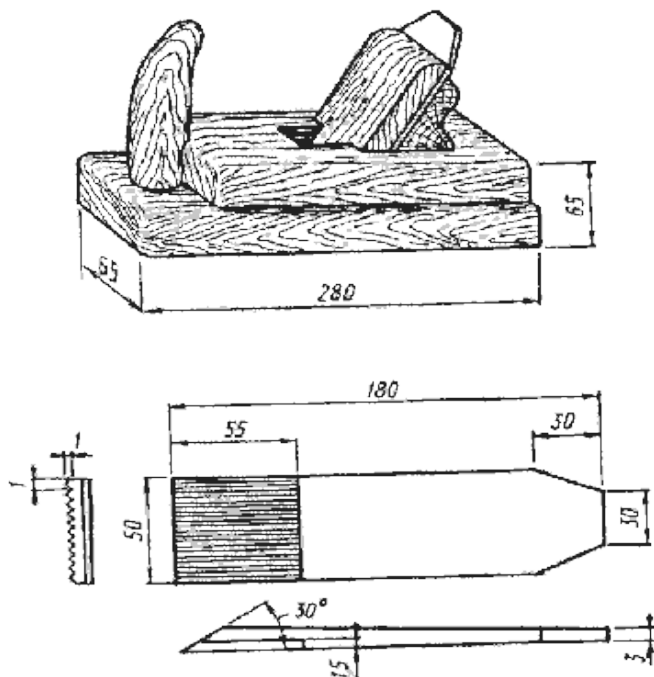
Начиная со второй половины XIX века начинают производить лущеный шпон, получаемый методом лущения. Лущёный шпон по декоративным качествам уступает пиленому и строганному, но благодаря возможности получать лущёный шпон значительной ширины, начиная с последней четверти XIX века, именно он широко используется для производства дешёвой рыночной мебели. В том же практическом курсе говорится: *«В готовом изделии такую фанеру можно легко признать по отсутствию красивого рисунка дерева и блёсток, свойственных поперечным срезам, а главное, по занозистой поверхности»*.⁵⁴ Получается он в результате снятия – лущения тонкого слоя древесины 0,6 мм поперёк волокон ствола. Бревно непрерывно вращается навстречу режущей кромке инструмента и разворачивается как рулон бумаги.

⁵⁴ М.А. Нетькса. Практический курс столярного дела. Москва. 1901. С. 600.

В конце XIX века в России получается распространение строганый шпон. (его толщина составляет примерно 0,6 мм.) В упомянутом практическом курсе столярного дела сказано, что эти фанерки «...встречаются в виде весьма тоненьких, почти совершенно гладких дощечек, на поверхности которых изредка попадаются поперечные царапины от зазубрившегося ножа. Так готовятся среднего качества фанерки».⁵⁵ Они получают путём строгания ствола вдоль волокон, от нижнего пила к верхнему. Ширина строганного шпона лимитируется толщиной ствола дерева. Данный способ получения являлся самым дешевым и экономичным.

Циновка шпона и основы

Перед фанеровкой поверхностей мастера проводили циновку. Инструмент, который они использовали назывался **цинубель**. Циубель (нем. Zahnhobel — зубчатый струг) — разновидность рубанка для обработки плоских поверхностей, который имел нож с зазубренным лезвием. При замене такого ножа на обычный нож циубель могли применять как шлифтик. При строгании циубель оставлял на поверхности обрабатываемой детали маленькие бороздки. Циубелем обрабатывали уже остроганные поверхности, подготавливаемые под склейку или облицовку. Циубель применяли для улучшения склеивания перед облицовыванием за счет придания поверхности шероховатости. Угол резания его составлял примерно 80°. Зубчики циубеля при строгании снимали очень узкую (ширина - 0,8 - 1 мм) стружку. В результате поверхность становилась рифлёной, что обеспечивало более лучшее сцепление фанеровки с основой. Циновка проводилась под двумя небольшим углами к направлению волокон так, что в итоге получалась сеточка из борозд. Циновка могла проводиться, как на поверхности массива, так и на толстом шпоне.

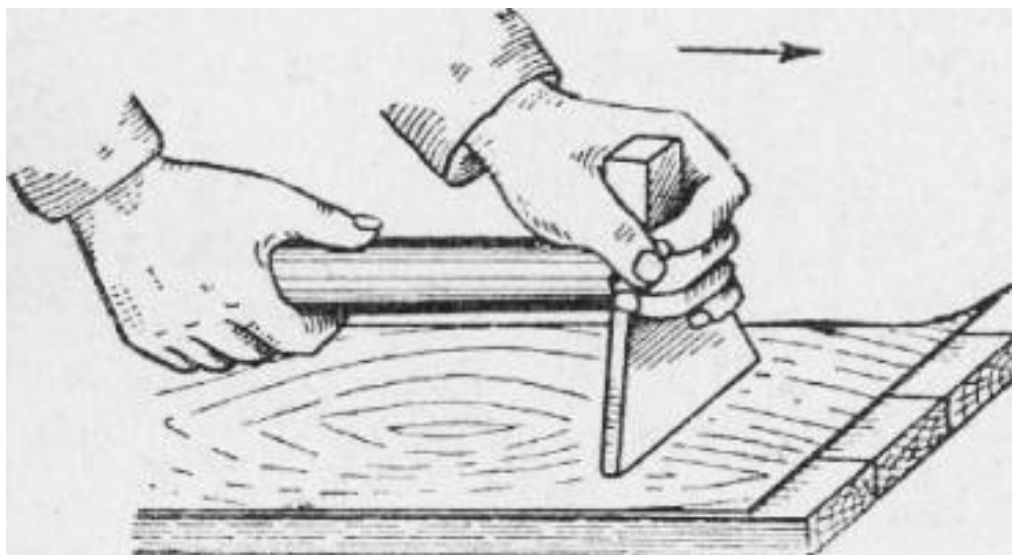


⁵⁵ М.А. Нетькса. Практический курс столярного дела. Москва. 1901. С. 599.

Для наклеивания шпона на деревянную основу в XIX веке применяли животный клей, который состоял из костного и мездрового клея в соотношении 40/60, что позволяло добиться наибольшей прочности.

Костный клей изготавливали из костей животных. Их очищали, дробили, обезжиривали, удаляли минеральные соли и затем варили в специальных клеянках. В результате такой обработки, имеющийся в костях коллаген переходил в глютин, который являлся клеящим веществом. Поэтому костный и мездровый клей иногда называют глютеиновым. Мездровый клей вырабатывался из мездры - "нижнего слоя шкуры животных, отделенной при выделке кожи", а также сухожилия и кости животных. Сырье обрабатывалось в известковом молоке, а затем в растворе соляной или серной кислоты. Для получения из мездры высококачественного клея ее варили при температуре 80-90°. Результатом варки становится студнеобразное вещество, которое подлежало сушке.

Разогретый в клеянке клей наносился на поверхность, после чего применялся метод «впритирку», который основывался на быстром отверждении животного клея.



Шпон сначала разглаживали руками, а затем специальным притирочным молотком (желательно нагретым) вдоль волокон от середины к краям, постепенно увеличивая нажим. В результате выдавливались излишки нанесённого клея и вытеснялся воздух, оставшийся под шпоном, а сам шпон плотно прилипал к основе. Излишки нанесённого клея затем убирались стамеской. Чтобы клей не загустел преждевременно, верхнюю сторону шпона могли увлажнять тёплой водой. Притирка могла продолжаться от 10 до 30 минут в зависимости от толщины шпона и размеров оклеиваемой поверхности. По окончании притирки, после того как шпон переставал отлипать от основания, на него клали груз до полного высыхания клея (на 3-4 часа). Не приклеенные места определяли лёгким простукиванием по поверхности шпона

Данный метод используется мастерами вплоть до конца XIX века. Облицовка впритирку даёт возможность облицовывать детали уже в конструкции без использования прижимного оборудования. Создание любого слоя (клеевой, лаковой, грунтовой) на одной из поверхностей приводит к выгибанию поверхности в противоположную сторону

(как пример можно посмотреть на русские иконы). С целью упрощения технологии материала, детали корпусной мебели сначала собирали в конструкцию, используя при этом шип открытый ласточкин хвост по всей ширине соприкасаемых деталей. Верхняя и нижняя стенка конструкции предохраняли детали от выгибания. Конструкция выполняла роль ребра жесткости для фиксации детали, не давая ей выгибаться. С появлением машинного производства в конце XIX века и пресса, сборка ведётся из отдельных деталей при двусторонней фанеровке. Места выхода шипов укрываются профилями различной степени сложности.

2.4 Изготовление и сфера применения точеных деталей с резьбой

Одной из основных особенностей декорирования мебели второй половины 19 века являлось использование точеных деталей. Как правило это были ножки и стойки спинок кресел, ножки столов, различного рода и форм колонны и полуколонны на лицевой стороне шкафов и буфетов, а также наибольшие точеные детали в форме вазонов и шишек, располагающиеся в навершии предметов мебели. Мастера, работая на токарных станках, создавали как простые, так и более сложные формы, которые порой сочетали в себе элементы разных стилей и хорошо вписывались в мебель эпохи историзма.

Токарные станки

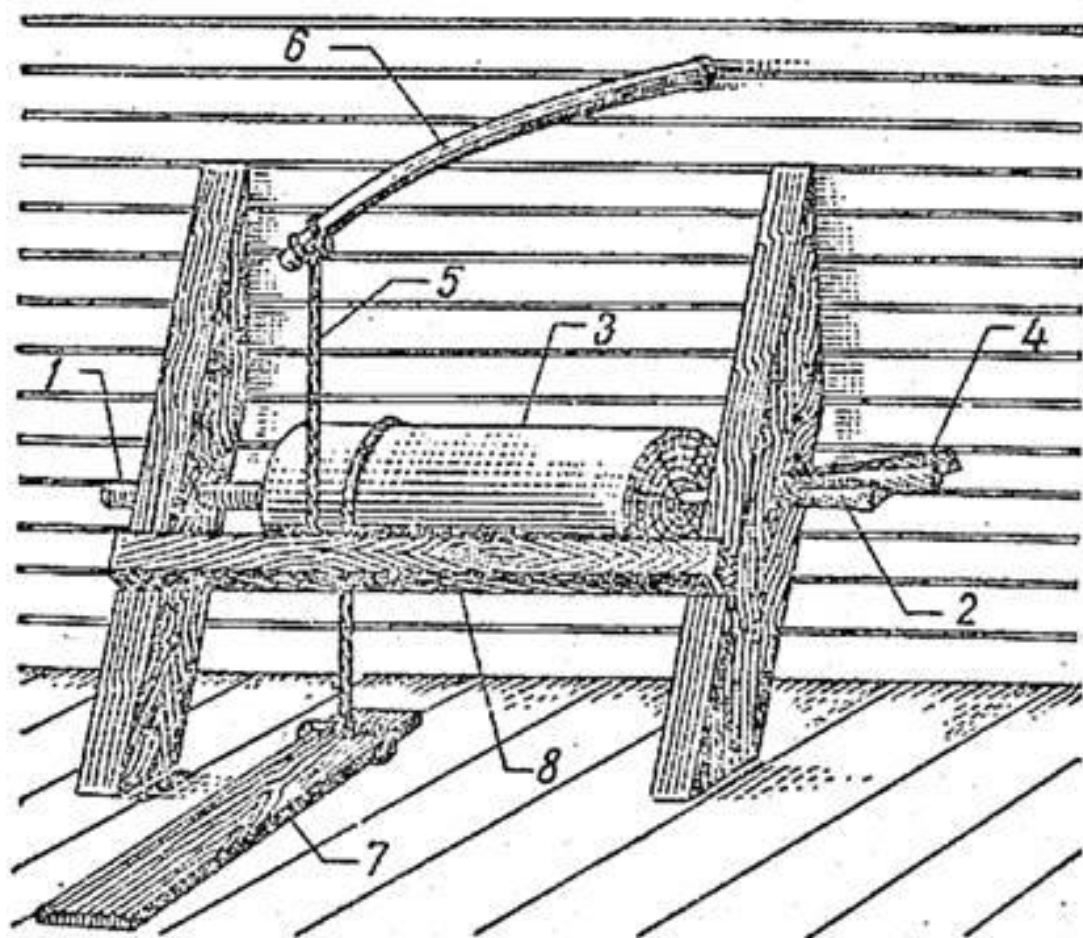
Токарные станки были изобретены и применялись еще в глубокой древности. Они были очень просты по устройству, весьма несовершенны в работе и имели вначале ручной, а впоследствии ножной привод. Обтачиваемое изделие, установленное на двух деревянных стойках, обрабатывали два человека. Один вращал при помощи веревки изделие то вправо, то влево, а другой держал в руках режущий или скобящий инструмент и обрабатывал им изделие. Следы первых подобных станков найдены на изображениях гробниц древнего Египта. Первый состоял из двух деревянных или костяных центров, в которых заготовку вращали также с помощью лука. Суппортом древнему токарю служила собственная рука или нога, поэтому и производительность, и точность обработки по нынешним меркам оставляли желать лучшего. Впрочем, некоторым африканским племенам лучковые станки служат до сих пор. Интересное наблюдение, что во все времена существования токарного ремесла всегда изготавливались детские игрушки. Страной происхождения токарного дела, считается Греция. В городе Зонненберге в музее хранится коллекция игрушек, изготовленных в Греции в V веке до н. э.

Средневековый токарный станок с оцепом (гибкой жердью).



Оцеп связан с педалью веревкой, обвивающей деталь. При нажатии на педаль деталь закручивается, при отпуске делает обратное движение. Позднее оцеп стали делать жестче и связывать с маховиком, что позволяло запасать значительную энергию. Вследствие этого изобретения токарь свободно владел двумя руками для удержания резца, хотя мог точить только тогда, когда деталь вращалась в нужном направлении. Процесс изготовления становится более рациональным. Принципиальный переворот в развитие токарного дела внес Леонардо да Винчи, добавив свои изобретения маховика, зубчатой передачи, винтовой резьбы. Леонардо да Винчи много работал не только над своими картинами, немало времени и труда он отдавал и работе над фортификациями, над военными машинами, которых требовали от него его благородные и высокопочтимые "меценаты". И когда у него появлялось немножко "свободного" времени, он не отдавался отдыху, а занимался изучением природы, человеческого тела и человеческого труда. Он шел от идеи к идее и все время что-нибудь придумывал, изобретал, испытывал, конструировал и сочинял. Конечно, занимался он и токарным станком. И изобрел, например, известный токарный станок, нарезающий резьбу, с прерываемым движением. Правда, намного более удачным был резьбонарезной станок с непрерывным движением, который был оценен в промышленности и введен в эксплуатацию лишь через несколько столетий.

Старинный русский токарный станок ножного привода.



Этот станок имел более устойчивое взаимное положение изделия и инструмента обеспечивало и более точную обработку, а замена ручного привода ножным позволила работать на станке вместо двух одному человеку. Обтачиваемое изделие устанавливалось на заостренных деревянных клиньях 1 и 2 (первых представителях современных центров). Клин 1 закреплялся в стойке наглухо, а клин передвигался до упора в изделие 3 и закреплялся вспомогательным клином 4. Веревка 5, навитая на изделие 1-2 оборота, одним концом прикреплялась к гибкой жерди 6, а другим — к деревянной подножке 7. Нажимая ногой на подножку, токарь приводил во вращение обтачиваемое изделие. Удерживая обеими руками режущий инструмент, опирающийся о деревянный брусок 8, он прижимал инструмент к изделию и обрабатывал его. Затем нажим ноги на подножку прекращался, гибкая жердь выпрямлялась, тянула веревку вверх и вращала изделие в обратном направлении. Обтачивание в это время прерывалось, и таким образом, как и на предыдущем станке почти половина рабочего времени тратилась бесполезно.

Необходимость обработки металлических изделий ускорила развитие токарных станков, хотя это развитие происходило очень медленно. Приоритет в развитии токарных станков принадлежит русским техникам.

Андрей Константинович Нартов, один из самых замечательных русских техников XVIII в., воспитанник Московской школы «математических и навигационных наук», впервые в мире в 1715 г. изобрел и затем построил токарно-копировальный станок с суппортом - механическим держателем режущего инструмента, заменяющим руку человека.



На этом станке, хранящемся ныне в Государственном Эрмитаже в Санкт - Петербурге, сохранилась надпись: «Начало произведения к строению махины 1718-го, решена 1729- году. Механик Андрей Нартов». В 1719 г. Нартов писал Петру I —большому мастеру токарного дела по дереву и металлу — из Лондона о том, что он «здесь таких токарных мастеров, которые превзошли российских мастеров, не нашел, и чертежи машинам, которые ваше царское величество приказал здесь сделать, я мастерам казал, и оные сделать по ним не могут...». Так при первом знакомстве Нартова с зарубежной техникой он смог убедиться в том, что русские мастера не уступают зарубежным.

А. К. Нартов опередил почти на столетие Генри Модсли, которому приписывается изобретение суппорта в 1797 г. Хранящиеся в Государственном Эрмитаже станки Нартова доказывают, что он еще в начале XVIII в. работал на станках своего изобретения, на которых еще с большей точностью, чем в конце XVIII в,- у Модсли, можно было изготавливать, притом автоматически, изделия любой формы. Изобретение суппорта ознаменовало собой начало новой эпохи в развитии не только токарных, но и других металлорежущих станков. Следовательно, благодаря изобретению А. К. Нартова Россия почти на столетие опередила Западную Европу и Америку в создании токарных станков с суппортами.

Токарный станок Модсли

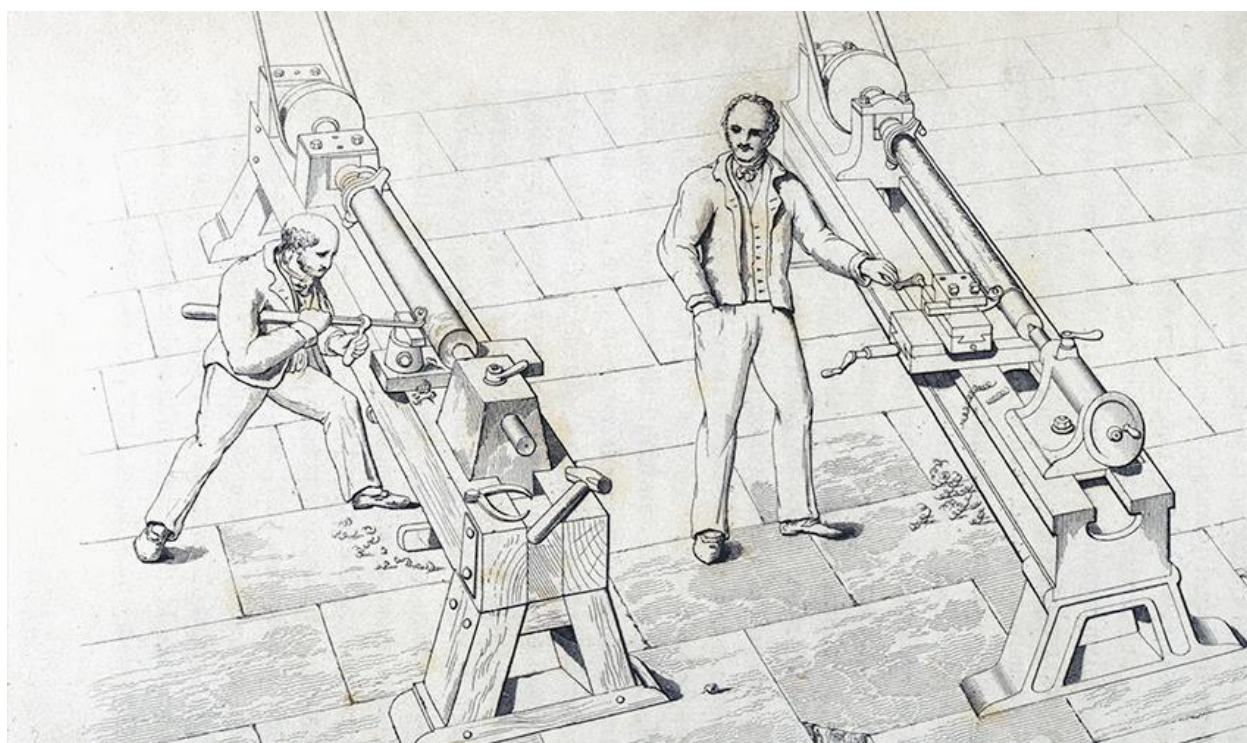
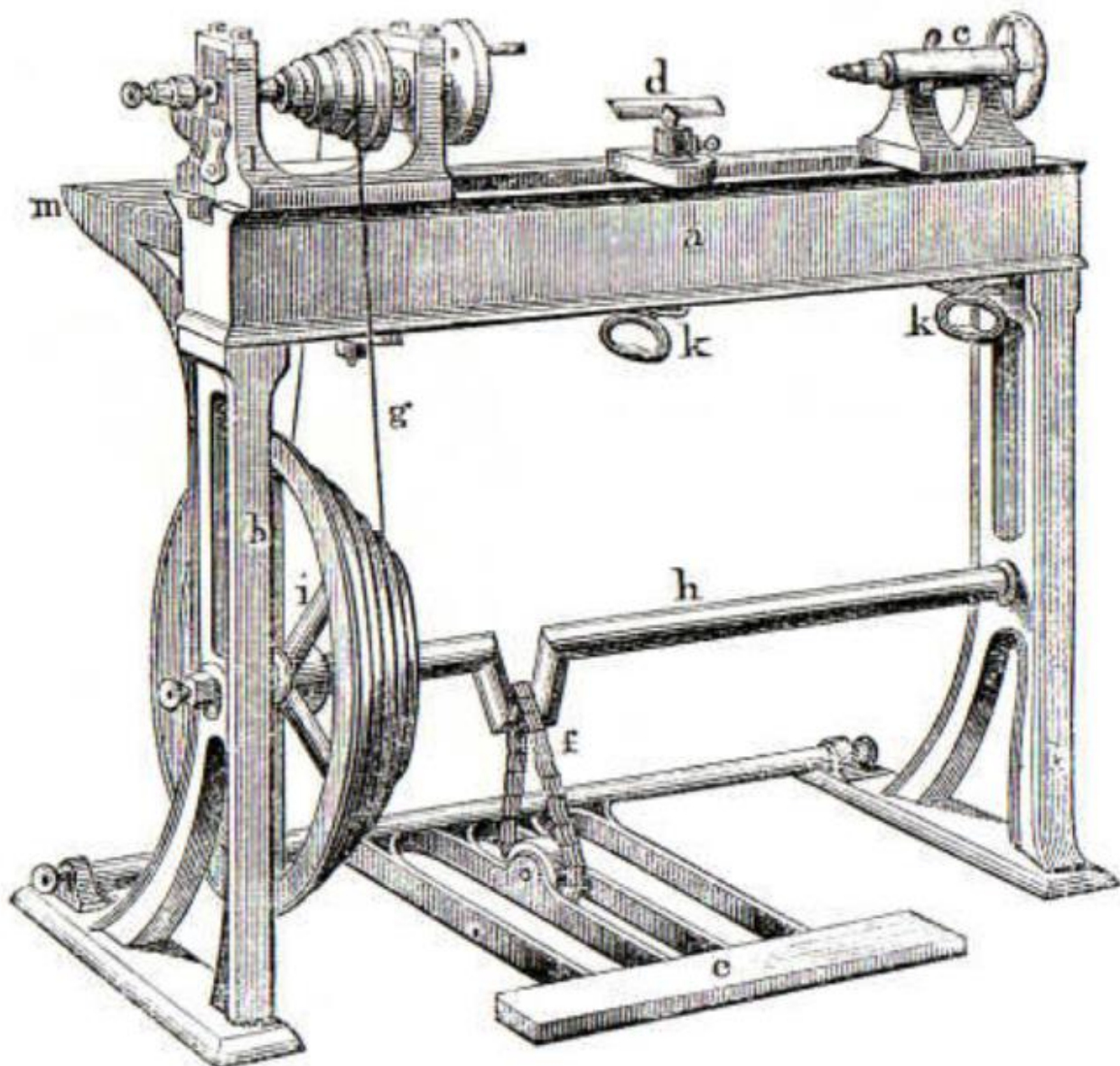


Рисунок 1841 год

Одна из основных проблем токарных станков в то время состояла в том, что резец приходилось держать в руках. Для удобства токари придумали длинные держатели резцов, особые упоры для них. Но и с ними работать было очень трудно. Действуя ручным резцом, почти невозможно добиться при обработке правильной круглой формы

обтачиваемой заготовки. Модсли построил станок, в котором резец закрепленный на суппорте мог двигаться в продольном и поперечном направлениях с помощью двух винтов.

В начале XIX веков появился гибридный токарный станок с маховиком и ножным приводом. Данный станок имеет большой чугунный маховик с несколькими скоростями работы, всё это крепится на 40мм вал, который установлен в мощные деревянные ножки. Роль станины выполняет дерево с чугунными полозьями, которые закреплены на болты. По полозьям ходит подвижный суппорт на мощном креплении с быстро откручиваемыми винтами. Заготовка крепится на трехзубный патрон и упирается в подвижную заднюю бабку.



Реставрируемый дубовый шкаф второй половины XIX века, является ярким примером использования токарных деталей в оформлении бытовой корпусной мебели эпохи историзма. Детали имеют форму полуколонн, получаемую путём распиливания готовой токарной детали пилой на две равные части. Поле чего, они приклеивались на края лицевой части шкафа с использованием животного клея. Данные детали старались делать по декорировке довольно сложными, с использованием капителей, фустов колонн, каннелюр и прочих элементов с последующей прорезкой линий с целью имитации объёмной резной работы.



В основании данной детали находится плоская пилястра, занимающая примерно одну треть протяженности всей детали. Её поверхность украшена примитивной резьбой, имитирующей трилистники, которые настаиваются друг на друга. На ней сложносоставленный фуст с большим количеством перехватов (шеек). В нижней части фуста находится база, состоящая из трёх частей. Сам фуст с прорезкой линий по диагонали. Завершает композицию капитель и двумя валютами, отдалённо напоминающая коринфский ордер.

Отдельно стоит отметить, что токарные детали при декорировании подобных предметов использовались также в навершии, при изготовлении ножек и иногда для украшения лицевой стороны филёнок дверей. Они имели разные формы, пропорции и могли быть частично украшены резьбой. Так же неотъемлемым элементом шкафов и буфетов того периода, был резной элемент, расположенный в навершии по центру, между точеными деталями. В них использовали элементы таких стилей, как классицизм, неоренессанс, а иногда и неороккоко.









Год Поступле- ния 2019	Вид Памятника 2	№ по книге поступления
		№ инвентарный памятника 18 Г-32

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ПАСПОРТ

реставрации памятника истории и культуры
(движимого)

1. Типологическая принадлежность памятника

Вид памятников	Памятники изобрази- тельного искусства	Памятники приклад- ного и изобр-го искусства	Археоло- гические памятники	Докумен- тальные памятники	Прочие памятники истории и культуры
Определение, характер п-ка	1	2	3	4	5
Обвести кружком цифровое обозначение вида					

2. Место постоянного хранения, владелец памятника:

3. Каталожные данные о памятнике	Примечания, уточнения
Наименование: Книжный шкаф облицованный дубом	
Авторство: Россия	
Время создания: вторая половина XIX века	
Материал, основа: Основа – сосна; фанеровка – дуб; точеные и резные элементы декора – дуб; профилированные детали - дуб	
Техника исполнения: Фанерование, резьба, точение	
Размеры: 2025x1260x570	

4. Основание для реставрации:

Аварийное состояние памятника в результате неправильного хранения

причина и цель проведения работ

наименование документа, № дата

Памятник передан в реставрацию

Акт о передаче № _____ от « ... » 200 . г.

5. Основные сведения по истории памятника, условиям хранения, предшествовавшим реставрациям и исследованиям, с указанием источника сведений

Шкаф хранился в здании Двенадцати Коллегий в музее палеонтологии. Предмет является неотъемлемой частью объекта культурного наследия Санкт Петербургского университета. Происхождение рассматриваемого шкафа, время его появления в здании Санкт - Петербургского Государственного университета не установлено.

6. Описание изображения.

Книжный шкаф относится к типу мебели монолитной конструкции. Боковые стенки шкафа связаны с нижней и верхней стенкой на открытый шип "ласточкин хвост». Подобное соединение предотвращает деформацию деталей. Верхняя и нижняя стенка не облицованы и не отделаны. Боковые стенки, каждая из которых собрана из двух досок, склеенных на гладкую фугу, облицованы только с лицевой стороны. С внутренней стороны на них по краям установлены рейки с зубцами для перемещения подполочных брусков при регулировке высоты полок. Дверцы шкафа остеклённые, с филенкой в нижней части. Филенки декорированы профилями и четырьмя токарными деталями. Дверцы навешены на пятниковые петли. Левая дверца фиксируется на два врезных шпингалета. На правой дверце имеется врезной замок. Декорировка книжного шкафа, сочетает в себе элементы неоренессанса и неоклассицизма. В основном ее составляют токарные детали с прорезкой различных орнаментальных мотивов.

Основа – сосна

Фанеровка – дуб

Ножки – дуб

Калевки крепления филенок и стекол, – дуб

Точёные элементы декора – дуб

Резные элементы декора – дуб

Цвет шкафа – тёмно-коричневый

Состояние памятника при поступлении в реставрацию

а) по визуальным наблюдениям:

Основные дефекты вызваны сильными перепадами температурно-влажностного режима в результате ненадлежащего хранения, а также усадкой древесины со временем. При визуальном осмотре были обнаружены следующие повреждения:

- множественные отслоения и частичные утраты фанеровки на лицевой стороне дверей и боковинах шкафа
- частичная утрата и загрязнения отделочного слоя по всей поверхности
- разрывы древесины на ножках и заднем полке
- небольшая деформация боковых стенок и всех конструктивных элементов в результате усадки древесины
- полная утрата трёх элементов декора на карнизе шкафа
- утрата четырёх раскреповок на дверцах
- небольшие сколы на профилях и сколы резьбы на точеных элементах декора

б) по данным лабораторных исследований:

№№ п/п	Цель и вид исследования	Описание и результат исследования	Место хранения. № и дата заключения	Исполнитель, должность (ф., и., о.)
1	Исследование типа клея и его состояния	В ходе микроскопического исследования Пробы 1 заметно, что клей сохранил свои адгезионные свойства с поверхностью, не отваливается и не отшелушившаяся на небольшом участке пробы. При этом видны глубокие трещины, проникающие сквозь клей. Это свидетельство недостаточной пластичности клея и его растрескивания на фоне изменений, происходящих с основой и облицовкой. Затем было проведено исследование пробы с помощью инфракрасной Фурье-спектроскопии. Измерения были проведены на ИК-Фурье спектрометре Nicolet 8700 (Thermo Scientific). Измерения производились с помощью приставки НПВО. С первого раза удалось	.	Старший преподаватель Курганов Н.С., Сотрудники научного центра СПбГУ Борисов Е.В. Поволоцкая А.В.

		<p>получить достаточно хорошие данные. По наличию амидных пиков можно утверждать, что клей имеет белковое происхождение. Полученный спектр сравнивался с образцами из базы данных IRUG. Сравнение показало, что хорошее совпадение получено со спектрами IPR00016 hide glue (костный клей) и IPR00008 Isinglass, fish glue (рыбий клей). Дело в том, что данные типы клея, изготавливаемые из животных белков, дают очень близкие ИК-Фурье спектры. И более точно определить относится ли данный тип клея к костному, рыбьему или кроличьему с помощью данного метода не представляется маловероятным. Можно пытаться это сделать только на очень чистых образцах, или с помощью других, дополнительных методов исследований.</p> <p>Исследование под микроскопом пробы 2 показало наличие красящего вещества красно-коричневого цвета, полупрозрачного в проходящем свете, частицы которого имеют форму чешуек с острыми углами. Исследования методами ИК-Фурье спектроскопии не дало результатов. По результатам исследования спектров комбинационного рассеяния (рамановской спектроскопии) можно утверждать, что данное вещество относится к группе азокрасителей. В</p>		<p style="text-align: right;">Старший преподаватель Курганов Н.С.,</p> <p>Сотрудники научного центра СПбГУ Борисов Е.В. Поволоцкая А.В.</p>
2	Исследования красящего вещества и состава лакового покрытия			

		<p>пробе присутствуют и другие вещества (вероятно, лак) сложно определить, к какому именно красителю относится образец. Но это вполне возможно попробовать сделать. Для этого необходимо продолжать исследования. Учитывая происхождение образца, можно предположить, что краситель относится к широко распространенному и одному из самых ранних азокрасителей Bismarck brown. Данный был получен впервые в 1863 году и использовался как для окраски биологических образцов в лабораториях, затем получил широкое распространение и стал применяться и для окраски морилок и лаков, в том числе и мебельных.</p>		
--	--	--	--	--

в) общее заключение о состоянии памятника

Аварийное состояние памятника. Деструкция облицовочного и отделочного слоя.

Дата «...» 200 . г. _____

фамилия, имя, отчество, должность, подпись

7. Программа проведения работ и её обоснование

Программа составлена на основании задания на реставрацию

наименование коллегиального органа, № протокола и дата

а) Состав и последовательность реставрационных мероприятий:

- Разборка предмета: снятие дверец, снятие профилей, снятие заднего полка
- Проклейка фанеровки в местах отхода от основы
- Изготовление вставок в места утрат фанеровки на лицевой стороне и кромках дверей, а также на профилях и внешней стороне стенок
- Установка вставок в местах разрыва древесины
- Расчистка поверхности шкафа от старого отделочного слоя
- Подготовка поверхностей шкафа и дверей под отделку
- Разработка проекта восстановления утраченных элементов декора на карнизе шкафа и на дверцах
- Изготовление утраченных декоративных элементов
- Замена заднего полка
- Тонировка поверхностей облицовки и резьбы водным бейцем в цвет эталона
- Отделка поверхностей облицовки и резьбы воском
- Финальные подкраски

б) Особые условия:

Программа утверждена _____

« » . . . 200 . г. _____
фамилия, имя, отчество, должность, подпись

8. Изменения программы и их обоснования

Изменения программы утверждены:

Дата « » . . . 200 . г. _____

фамилия, имя, отчество, должность, подпись

9. Проведение реставрационных мероприятий

№№ п/п	Описание операций с указанием метода, технологии, рецептур, материалов и инструментов, выполнения сопровождающих иллюстративных материалов	Даты начала и окончания операции	Подписи руководителя и исполнителя работ
1.	Визуальный осмотр объекта	01.10.19- 01.10.19	
2.	Фотофиксация	02.10.19- 02.10.19	
3.	Разборка: снятие дверец, карниза и плинта, заднего полка и фурнитуры	03.10.19- 03.10.19	
4.	Подклейка фанеровки на внешней стороне левой стенки шкафа в местах отхода от основы <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> животный клей, струбцины, щуп, нож-косяк 	04.10.19- 27.11.19	
5.	Подклейка фанеровки на внешней стороне правой стенки шкафа в местах отхода от основы <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> животный клей, струбцины, щуп, нож-косяк 	02.12.19- 05.02.20	
6.	Изготовление вставок в места утрат фанеровки на внешней стороне левой стенки шкафа <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> животный клей, струбцины, щуп, нож-косяк, прямые стамески, линейка 	05.02.20- 07.02.20	
7.	Изготовление и установка вставок фанеровки в места утрат на внешней стороне правой стенки шкафа <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> животный клей, струбцины, щуп, нож-косяк, прямые стамески, линейка 	10.02.20- 21.02.20	
8.	Проклейка утюгом фанеровки в местах отхода от основы на лицевой стороне левой стенки шкафа <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> утюг, вода, притирочный молоток, животный клей 	16.02.21 – 17.02.21	
9.	Проклейка утюгом фанеровки в местах отхода от основы на лицевой стороне правой стенки шкафа <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> утюг, вода, притирочный молоток, животный клей 	17.02.21- 19.02.21	
10.	Изготовление вставки в место скола резьбы на капители, на правой токарной детали декора лицевой стороны шкафа <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, японская пила, напильник, наждачная бумага, животный клей 	04.03.21- 04.03.21	
11.	Изготовление вставок в места утрат массива древесины на лицевом верхнем профиле <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, наждачная бумага, рубанок, животный клей 	05.03.21- 05.03.21	

12.	<p>Подклейка фанеровки на верхней стенке в местах прихода дверей</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, линейка, нож-косяк, животный клей 	06.03.21- 06.03.21	
13.	<p>Изготовление вставок в места утрат древесины во внутренней стороне нижней стенки шкафа (места установки петель и отверстие для шпингалета)</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, линейка, нож-косяк, животный клей 	09.03.21- 10.03.21	
14.	<p>Изготовление вставок в места утрат массива и фанеровки на нижних профилях</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, линейка, нож-косяк, животный клей 	11.03.21- 12.03.21	
15.	<p>Изготовление вставок в места повреждения фанеровки на кромках дверей</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, линейка, нож-косяк, животный клей 	13.03.21- 14.03.21	
16.	<p>Изготовление вставок в места утрат фанеровки на лицевой стороне дверей</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, линейка, нож-косяк, животный клей 	15.03.21- 16.03.21	
17.	<p>Зареивание щелей на дверях в местах шиповых соединений</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, нож-косяк, животный клей 	16.03.21- 17.03.21	
18.	<p>Подклейка и подгонка профилей на дверных рамах</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, гвозди, молоток, животный клей 	18.03.21- 19.03.21	
19.	<p>Подгонка и шпингалетов в правую дверную раму</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> прямые стамески, киянка 	22.03.21- 22.03.21	
20.	<p>Расчистка поверхности шкафа и резьбы от старого отделочного слоя</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> диметилформамид, кисть 	23.03.21- 26.03.21	
21.	<p>Шлифовка поверхностей шкафа и дверей, подготовка под отделку</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> шлифовальная машинка, наждачные бумаги №120, 150 	12.04.21- 16.04.21	
22.	<p>Изготовление и установка утраченных точеных элементов декора на карнизе шкафа</p> <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> токарный станок, 	28.04.21- 30.04.21	

	токарные резцы, ленточнопильный станок, стамески		
23.	Изготовление утраченных элементов декора (раскреповки) на дверцах шкафа <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> ленточнопильный станок, японская пила, рубанок, стамески, ручной фрезер, животный клей 	03.05.21-05.05.21	
24.	Восстановление и установка заднего полка <ul style="list-style-type: none"> • <u>Материалы и инструменты:</u> ленточнопильный станок, японская пила, рубанок, стамески, ручной фрезер, животный клей 	05.05.21-07.05.21	
25.	Тонировка поверхностей облицовки и резьбы водным бейцем в цвет эталона		
26.	Отделка поверхностей облицовки и резьбы воском		
27.	Сборка и финальные подкраски		

10. Иллюстративный материал (фотография, картограммы, схемы и пр.)

№№ п/п	Дата	Наименование иллюстративного материала; характер и условия выполнения	Количество	Место хранения и архивный №
		Картограмма повреждений №1 Картограмма повреждений №2 Схема №1. Воссоздание точеных деталей	1 1 1	
		До реставрации:		
1	02.10.19	Фото №1. Общий вид спереди	1	
2		Фото №2. Общий вид сбоку	1	
3		Фото №3. Общий вид сзади	1	
4		Фото №4. Разрывы древесины на углах	1	
5		Фото №5. Утрата раскреповки на дверце		
6		Фото №6. Утрата фанеровки на лицевой стороне двери		
7		Фото №7. Скол на левой капители		
8		Фото №8. Отход фанеровки от основы на лицевой стороне двери		
9		Фото №9. Сколы на карнизе		
10		Фото №10. Утрата фанеровки на лицевой стороне двери		
11		Фото №11. Трещины на дверных рамах		
12		Фото №12. Утрата точеного элемента на филёнке		
13		Фото №13. Повреждения плинта		
14		Фото №14. Трещины в местах соединения раскреповки		
15		Фото №15. Утрата правой ножки шкафа		
16		Фото №16. Отход фанеровки от основы на боковине шкафа		
17		Фото №17. Трещины на заднем полке		
18		Фото №18. Общий вид внутри шкафа		
		В процессе реставрации:		
19	03.10.19	Фото №19. Общий вид после разборки		
20	04.10.19	Фото №20. Переклейка фанеровки в местах отхода от основы на боковой стенке		
21	10.11.19	Фото №21. Переклейка фанеровки в местах отхода от основы на боковой стенке		
22	21.02.20	Фото №22. Проклейка фанеровки в местах отхода от основы на правой створке двери		

23	23.02.20	Фото №23. Проклейка фанеровки в местах отхода от основы на кромке двери		
24	05.02.20	Фото №24. Изготовление вставок в места утрат фанеровки на боковине шкафа		
25	06.02.20	Фото №25. Вставка в места утраты фанеровки на боковине шкафа		
26	11.03.21	Фото №26. Утрата фанеровки на плинте		
27	12.03.21	Фото №27. Изготовление вставок в места утрат фанеровки на плинте		
28	05.03.21	Фото №28. Восполнение утрат карнизе		
29	06.03.21	Фото №29. Восполнение утраты карнизе		
30	04.03.21	Фото №30. Изготовление вставки в место скола на капители		
31	22.03.21	Фото №31. Изготовление вставки в место утраты древесины в основании		
32	22.03.21	Фото №32. Изготовление вставки в место утраты древесины в основании		
33	23.03.21	Фото №33. Разрывы древесины на кромке двери		
34	23.03.21	Фото №34. Изготовление вставки в место разрывы древесины на кромке двери		
35	10.02.21	Фото №35. Изготовление вставки в место утраты массива на кромке двери		
36	15.02.21	Фото №36. Боковина шкафа в процессе расчистки от старого отделочного слоя		
37	03.03.21	Фото №37. Карниз шкафа в процессе расчистки от старого отделочного слоя		
38	05.03.21	Фото №38. Филёнки в процессе расчистки		
39	09.03.21	Фото №39. Приклейка раскреповки в основании шкафа		
40	10.03.21	Фото №40. Приклейка плинта в основании шкафа		
41	17.03.21	Фото №41. Приклейка карниза на правой боковине		
42	18.03.21	Фото №42. Приклейка карниза и профиля на левой боковине		
43	28.05.21	Фото №43. Общий вид шкафа на стадии подготовки к тонировке о отделке		

--	--	--	--	--

Примечание: перечень иллюстраций группировать по разделам («до реставрации» – «в процессе реставрации» – «после реставрации»), порядковые номера материалов, включённых в Приложение, обвести кружком.

11. Результаты проведенных мероприятий

(описание изменений технического состояния, внешних изменений памятника после реставрации, уточнение атрибуций и пр.)

Предмет выведен из аварийного состояния. Проведено укрепление облицовки в местах отхода от основы по всей поверхности шкафа. Изготовлены вставки в местах утрат. Восполнены сколы резьбы на пилястрах, а также верхнем и нижнем профилях. В результате исследований подобраны аналоги, по которым были восполнены утраченные элементы декора на лицевой стороне дверей и на карнизе шкафа. Проведена расчистка шкафа от старого отделочного слоя с последующей отделкой его водной морилкой и воском.

Исполнитель работы: студент Александров Г.В.

Руководитель работы _____
Подпись

«...» 200 . г.

12. Заключение реставрационного совета (выписка из протокола)

наименование организации, № и дата протокола

13. Рекомендации по условиям хранения памятника

При хранении экспонировании необходимо соблюдать температурно-влажностный режим. Температура от +18 до -2 С, влажность от 55% 65% под наблюдением реставратора. Необходимо исключить резкие колебания температуры и относительной влажности, сквозняки, не допускать образования зон застойного воздуха, не располагать вблизи отопительных приборов.

Исполнитель работы: студент Александров Г.В

Руководитель работы _____
Подпис

« . . . » 200 . г.

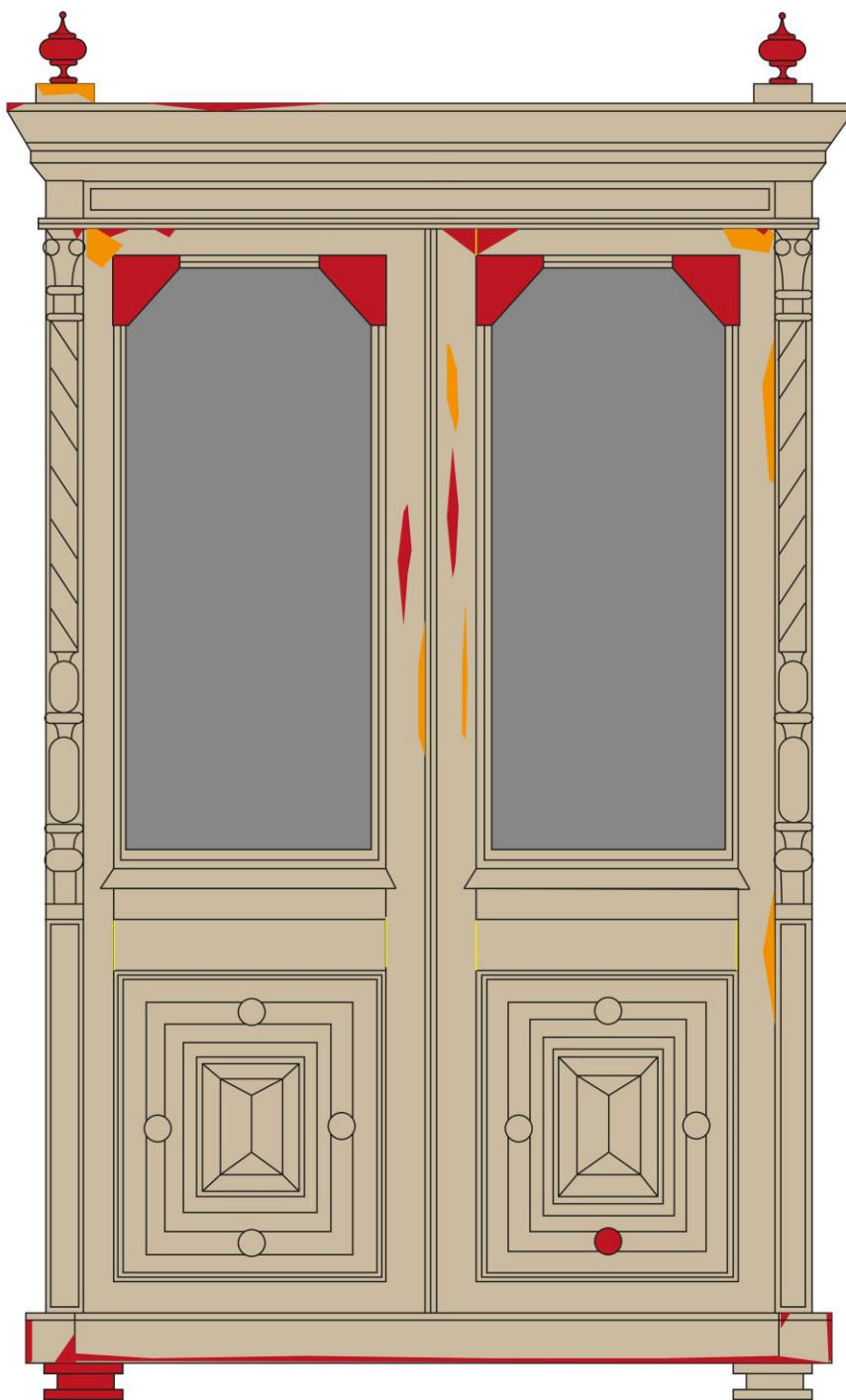
14. Приложения к паспорту (иллюстрации, акты, схемы и т.п.)

После реставрации памятник будет передан на кафедру минералогии СПбГУ

ИСПОЛНИТЕЛИ РАБОТ:

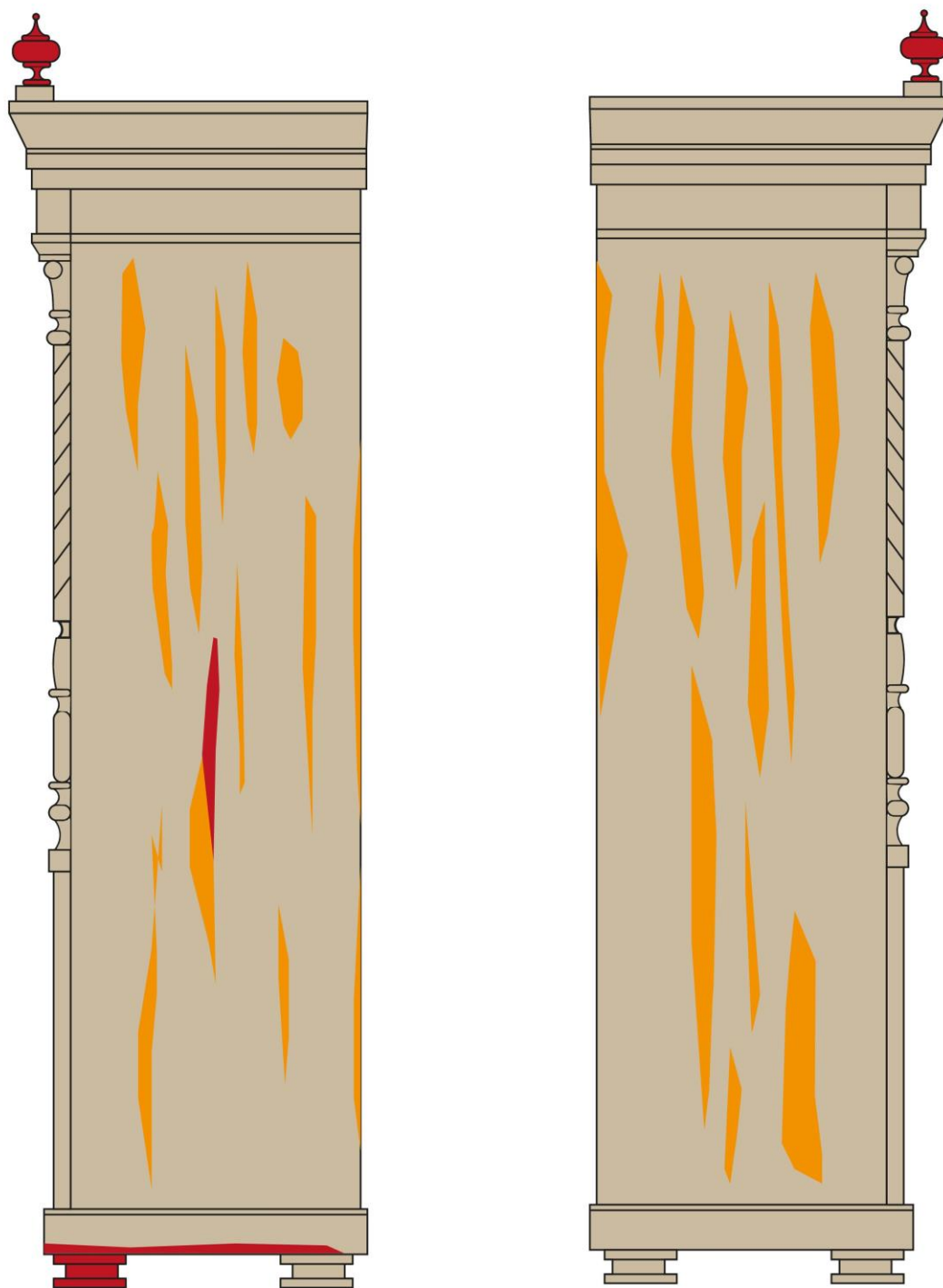
Исполнитель работ: студент IV курса Александров Г.В

Научный руководитель Торбик В.С



- Повреждения отделочного слоя
- Утраты массива и фанеровки
- Места отхода фанеровки от основы
- Разрывы древесины
- Стёкла

Картограмма повреждений №1



Картограмма повреждений №2

- Повреждения отделочного слоя
- Утраты массива и фанеровки
- Места отхода фанеровки от основы
- Разрывы древесины
- Стёкла

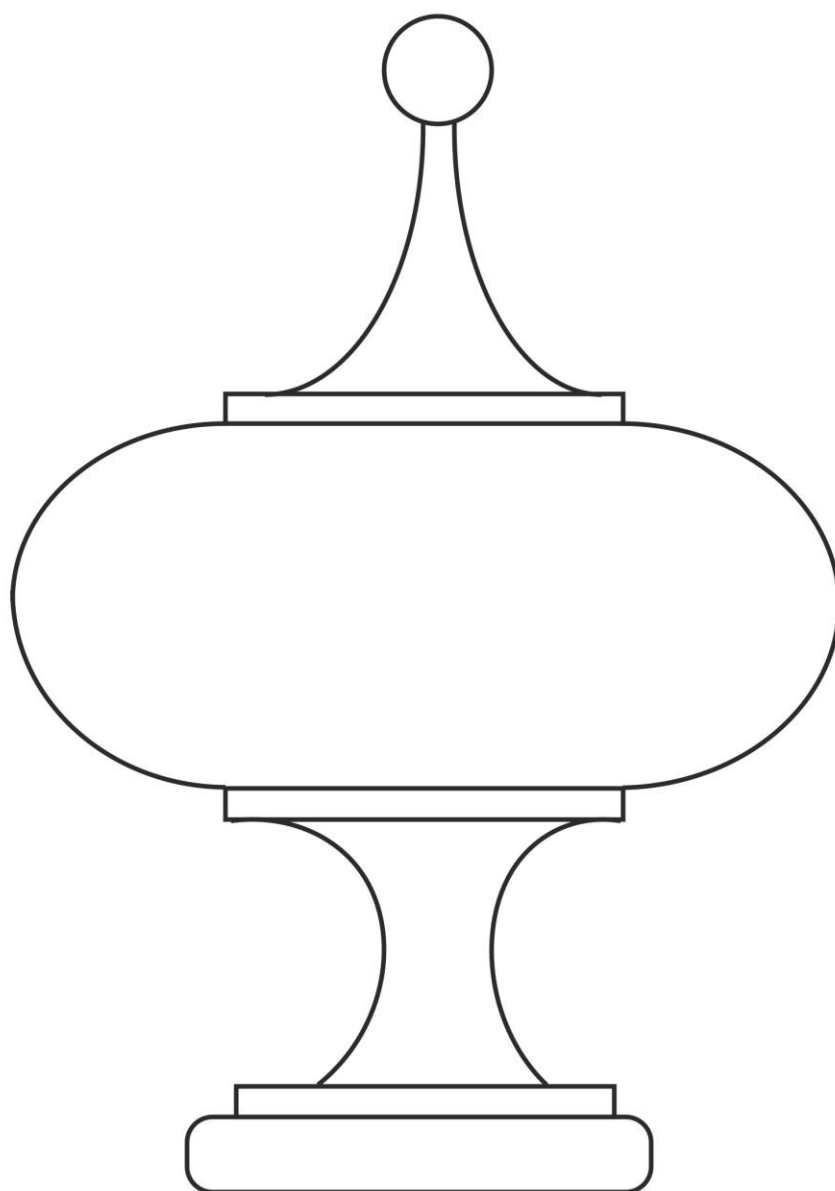


Схема №1. Воссоздание точеных деталей



Фото №1. Общий вид спереди



Фото №2. Общий вид сбоку



Фото №3. Общий вид сзади



Фото №4. Разрывы древесины на углах



Фото №5. Утрата раскреповки на дверце



Фото №6. Утрата фанеровки на лицевой стороне двери



Фото №7. Скол на левой капители



Фото №8. Отход фанеровки от основы на лицевой стороне двери



Фото №9. Сколы на карнизе



Фото №10. Утрата фанеровки на лицевой стороне двери



Фото №11. Трещины на дверных рамах



Фото №12. Утрата точеного элемента на филёнке



Фото №13. Повреждения плинта



Фото №14. Трещины в местах соединения раскреповки



Фото №15. Утрата правой ножки шкафа



Фото №16. Отход фанеровки от основы на боковине шкафа



Фото №17. Трещины на заднем полке



Фото №18. Общий вид внутри шкафа



Фото №19. Общий вид после разборки



Фото №20. Переклейка фанеровки в местах отхода от основы на боковой стенке



Фото №21. Переклейка фанеровки в местах отхода от основы на боковой стенке



Фото №22. Проклейка фанеровки в местах отхода от основы на правой створке двери

Фото №23. Проклейка фанеровки в местах отхода от основы на кромке двери





Фото №24. Изготовление вставок в места утрат фанеровки на боковине шкафа



Фото №25. Вставка в места утраты фанеровки на боковине шкафа



Фото №26. Утрата фанеровки на плинте



Фото №27. Изготовление вставок в места утрат фанеровки на плинте



Фото №28. Восполнение утрат карнизе



Фото №29. Восполнение утраты карнизе



Фото №30. Изготовление вставки в место скола резьбы на капители



Фото №31. Изготовление вставки в место утраты древесины в основании



Фото №32. Изготовление вставки в место утраты древесины в основании



Фото №33. Разрывы древесины на кромке двери



Фото №34. Изготовление вставки в место разрыва древесины на кромке двери



Фото №35. Изготовление вставки в место утраты массива на кромке двери



Фото №36. Боковина шкафа в процессе расчистки от старого отделочного слоя



Фото №37. Карниз шкафа в процессе расчистки от старого отделочного слоя

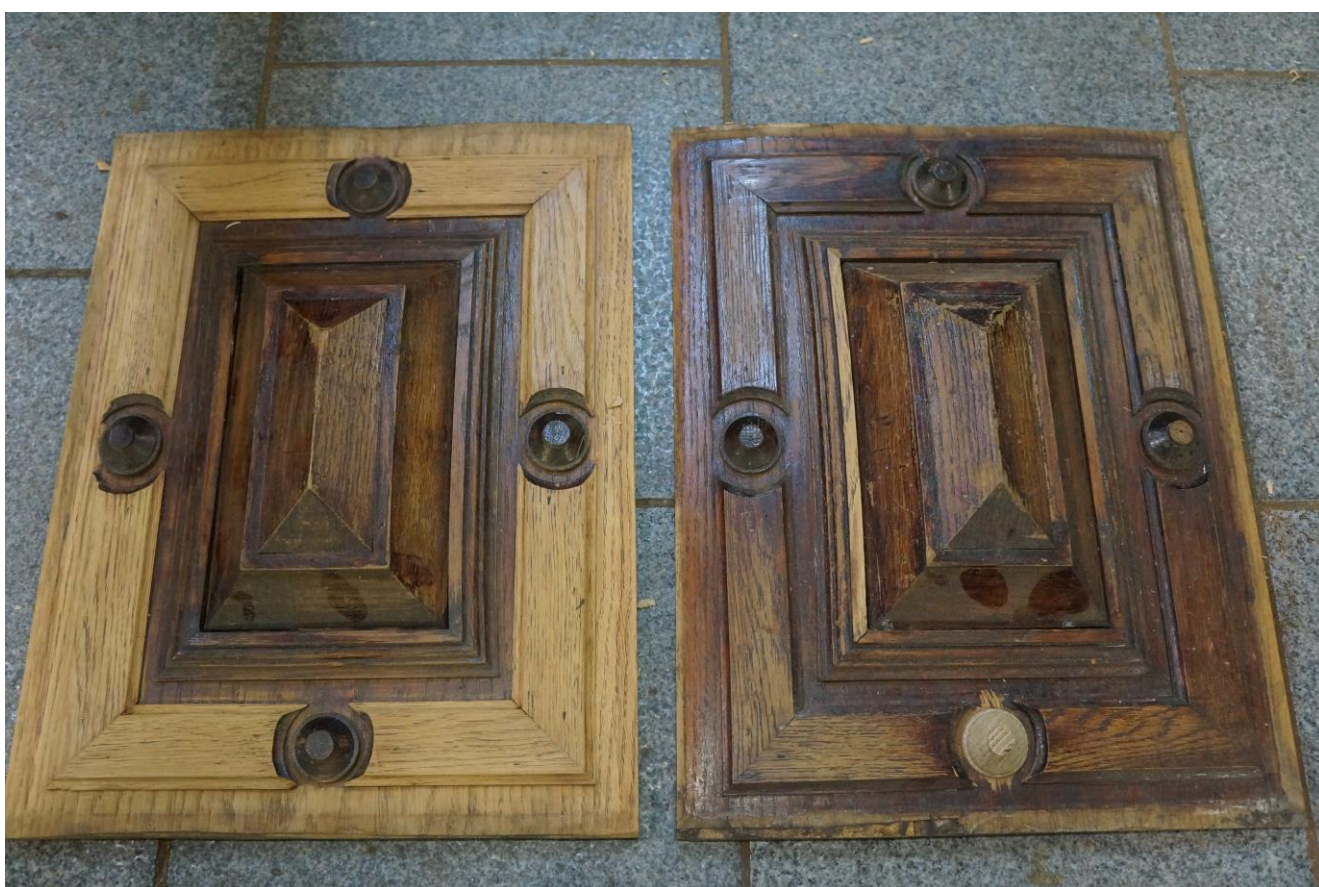


Фото №38. Филёнки в процессе расчистки



Фото №39. Приклейка раскреповки в основании шкафа



Фото №40. Приклейка планта в основании шкафа



Фото №41. Приклейка карниза на правой боковине



Фото №42. Приклейка карниза и профиля на левой боковине



Фото №43. Общий вид шкафа на стадии подготовки к тонировке и отделке

Заключение

Исходя из изученных материалов, можно сделать вывод о том, что бытовая корпусная мебель историзма второй половины XIX века, имела устойчивую типологию изготовления и художественного оформления. Самым распространённым типом корпусной мебели можно считать двусторчатый книжный шкаф. Также в этот период очень популярны были комоды и буфеты. Основа конструкции каждого изделия корпусной мебели заключалась в изготовлении высушенного и выдержанного материала естественной сушки из распила одного бревна. Индивидуализация каждого предмета предавалась за счёт использования нехитрого и устойчивого арсенала декоративных деталей, которые в разных модификациях устанавливались на предмет. Зачастую в одном изделии можно было наблюдать совмещение декоративных элементов из разных стилей.

Практической частью работы являлась реставрация дубового шкафа второй половины XIX века из собрания Санкт-Петербургского Государственного университета. На его примере были наглядно изучены методики и приёмы, используемые мастерами того времени. Были проведены реставрационные работы, результатом которых стало выведение предмета из аварийного состояния и его готовность к эксплуатации. Проведено укрепление облицовки в местах отхода от основы по всей поверхности шкафа. Изготовлены вставки в места утрат. Восполнены сколы резьбы на пилястрах, а также верхнем и нижнем профилях. В результате исследований подобраны аналоги, по которым были восполнены утраченные элементы декора на лицевой стороне дверей и на карнизе шкафа. Проведена расчистка шкафа от старого отделочного слоя с последующей отделкой его водной морилкой и воском.

Приложение

Изучение состава красящих и адгезивных материалов дубового шкафа второй половины 19 века из собрания кафедры минералогии СПбГУ в процессе реставрации¹.

Курганов Н.С., Борисов Е.В., Поволоцкая А.В.

Цель исследований: изучить состав материалов отобранных проб с шкафа с целью определения материалов.

Краткие результаты:

Для исследований со шкафа в процессе реставрации были отобраны пробы

Таблица 1. Описание отобранных проб.

номер пробы	место отбора пробы	задача для исследований
Проба 1	Отобрана на правой стороне шкафа, из-под снятой в процессе реставрации калевки.	исследования типа клея и его состояния
Проба 2	Отобрана на правой стороне шкафа, на плоскости, в процессе механической расчистки циклей.	исследования красящего вещества и состава лакового покрытия

В ходе микроскопического исследования **Пробы 1** заметно, что клей сохранил свои адгезионные свойства с поверхностью, не отваливается и не отшелушившаяся на небольшом участке пробы. При этом видны глубокие трещины, проникающие сквозь клей. Это свидетельство недостаточной пластичности клея и его растрескивания на фоне изменений, происходящих с основой и облицовкой.

Затем было проведено исследование пробы с помощью инфракрасной Фурье-спектроскопии. Измерения были проведены на ИК-Фурье спектрометре Nicolet 8700 (Thermo Scientific). Измерения производились с помощью приставки НПВО. С первого раза удалось получить достаточно хорошие данные. По наличию амидных пиков можно утверждать, что клей имеет белковое происхождение. Полученный спектр сравнивался с образцами из базы данных IRUG. Сравнение показало, что хорошее совпадение получено со спектрами IPR00016 hide glue (костный клей) и IPR00008 Isinglass, fish glue (рыбий клей). Дело в том, что данные типы клея, изготавливаемые из животных белков, дают очень близкие ИК-Фурье спектры. И более точно определить относится ли данный тип клея к костному, рыбьему или кроличьему с помощью данного метода не представляется маловероятным. Можно попытаться это сделать только на очень чистых образцах, или с помощью других, дополнительных методов исследований.

Исследование под микроскопом **пробы 2** показало наличие красящего вещества красно-коричневого цвета, полупрозрачного в проходящем свете, частицы которого имеют форму чешуек с острыми углами. Исследования методами ИК-Фурье спектроскопии не дало результатов. По результатам исследования спектров комбинационного рассеяния (рамановской спектроскопии) можно утверждать, что данное вещество относится к группе азокрасителей. В пробе присутствуют и другие вещества (вероятно, лак) сложно определить, к какому именно красителю относится образец. Но это вполне возможно попробовать сделать. Для этого необходимо продолжать исследования.

Учитывая происхождение образца, можно предположить, что краситель относится к широко распространенному и одному из самых ранних азокрасителей Bismarck brown. Данный был получен впервые в 1863 году и использовался как для окраски биологических образцов в лабораториях, затем получил широкое распространение и стал применяться и для окраски морилок и лаков, в том числе и мебельных.

¹ "Исследования проведены с использованием оборудования ресурсного центра Научного парка СПбГУ «Оптические и лазерные методы исследования вещества»



Рис. Проба 1. Макрофотография.

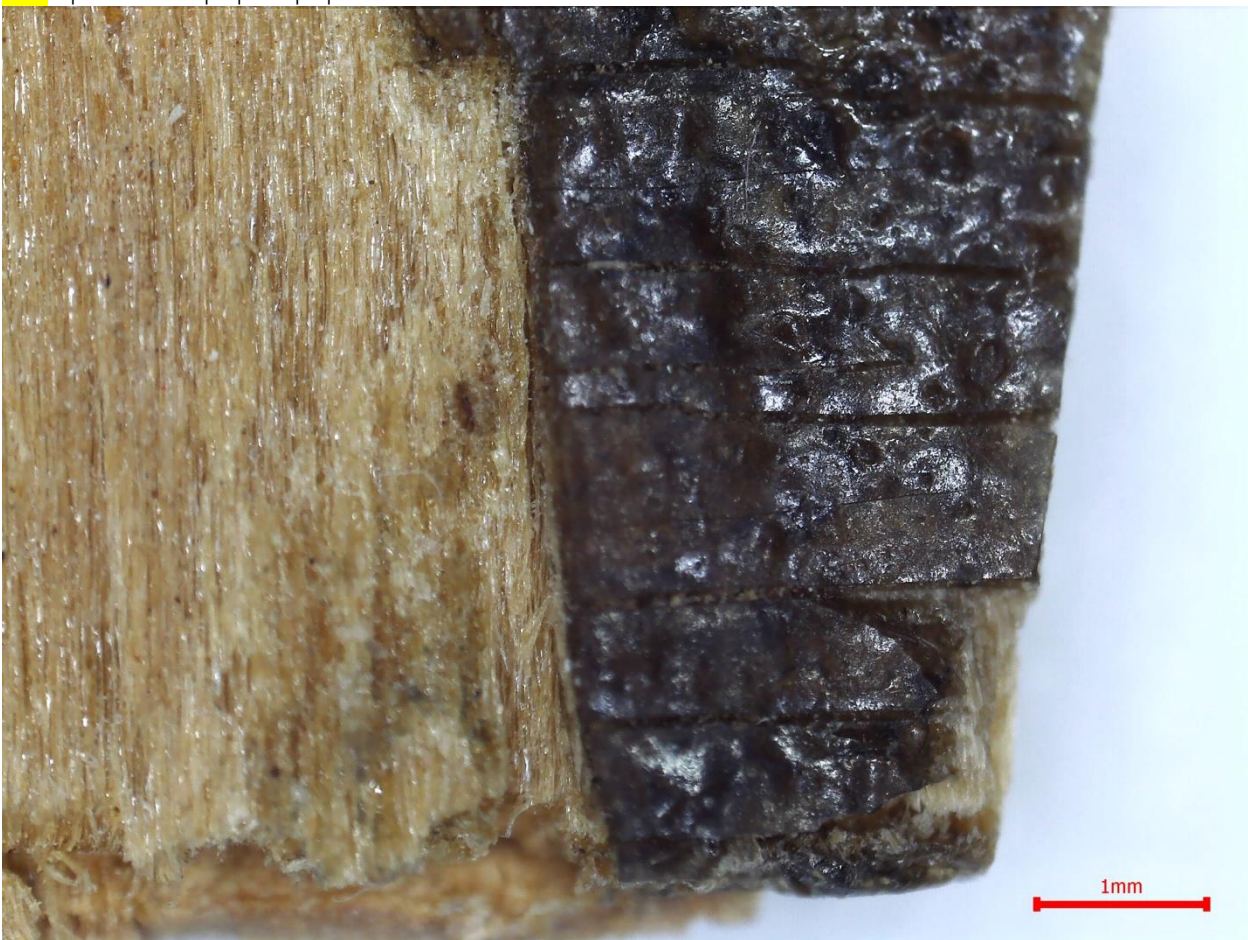


Рис. Проба 1. Изображение под микроскопом.

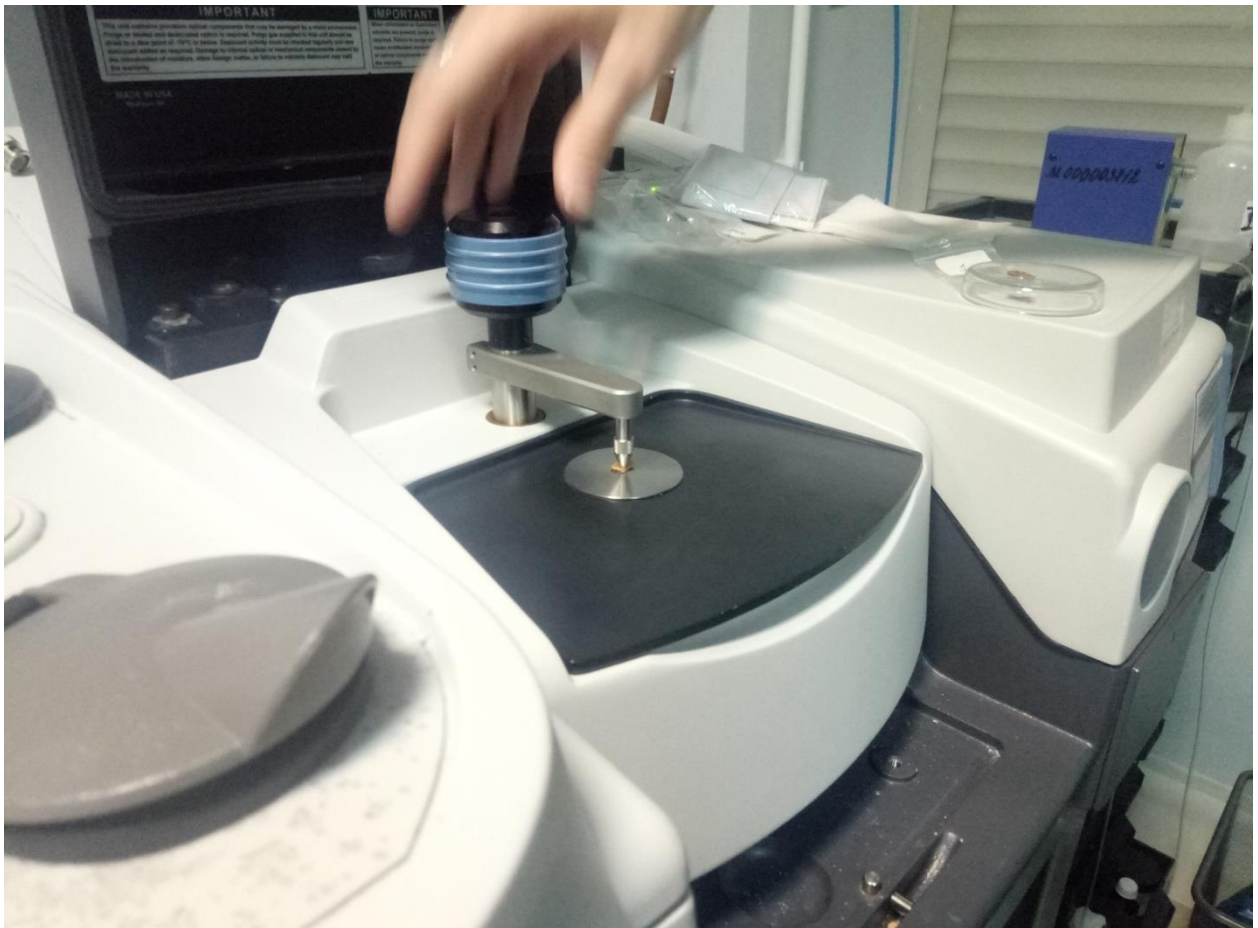


Рис. Проба 1. Проба помещенная под приставку НПВО ИК-Фурье спектрометра Nicolet 8700 (Thermo Scientific).

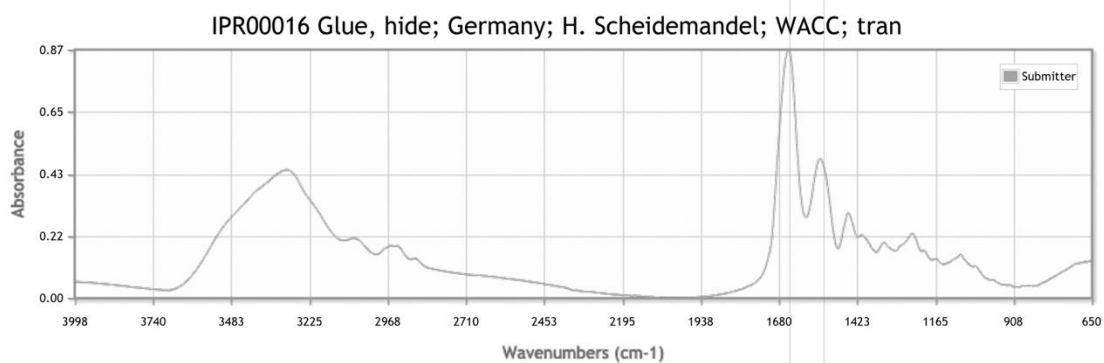
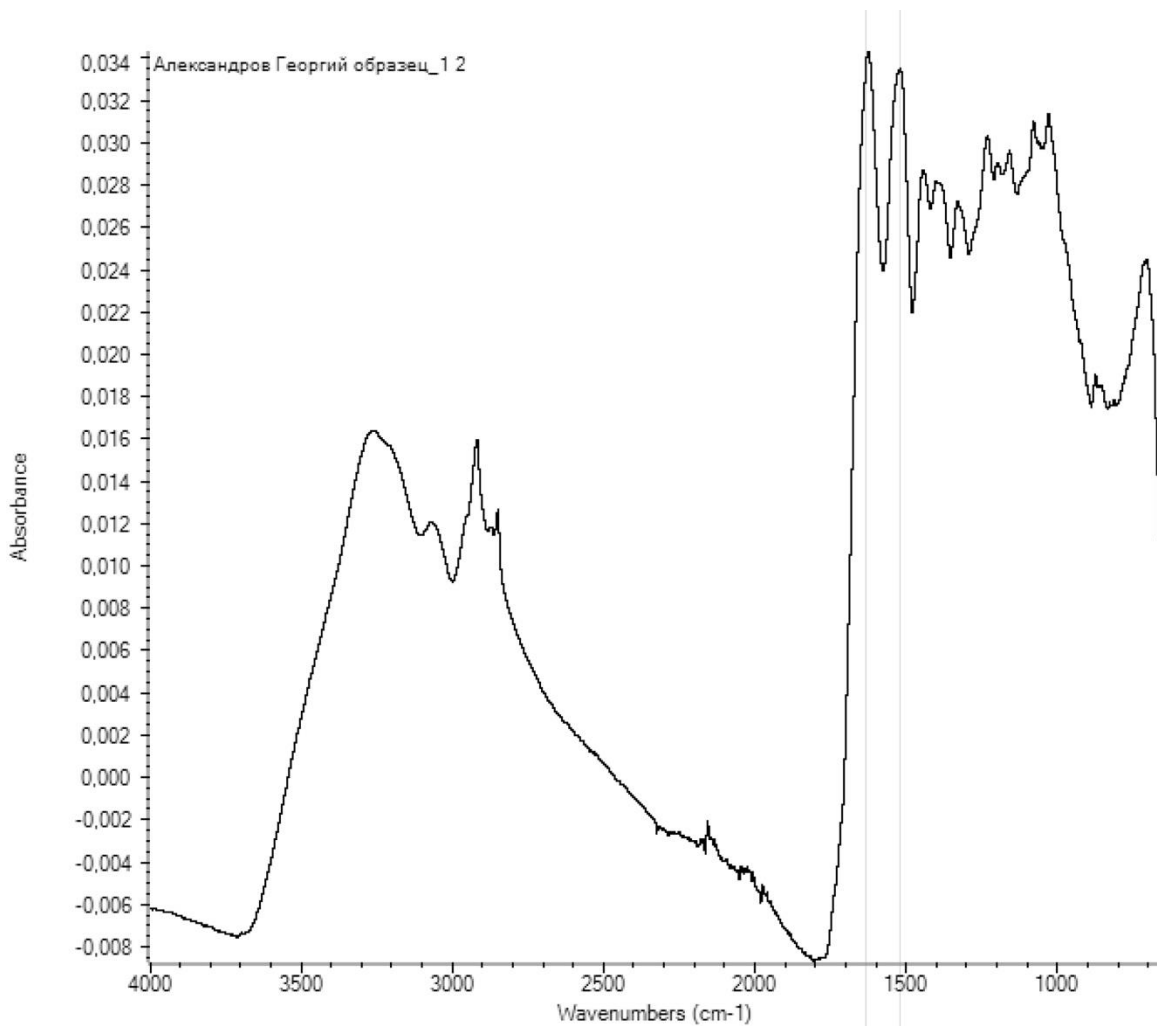


Рис. Проба 1. Сравнение ИК-Фурье спектров. Сверху - полученный в лаборатории спектр, Ниже – спектры клея из базы IRUG: рыбий, костный.



Рис. Проба 2. Макрофотография.

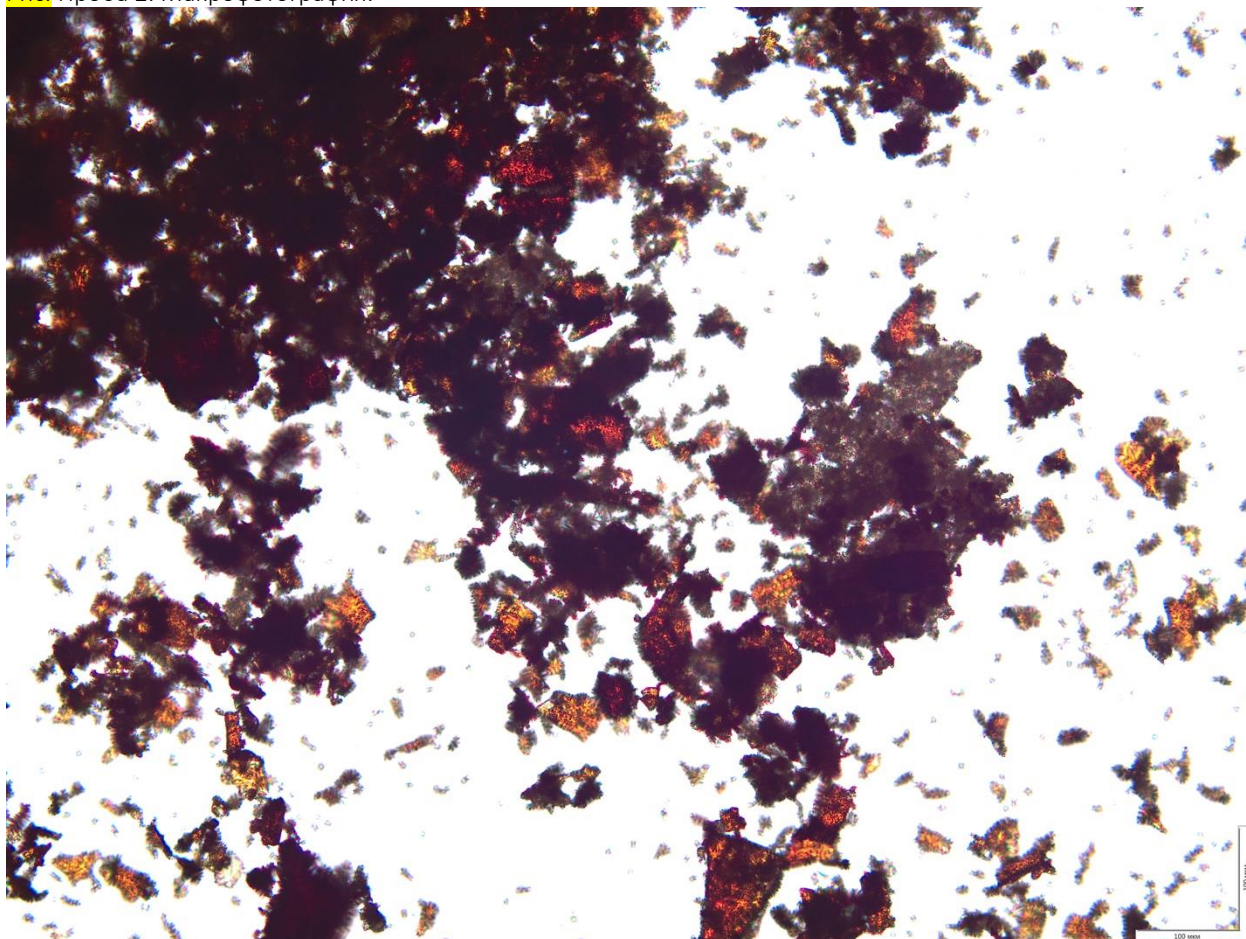


Рис. Проба 2. Фотография под микроскопом VX-51(Olympus). Объектив 10 крат. Режим проходящего света, светлое поле.

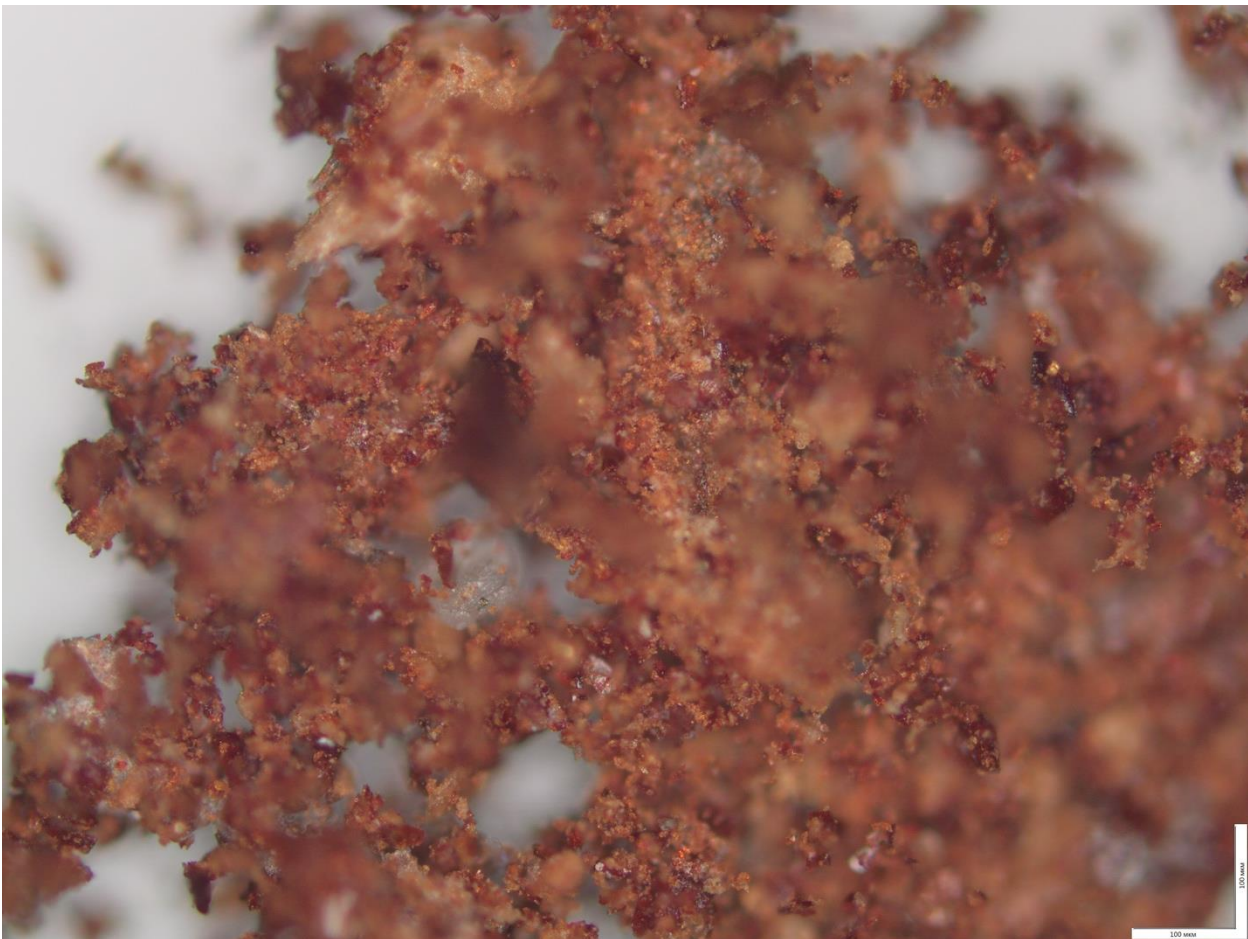


Рис. Проба 2. Фотография под микроскопом BX-51(Olympus). Объектив 10 крат. Режим отраженного света, светлое поле.

Ссылки:

The Infrared and Raman Users Group (IRUG) database. <http://irug.org>

http://cameo.mfa.org/wiki/Bismarck_brown

https://en.wikipedia.org/wiki/Bismarck_brown_Y

Список литературы

1. Бартенев И.А., Батажкова В.Н. Русский интерьер XVIII-XIX веков. Москва. «Сварог и К». 2000
2. Ботт И.К. Диссертация «Неостили в русской мебели XIX века. Петербургские мебельные мастерские в эпоху историзма». СПб 2008.
3. Ботт И.К., Канева М.И. Русская мебель. История. Стили. Мастера. Искусство – СПб, 2003.
4. Гацура Генрих. Мебельные стили. Москва – ММVIII. 2008
5. Гусева Н.Ю. Мебель для всех причуд тела. Эпоха историзма в России. Каталог выставки. СПб. Издательство ГЭ. 2018
6. Калинина И.В. Особняк Кельха. Издательство: Любавич. 2017.
7. Кириченко Е.И. «Русская архитектура 1810-1830-ых годов». Москва. Искусство. 1978.
8. Нетыкса М.А. Практический курс столярного искусства. Москва. 1901.
9. Озер Джеско. Талашкино. Деревянные изделия мастерских кн. М.К. Тенишевой. Москва. 2016.
10. Пастон Э. Абрамцево. Искусство и жизнь. Москва. Искусство. 2003.
11. Пашкова Т.Л. «Квартира» императора Николая II в Зимнем дворце. Издательство: ГЭ. 2012.
12. Прохоров Н. Русский стиль в мебели. Издательство: Трилистник. 2006.
13. Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX века. Лениздат. 1990
14. Савельев Ю.Р. Диссертация «Искусство «историзма» в системе государственного заказа второй половины XIX — начала XX века» (на примере византийского и русского стилей). СПбГУ 2006.
15. Соколова Т.М. Художественная мебель. «Сварог и К». 2000
16. Соколова Т.М., Орлова К.А. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Ленинград. «Художник РСФСР». 1982
17. Шеманский А.В. Котедж в Александрии (Дача Николая I). Ленинград. 1935.