

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Зав. кафедрой истории русского искусства,
доцент

_____ /ДМИТРИЕВА А. А./

Председатель ГАК,
профессор

_____ /КАРАСИК И.Н./

Выпускная квалификационная работа на тему:

Русский стиль в творчестве московских ювелиров середины-второй половины XIX века

по направлению 035400 – История искусств
профиль истории западноевропейского искусства

Рецензент:

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
искусствоведения СПбГХПА им. А. Л. Штиглица
Мутья Наталья Николаевна

_____ (подпись)

Выполнил:

студентка 4 курса
очной формы обучения
по направлению бакалавриата
Михайленко Александра Петровна

_____ (подпись)

Работа представлена в комиссию

«___» _____ 2017 г.

Секретарь комиссии: _____ (подпись)

Научный руководитель:

Кандидат искусствоведения, старший
преподаватель Ярмош Анастасия Сергеевна

_____ (подпись)

Санкт-Петербург
2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Историография.....	6
Глава 2. «Русский стиль» в искусстве второй половины XIX века.....	14
Глава 3. Ювелирное производство Москвы середины-второй половины XIX века.....	26
1. Фирма И. П. Хлебникова.....	32
2. Фирма А. А. Овчинникова.....	52
3. Фирма К. Г. Фаберже.....	59
Заключение.....	65
Список литературы.....	69
Список иллюстраций.....	72
Иллюстрации.....	

Введение

Каждая эпоха порождает свой художественный стиль – он выражает мировоззренческие концепции общества, его социально-экономические основы. И в этом смысле XIX век не был исключением. Старые политические и социальные структуры были разрушены: Великая французская революция, наполеоновские войны, национально-освободительные и буржуазные движения во многих странах Европы, а также промышленная революция в Англии середины XVIII века. Именно там началось так называемое готическое Возрождение, романтическое увлечение искусством средних веков.¹ Эстетика романтизма провозгласила свободу личности, ее самоценность – антитезу эстетике просвещения с ее строгой регламентацией и рационалистичностью. Романтизм принес осознание себя как субъекта истории, осознание смены эпох – отсюда интерес к археологии, прошлому, различным историческим эпохам и культурам разных народов. Зародившись в Англии, готическое Возрождение охватило все европейские страны, в том числе и Россию.

На рубеже XIX – XX вв. здесь сложились две художественные школы декоративно-прикладного искусства: Петербург – центр придворной жизни – до начала XX в. сохранял свою ориентацию на западноевропейскую культуру и моду, символом блестящей поры стало имя придворного ювелира, поставщика его Императорского Величества Карла Фаберже. В Москве активно возрождались национальные формы искусства: лучшими представителями московской ювелирной школы были фирмы П. Ф. Сазикова, П. А. Овчинникова, А. М. Постникова.

Существовали три ведущие тенденции: историческое направление, экзотические влияния и натурализм. Первое также называют историзм,

¹ Историзм в России: стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-1890х годов: Каталог выставки. – СПб., 1996. – с. 12.

поскольку тематика, композиционное решение произведений построены на прямом или переработанном цитировании украшений прошлого от античности до XVIII в; он развивается параллельно с неоготикой в 1830-е годы. Начинаются архитектурные разработки русского национального стиля, или русско-византийского, источниками которого служили архитектурные формы Древней и Московской Руси, произведения народного творчества. Национальный стиль в некотором качестве нашел продолжение в виде неорусского стиля в модерне начала XX века. Интерес к экзотическому искусству, который обозначают термином «эkleктика», имея в виду смешение разнородных элементов, был вызван непохожестью на европейские стили. Это было поверхностное заимствование отдельных ярких элементов, их произвольное смешение, механическое соотношение разных начал. Третье направление - отражение естественнонаучного прогресса, оно в то же время послужило одной из основ развития искусства следующего периода. Стиливым направлением романтизма и историзма является русский стиль. Получивший распространение в России во второй половине XIX века, под этим понятием подразумевают поиск самобытности в русской архитектуре и прикладном искусстве этого времени.²

Прикладное искусство - одна из областей, где оно получает наиболее широкое распространение. Со второй половины XIX века в Москве, с ее традициями и корнями, активно возрождались национальные формы искусства. Рассмотрев тематику, можно сделать вывод, что среди публикаций, посвященных ювелирному делу, рассмотрением конкретно московских фирм второй половины XIX в. занимались всего несколько исследователей. Предметом исследования данной работы служит процесс возникновения и развития русского стиля в искусстве второй половины XIX в. В качестве объекта исследования служит ассортимент рассматриваемых в

² Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997. С. 10.

данной работе фирм, а также архитектура, живопись и костюм, созданные под влиянием русского стиля.

Поэтому в данной работе автор ставит своей главной целью проследить эволюцию русского стиля на примере декоративного решения произведений ювелирных фирм второй половины XIX века.

Таким образом, были поставлены следующие задачи:

- 1) Изучить историю наиболее ярких московских ювелирных фирм рассматриваемого периода, процесс их становления и развития,
- 2) Составить наиболее полный историографический обзор,
- 3) Выявить черты русского стиля, характерные для декоративно-прикладного искусства второй половины XIX-начала XX и для каждой фирмы в частности,
- 4) Рассмотреть наиболее яркие сюжетно-тематические и образные предпочтения, характерные для московских ювелирных фабрик второй половины XIX века,
- 5) Раскрыть технологические аспекты продукции московских фирм, рассмотрев приемы и обработки драгоценных металлов.

Глава 1. Историография.

В отечественном искусствознании при изучении конца XIX-начала XX вв. в русском искусстве долгое время все внимание было приковано к творчеству живописцев и, в меньшей степени, скульпторов. Позднее появляется ряд специалистов, сосредоточившихся на изучении архитектуры указанного периода. Однако прикладное искусство по-прежнему рассматривалось как второстепенное явление, значение его как весьма существенного источника для анализа художественного процесса стало признаваться только с середины 70-х гг. XX в. Еще меньшее внимание было уделено исследованиям российского ювелирного искусства второй половины XIX-начала XX в.

Тем не менее, среди современников были те, кто изучал русское ювелирное искусство и одним из первых общих обзоров состояния отечественного золотого и серебряного дела можно найти в Отчете о всероссийской промышленно-художественной выставке, выпущенном под редакцией одного из членов императорской Академии Наук В. П. Безбородова. В данной статье автор обращается к проблемам золотого и серебряного дела своего времени и анализирует особенности развития ювелирного искусства в России. Особо подчеркивается традиция золотого и серебряного дела, имеющая многовековую историю, то, какие технические улучшения наблюдаются в последнее время, проблема художественного образования, влияния моды, своеобразия спроса и преобладание сугубо художественного аспекта в изделиях фирм. Далее, в начале XX в., главный мастер фирмы К. Фаберже Ф. П. Бирбаум затрагивает разные проблемы, связанные с ювелирным делом.³ В работе «Задачи нашей художественной

³ Бирбаум Ф. П. Задачи нашей художественной промышленности. «Искусство и жизнь», 1915 г., № 8

промышленности» говорится о важности и серьезности художественно-ремесленного образования, особенности преподавания специальных предметов. Проблемам специфики технологий эмалевого производства посвящена работа «Сообщение по эмалевому производству», сделанная в Русском художественно-промышленном обществе.⁴ Следует отметить особое отношение к изучению фирмы Фаберже, поскольку именно на ней чаще всего акцентировали внимание современники и исследователи русского прикладного искусства в целом. Первым исследовал ее Бирбаум, работавший на фирме в начале XX в., чей рукописный труд «Камнерезное дело и ювелирное и золото-серебряное производство Фаберже» имеет большое значение для понимания состояния ювелирного дела рубежа веков. Им были подняты проблемы наложения клейм в пробирных палатках, которые в конечном счете портили изящную работу ювелира, а также невысокий уровень кустарного производства в целом. Эта работа имеет значение для понимания истории фирмы Фаберже и ювелирного искусства в целом, и была найдена лишь в конце XX в. в архивах Российской Академии наук и позднее была опубликована в нескольких изданиях.⁵ Изучение ювелирного искусства на рубеже XIX – XX вв. не имело характер научного исследования, однако эти произведения предоставляют нам важные сведения о проблемах его развития. Ряд публикаций в периодических изданиях («Нива», «Ювелир», «Столица и усадьба») выходят в первой четверти XX в., а также отдельное место занимает рукопись барона А. Е. Фелькезарма «Описи серебра Двора Его Императорского Величества». Здесь автор указывает имена и дает характеристику отдельных мастеров, рассматривает их творческий путь. Лишенный научной фундаментальности, этот труд важен для восприятия обстановки в общем.

⁴ Бирбаум Ф. П. Сообщение по эмалевому производству. Отчет Русского Художественно-промышленного общества за 1904 г. СПб., 1905

⁵ Фаберже Т. Ф. Горыня А.С., Скурлов В.В. Фаберже и петербургские ювелиры. СПб., журнал «Нева», 1997

В ходе исторических и политических событий, изучению ювелирного искусства рубежа XIX-XX веков стали уделять должное внимание начиная со второй половины XX в., когда начинается монографическая работа по изучению творчества представителей разных видов искусств, разрабатывается терминологическая система. Декоративно-прикладное искусство, наравне с архитектурой, живописью и скульптурой стало объектом внимания исследователей по всему миру. В конце XX века вышла книга, в которой выявляются ведущие закономерности развития стилевых направлений XIX-XX веков, и особенно подчёркивается стилеобразующее значение ювелирного искусства. Это работа журналиста и историка дизайна Вивьен Беккер⁶, в которой автор даёт список имен и биографии выдающихся мастеров, список клейм и подписей ювелирных фабрик. Акцентируя внимание на ар-нуво, она прослеживает историю развития ювелирного дела и его техник начиная с XIX в. В иностранной литературе, в целом, подавляющее большинство публикаций посвящено изучению фирмы Фаберже.

Начиная с середины XX века начали появляться статьи о русском прикладном искусстве. Статьи Б.Н. и Ж. Ф. Хейвард, вышедшие в 1950 г., были связаны с открытием в Лондоне выставки Фаберже. Большая работа была проделана английским искусствоведом Кеннетом Сноуманом, который был тесно связан с творчеством фирмы Фаберже и выпустил несколько книг на тему русского прикладного искусства и творчества фирмы в частности. По мнению Сноумана творчество русских мастеров прикладного искусства, а именно придворного ювелира Фаберже и его фирмы было наивысшим уровнем в творчестве ювелиров как русских, так и международных. В Америке проблемой развития различных стилистических направлений занимался Мэрвин Росс, его в том числе интересовало творчество Фаберже, его последователей и имитаторов, а также стилистический анализ русского

⁶ Becker V. Art Nouveau Jewelry. London : Thames & Hudson, 1999

прикладного искусства того времени. Автор определяет связи с художественными объединениями того времени, делает попытку дать характеристику стилевой специфике в разных городах. Среди иностранных публикаций следует также отметить статью Александра фон Солодкоффа, который также изучал фирму Фаберже и прикладное искусство в целом, и в своей публикации «Russian Gold and Silverwork. 17-19 Century»⁷ он рассматривает стилевые направления, техники и основные русские фабрики золотого и серебряного дела. Большое влияние на интерес зарубежных исследователей оказывали выставки русского искусства, и одной из самых масштабных являлась выставка работ фирмы К. Фаберже, проходившая в Мюнхене в 1986-87 годах. В часть выставки был выпущен замечательный каталог, автором которого является искусствовед и ныне куратор музея изящных искусств Вирджинии Геза фон Габсбург.⁸ Позднее им было написано несколько публикаций, посвященных творчеству фирмы Фаберже, дополненных уникальными фотографиями автора, созданием каталога клейм и выявлением подделок, массово существующих на рынке. Уникальные издания фон Габсбурга дают представление о всем русском прикладном искусстве конца XIX века в целом. В основном исследователями русского искусства за границей изучались собрания музеев и частные коллекции, а не прикладное искусство в целом. Поскольку оно чаще всего было представлено лишь творчеством одной фирмы Фаберже, то именно про нее чаще всего можно встретить зарубежные издания. Среди них следует также выделить каталог частного собрания коллекции Индии Маршалл, которая была подарена художественному музею в Кливленде. Посвященная лишь творчеству Фаберже, в данной публикации автор сравнивает две основные школы ювелирного дела XIX в. – московскую и петербургскую, в частности отделения Фаберже Москвы и Петербурга. Искусствовед Лесли Паркер дал описание самую большую частную коллекцию пасхальных императорских

⁷ Solodkoff A. von. Russian Gold and Silverwork. 17-19 Century. Rizolli, 1981

⁸ Habsburg-Lothringen G. Faberge. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. Munchen, 1987

яиц Фаберже, хранящихся в коллекции Лилиан Томас Пратт в музее Вирджиния, Ричмонд, представляя основные техники. Следует добавить, что в советское время изучение дореволюционного искусства в целом не приветствовалось, поэтому до 1988 года книги зарубежных авторов находились в специальных хранилищах библиотек и были недоступны читателям.

В русском искусствознании проблема русского стиля и национального направления в модерне рассмотрена в нескольких публикациях. В работах Д. В. Сарабьянова освещается основная проблематика модерна: рассматриваются предпосылки возникновения стиля, история его существования, вопросы формообразования, орнаментации, иконографии, синтеза искусств. Прекрасной обобщённой работой является монография известного историка архитектуры Е. И. Кириченко «Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX века», вышедшая в 1997 году. В рамках исследования «русского стиля» она привлекает обширный культурологический материал и даёт оценку различным эстетическим взглядам, кардинально влиявшим на развитие прикладного, в том числе ювелирного искусства. Первая публикация, посвящённая непосредственно художественному металлу России, - вышедшая в 1967 году работа Т. Г. Гольдберга, Ф. Я. Мишукова, Н. Г. Платоновой, М. М. Постниковой-Лосевой «Русское золотое и серебряное дело XVI-XX веков», с указателем клейм. Издание даёт ценный материал для атрибуции ювелирных изделий XVI-XX вв., там же содержатся сведения о мастерах, мастерских и отдельных центрах ювелирного искусства России. Этот фундаментальный труд, написанный коллективом авторов Государственного Исторического музея, даёт ценные научные данные – клейма московских фирм, сведения об их деятельности. Эта работа была неоднократно переиздана, последнее издание с дополнением клейм было в 2003 году. В 1974 г. вышла публикация того же авторского состава «Русское

художественное серебро второй половины XIX-начала XX в.», в ней даны характеристики основных мастерских, мастеров, фирм. Позже выходят обширные статьи в каталогах, посвященных коллекциям русского ювелирного искусства отдельных музейных собраний и выставок. Это работа З. А. Берняковича «Русское художественное серебро XVII-начала XX веков в собрании Государственного Эрмитажа», статьи С. Коварской, И. Костиной, Е. Шакуровой в издании «Русское серебро XIX - начала XX веков» и «Русские ювелирные украшения XVIII – начала XX веков» С. Коварской и И. Костиной, посвященные коллекциям Московского Кремля и многие другие. Работа Б. Л. Ульяновой «Русское художественное серебро второй половины XIX – начала XX века» построена на сравнении московской и петербургской школ и дает характеристики основных мастеров, мастерских, фабрик и фирм.

Единственная работа, посвященная непосредственно ювелирному искусству рубежа XIX-XX веков – статья Г. Смородиновой в сборнике «Музей» 1989 года («Золотое и серебряное дело Москвы рубежа XIX-XX веков»), также подобная статья из каталога выставки «Русский стиль», прошедшей в 1999 г. ГИМе. В 1994 г. в серии изданий, посвященных русскому художественному металлу, издан каталог коллекции русского художественного серебра конца XIX-начала XX вв. из музея Декоративно-прикладного искусства, с анализом специфики русского серебра того времени в статье научного сотрудника музея А. А. Гилодо. В 1990-х годах в связи с юбилеем фирмы Фаберже возрастает интерес к ювелирному искусству периода существования знаменитого поставщика двора. В этом контексте издается важный труд «Фаберже и Петербургские ювелиры» - сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории ювелирного дела, составленный правнучкой известного ювелира Татьяной Фаберже совместно с Валентином Скурловым и А. Горыней. Важным для данной работы являются опубликованные материалы, касающиеся не только фирмы Фаберже, но и состояния ювелирной промышленности и искусства того времени. Много работ, посвященных фирме Фаберже и русским ювелирам,

написаны Т. Мунтян – это статьи в каталогах Оружейной палаты, каталогах юбилейных выставок «Мир Фаберже», «Блестящая эпоха Фаберже» и в различных журналах. Следует подчеркнуть особый интерес исследователей к фирме Фаберже, с ее всемирной славой и статусом Поставщика Двора, и создание некоего дисбаланса, впечатления о единственности этой фирмы.

Тем не менее, в те же годы работали и творили не менее талантливые мастера московских фабрик (И. Сазикова, П. Овчинникова, И. Хлебников). Одним из последних изданий является коллективный труд И. Костиной, Т. Мунтян и Е. Шакуровой «Русское серебро XVI-начала XX века». В нем обобщены коллекции русского серебра из Московского Кремля, ГИМа, Государственного Эрмитажа, музея Царицыно и музея Декоративно-прикладного искусства. В 1996 году был выпущен каталог Государственного Эрмитажа “Историзм в России. Стилль и эпоха в декоративном искусстве. 1820-е – 1890-е”, где опубликованы сведения о некоторых московских фирмах конца XIX века, их деятельности. В разделе, посвященном художественному серебру, под авторством научных сотрудников Эрмитажа, М. Н. Лопато, К. А. Орлова, Л. А. Завадской дается характеристика уровня ювелирного дела в России.

В настоящее время определилась группа экспертов, изучающих ювелирное искусство данного временного промежутка: в Петербурге самые известные исследователи – В. В. Скурлов (особое внимание уделяет архивным материалам, благодаря его поискам значительно расширены сведения о русских ювелирах), в Государственном Эрмитаже – М. Н. Лопато, ее работы, посвященные деятельности фирмы Фаберже, публикуются с 1980-х гг. Безусловно, в российской историографии освещается более обширный ряд проблем. Процесс становления русского прикладного искусства связывается в первую очередь с политическими, экономическими, социальными и эстетическими аспектами исторических эпох. Историк Г. Ю. Стернин в трех томах проводит исследование художественной жизни России,

начиная со второй половины XIX века и до революции. В ходе изучения русской художественной жизни, он затрагивает все сферы искусства. Им рассматривается проблема восприятия искусства, выявления особенностей искусства, тех, кто это искусство создавал и реакция зрителей – эта публикация дает общую информацию об отношении общества к культуре на рубеже веков.

Таким образом, литературу, касающуюся рассматриваемых в данной работе вопросов, можно разделить на два блока: общетеоретический и специальный. Общие работы – Сарабьянова, Кириченко, Стернина – дают представление об эстетических взглядах, кардинально влиявших на развитие прикладного, в том числе ювелирного искусства. Обобщающие исследования, посвященные специально золотому и серебряному делу, позволяют понять специфику ювелирного искусства Москвы рубежа веков. Некоторые иностранные издания позволяют оценить значимость русского прикладного искусства за рубежом, но в основном делают акцент на фирме К. Фаберже. В этой связи московские ювелирные фабрики мало изучены за пределами нашей страны, однако интерес к их продукции в настоящее время лишь растет, и большую часть изделий ведущих московских фирм можно встретить в виде лотов лидирующих мировых аукционных домов.

Глава 2. «Русский стиль» в искусстве второй половины XIX века.

Вторая половина XIX - начало XX в. – время создания национальной школы, мирового признания отечественной ювелирной промышленности. Драгоценные изделия этого периода повторили в формах, орнаментации и технических приемах 1000-летнюю историю ювелирного дела, начиная с перегородчатых эмалей Киевской Руси, и значительно обогатили художественный язык ювелирного мастерства, создав новый и самобытный русский стиль. Стоит обозначить условность самого термина, поскольку он так же историчен, как и обозначаемое им явление. В разное время попытки выразить национальное своеобразие в русском искусстве именовались по-разному, и русский стиль – лишь одно из многих наименований.⁹ Получив распространение в конце XIX века как выражение поисков самобытности в русской архитектуре и прикладном искусстве именно этого времени, русский стиль – это выражение национального в русском искусстве как сознательно сформулированной и осознанной самостоятельной художественной задачи. Под этим понятием подразумевается направление или творчество мастеров, основанное на использовании традиции русского национального искусства. Терминологически он близок к понятию Gothic Revival, только в случае древнерусского искусства, не знавшего готики, под этим термином подразумевается обращение к русскому средневековому наследию.

Раньше всего русский стиль появляется в архитектуре. Открытие нового направления в зодчестве, связанное с освоением отечественного архитектурного наследия, справедливо связывается с именем К. А. Тона. Его в 1829 году пригласили участвовать в конкурсе на проект церкви Екатерины у Калинкина моста в Петербурге, по рекомендации президента Академии художеств А. Н. Оленина. Тон учел пожелание императора Николая I видеть церковь построенной в духе древнего русского зодчества. Это решило не только судьбу проекта, но и судьбу автора. Очевидно, у императора к тому

⁹ Кириченко Е. И. Русский стиль. М., 1997. С. 10.

времени окончательно созрела мысль об исторической исчерпанности классицизма. В 1831 году ведущие представители этого стиля в области архитектуры (А. А. Михайлов, К. И. Росси), скульптуры (Н. С. Пименов), живописи (А. И. Иванов) получили отставку, и на должности профессоров были приглашены молодые зодчие К.А. Тон, А. П. Брюллов, В. А. Глинка. С именем Тона связано появление двух программных сооружений нового направления в архитектуре, стремившего воскресить художественные традиции Древней Руси. Тон «практически стал родоначальником новой эпохи в русском искусстве(...). По влиянию, оказанному на ход развития отечественной архитектуры, с Тонем не может соперничать ни один из его современников».¹⁰ Строительство храма Христа Спасителя (ил.1) (1839-1883) и ансамбля Кремлевского дворца с новой Оружейной палатой (1838-1851) превратились в своеобразный филиал Академии художеств, где молодые московские и петербургские архитекторы проходили школу строительного искусства, на практике претворяя основные идеи русского стиля. В 1858 году был завершён первый этап строительства храма, сняты строительные леса и начались не менее грандиозные работы по созданию интерьеров. Ведущую роль в разработке окончательного варианта проекта интерьера, утвержденного в 1873 году императором Александром II, играли архитекторы А. И. Резанов и Л. В. Даль. Главный иконостас храма представлял собой мраморную восьмигранную часовню, увенчанную высоким позолоченным бронзовым шаром. Часовня имела четыре яруса, соответствующие четырем ярусам иконостаса, внутри находился престол.

В проекте храма Христа Спасителя нет ни одного случайного момента. Все символично и наполнено смыслом: стиль, место его расположения, размеры, новый грандиозный храм сооружался поблизости от Кремля, но не в Кремле, в непосредственном соотношении с ним, но вне его. Этим подчеркивалась связь с древней историей России, представляемой древними святынями Кремля, и отдаленность от нее, самостоятельность по отношению

¹⁰ Кириченко Е. И. Храм Христа Спасителя в Москве. М., 1992. С. 54.

к ней. Формы и композиции храма восходили к Успенским соборам – главным святыням бывших столиц Древней Руси Владимира и Москвы – пятикупольным храмам соборного типа, которые воспринимались как символ России. Прототипы плана, галереи, обходящей собор, а также ряда второстепенных элементов были заимствованы из средневековой архитектуры. Важную роль в восприятии храма стал играть тот факт, что он начал возводиться как национальный храм-памятник и восприниматься как символ победы в Отечественной войне 1812 года. Он стал своеобразным символом самой значительной идеи XIX века. Создатели храма вернулись к древнему принципу сплошной росписи стен, к принятым в искусстве Византии и Киевской Руси золотым фонам. Однако это было не простым возвращением, а истинным творчеством на основе синтеза древней традиции и принципов искусства Нового времени. Важно отметить, что в храме возрождается свойственное древнерусскому искусству значение фигуративных росписей. Но по сравнению с допетровским периодом роль орнаментальной росписи существенно возрастает, выполненные по древним образцам орнаменты обрамляли основные в композиционном отношении части. Сохранение древних памятников, включение их в состав нового ансамбля, согласование и сосуществование с ними носят в проекте Тона столь же программный характер, сколь программной была разборка Кремлевской стены и уничтожение исторической панорамы со стороны Москвы-реки у Баженова, архитектора Пашкова дома. Обязательной частью являлись реставрационные работы; руководил реставрацией Теремного дворца Ф. Г. Солнцев – один из самых ярких представителей «художественной археологии», явления культуры рубежа XIX-XX веков. Он много ездил по России, «для срисовывания старинных наших обычаев, одеяний, оружия, церковной и царской утвари, конской сбруи и прочих предметов, принадлежащих к археологическим сведениям»¹¹. Художник-

¹¹ Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды. – Русская старина, 1876, N3, С. 634.

археолог Солнцев – яркий представитель художников, выступавших за национальное искусство. Его труды были направлены на возрождение национального стиля, а рисунки составили содержание прекрасного шеститомного издания «Древности Российского государства» (1849-53). Превращение художника-реставратора в пионера национального направления было вызвано необходимостью не только точно возродить первоисточник, но и творчески обогатить здание во время его реставрации. При восстановлении убранства Теремов по проекту Солнцева, а также при создании станковых произведений, мастер подчеркивает декоративно-орнаментальное начало, древнерусское искусство видится ему нарядным, праздничным искусством ярких красок, блеска позолоты и органического синтеза духовности и декоративности. Солнцев выступает как первооткрыватель и в области прикладного искусства. По его эскизам специально для Большого Кремлевского дворца был создан сервиз великого князя Константина Николаевича. Отличная от самого знаменитого Гурьевского императорского сервиза (ил.2) стилистика объясняется задачей, поставленной перед художником – соответствие сервиза византийскому стилю нового Кремлевского дворца. Монограмма заказчика (ВККН – Великий князь Константин Николаевич) и государственный герб России – двуглавый орел – являются неотъемлемой частью декора сервиза. Это было, по сути, первое произведение прикладного искусства в русско-византийском стиле. В Константиновском сервизе (ил.3) мы находим все те же черты, которые были присущи росписям Теремного дворца. Ковровость орнаментальных росписей, равномерность распределения акцентов, чередующиеся в равномерном ритме мотивы. Особенно важно – обращение к разным источникам, разнохарактерным традициям древнерусского искусства. В частности, в декоре сервиза была сделана попытка имитации фактуры разных материалов - металла, дерева, эмали и даже вышивки а также подражание плетеным орнаментам древних рукописей, воссоздание

эффекта драгоценных камней. Имитационная техника станет крайне популярна среди предметов в русском стиле.

Большую роль в распространении «русского стиля» в области жилого интерьера сыграли театральные декорации спектаклей на русские сюжеты. Нельзя не отметить одновременность появления новых направлений в области театральной декорации и костюма с работами в национальном духе в архитектуре, прикладном искусстве и живописи. Важно упомянуть художника императорских театров А. А. Роллера – он проектировал декорации к операм М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (ил.4), «Жизнь за царя», а также в 1841 году он создал проект столовой в русском стиле во дворце великого князя Михаила Павловича. Интерес к русской истории неуклонно рос, привлекая все больше приверженцев возрождения национального начала в искусстве. Был создан класс «православного иконописания», который отразил мнения о необходимости во время создания произведений религиозной живописи, как и проектирования храмов, следовать образцам прошлого.

На рубеже 1850-60-х гг. русско-византийскому стилю, опирающемуся на византийские образцы, начинает противопоставляться русский, возрождающий именно русские, отличные от византийской архитектуры особенности. Вторая половина XIX века – время непосредственного распространения русского стиля, апогей его развития в архитектуре и прикладном искусстве. В обстановке больших перемен в жизни страны и во внешней политике – в первую очередь, отмены крепостного права, городской, судебной реформ, а также вопросов национального самоопределения балканских стран, общей необходимости создания независимого от внешнего господства государства, главное значение приобретает национальный аспект, связанный с понятием народность. В архитектуре русский стиль становится еще шире применимым – теперь и городское строительство ведется на русский манер. Русский стиль превращается в стиль массового искусства, ориентируется на вкусы

массового заказчика, массового потребителя. Вторую столь же безграничную в количественном отношении область представляет прикладное искусство. Во второй половине XIX века наряду с прикладным искусством, связанным с церковью, русский стиль развивается и в гражданском прикладном искусстве. Он распространяется в дешевой продукции, связанной с упаковкой товаров, и в других памятных изделиях – альбомах, сувенирах.

Важнейшую роль в развитии русского искусства сыграло Абрамцево. Крупному меценату Савве Мамонтову удалось объединить под крышей своего имения в небольшом подмосковном селе Абрамцево людей, убежденных в самостоятельной ценности искусства как важной социальной силы и необходимости возрождения русской культурной традиции. Русский стиль с социально-политической точки зрения интересовал славянофилов, а их доктрина служила своеобразной опорой русскому купечеству, его идеологической платформой. Отсюда становится понятно стремление Мамонтовых обзавестись таким усадебным домом, который бы стал для них выражением желания продолжить культурную традицию духовно близких им людей. Рост национального самосознания и интереса к истории и культуре находили прямое выражение в росте роли Москвы как национального художественного центра. С 1870-х гг. в Абрамцево стремятся И. Е. Репин, В. Д. Поленов, В. М. Васнецов, но идея создания колонии художников в Москве подготовлена реальными событиями русской и европейской художественной жизни. В 1863 году в Петербурге после бунта тринадцати была организована знаменитая художественная артель. Абрамцевский кружок также формировался и под впечатлением событий в Барбизоне, а близость к исторической столице России давала возможность участвовать в художественной жизни страны.

Нельзя забывать, что в 1880-е оживляется интерес к Русскому Северу – новый для русской историко-архитектурной науки специальный интерес. Северные земли, оказавшиеся вдалеке от интенсивно развивавшихся областей, сохранили в нетронутом виде архитектурные строения

допетровских времён. Обмеры деревянных сооружений и посвященные им труды В. В. Сулова датируются 1883-89 гг., в те же годы начал создавать свои первые произведения в неорусском стиле Васнецов. В то же время стоит отметить своеобразную «типичность» Абрамцева, поскольку в конце XIX в. начали создаваться так называемые «купеческие гнезда», новые очаги русской культуры: Киреево близ Химок, Любимовка, Куракино – дача П. М. Третьякова, Листвяна, Кунцево. В контексте творчества Абрамцева первопроходцем можно назвать В. М. Васнецова. Его полотна на сказочно-былинные темы монументальны, фрагментарны и декоративны. Картина «После побоища Игоря Святославича с половцами» 1880 г. (ил. 5) малофигурна, главные герои изображены крупным планом. Из «былинного цикла» также характерны работы «Сириин и Алконост» (ил. 6) - здесь изображены райские птицы, заимствованные из древнейших славянских мифов, и мастер впервые в истории русской станковой картины отважился на прямое копирование иконографии из лубков, из народной живописи; «Иван Грозный» (ил. 7) - еще один пример заимствования техник древнерусского письма, в изображении царя чувствуется отзвук парсуны, опять впервые возрождаемой как осознанный прием.

Зарождение русского стиля происходило и в русской опере. Параллельно с «былинным циклом», Васнецов создает костюмы и декорации к пьесе А. Н. Островского «Снегурочка» (ил. 8), которой было суждено стать поворотной в развитии неорусского стиля. «Палаты царя Берендея» - высшее достижение автора в рамках создания декораций, и опера в целом откликнулась на наиболее животрепещущие для России проблемы народности и национальности в сказочной и поэтической форме. Забавная история имеет глубокий нравственно-философский смысл. Для создания палат художник вдохновлялся деревянным дворцом царя Алексея в Коломенском. В дальнейшем эскизы декораций к «Снегурочке» лягут в основу декораций оперы Римского-Корсакова и будут ставиться на больших сценах. Для Частной мамонтовской оперы создавали эскизы также Васнецов, Врубель,

Поленов. Они были не просто художниками-оформителями, но сами становились авторами всего замысла. Завершая обзор абрамцевского кружка, который по сути был одним из создателей и популяризаторов русского стиля, надо отметить церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево (ил.9), 1881-82, совершенно уникальный для своего времени архитектурный проект, это храм-памятник абрамцевскому художественному братству. В Абрамцево также был возведен еще один уникальный объект – павильон «Избушка на курьих ножках» (ил. 10), 1882 года, автор – В. Васнецов. Практически лишенный декора, его главным достижением является форма. Выразительная пластика толстых бревен, срубленных в обло, скаты крыши украшены изображениями летучей мыши и совы. Далее павильоны на русский манер будут возведены на главных выставках по всему миру. Так, павильоны на народной выставке 1900 года в Париже (авторы К. А. Коровин и И. Е. Бондаренко), комплекс из четырех павильонов на Международной выставке 1901 года в Глазго (автор Ф. А. Шехтель) положили начало широкому распространению неорусского стиля. Надо отметить, что по отношению к третьей четверти XIX уместнее употреблять термин неорусский стиль, поскольку русский стиль в чистом виде (прямое копирование древнерусского искусства) находится под влиянием модерна, и от русского стиля к концу столетия остаются лишь форма (в прикладном искусстве – формы древнерусской посуды), и образы (богатырей, славянской мифологии). В рамках творчества Абрамцевского кружка стиль ярко проявился и в создании мебели. Осенью 1885 года Е. Д. Поленовой был создан знаменитый «Шкаф с колонкой» (ил. 11) – в качестве образца здесь использовались предметы крестьянской мебели, мотивы народной резьбы и росписей. Другим выдающимся мастером, творившим в Абрамцево был М. А. Врубель. Его керамическая мастерская представляла собой новый этап в развитии русской художественной керамики. Здесь впервые национальная традиция предстает глубоко и творчески претворенной. Более всего Врубель связан с «васнецовским направлением» (сюжеты русских былин – «Микула

Селянинович”, “Князь Гвидон и Царевна-Лебедь”). Массовая продукция мастерской (плитки, изразцы, кирпич с мраморной глазурью) производится наряду с майоликовыми иконами по эскизам Н. П. Пашкова и изразцами в древнерусском духе по эскизам В. А. Покровского.

Наряду с Абрамцевым в России конца XIX столетия существовал еще один феномен – Талашкино. Владелица Талашкина – княгиня М. К. Тенишева – прямая наследница С. И. Мамонтова. Ее целью было «попробовать, попытать свои силы в этом [русский стиль – прим. автора] направлении, призвать себе в помощь художника с большой фантазией, работающего над этим старинным, русским сказочным прошлым».¹² В 1899 году княгиня Мария Тенишева пригласила в Талашкино большого знатока народной вышивки А. Л. Погосскую и художника С. В. Малютина, с которым далее будет связано своеобразие талашкинских изделий. Малютин проработал в Талашкине с 1900 по 1903 года руководя мастерскими, за это время им был создан знаменитый «Теремок» (ил. 12), храм, театр, собственный дом и множество предметов мебели. Второй знаменитостью, проживавшей в Талашкине, был Н. К. Рерих. Подобно Малютину, он мечтал о возрождении искусства, одухотворенного народными истоками, большое внимание он уделял кустарным промыслам. Каждое лето с 1908 по 1914 годы художник приезжал в Талашкино и работал над росписью церкви-усыпальницы надо могилой покойного супруга княгини Тенишевой. Талашкино было главным центром притяжения любителей неорусского стиля, а знаменитый иллюстратор И. Я. Билибин, несколько раз сюда приезжавший, не без влияния Малютина, проектировал мебель в неорусском стиле. Творчество И. Я. Билибина представляет собой иной аспект использования национального искусства. Сюжетно и стилистически его творчество тяготеет к линии Васнецова-Поленовой с ее былинно сказочной проблематикой. Он иллюстрирует сказки, создает эскизы обложек книг, журналов, календарей, нот. На рубеже XIX-XX столетий происходил

¹² Тенишева М. К. Воспоминания моей жизни. Париж, 1933. С. 252 .

перелом в искусстве, когда за прикладным искусством признали равное значение станковому. Этот переход был начат работами Поленовой, затем большой вклад внесли художники «Мира искусства», в том числе и Билибин. С него начинается плеяда художников рубежа веков, работавших исключительно в жанре графики. Увлечение его русскими сказками и первая крупная самостоятельная работа – государственный заказ на иллюстрирование серии сказок – определили его судьбу. Для серии, состоявшей из шести большеформатных книжек-тетрадей, была создана обложка сказке «Царевна Лягушка», на которой в центре располагается название, а по краям идет декоративное обрамление, составленное из самостоятельных изображений (ил. 13). В становлении стиля Билибина большую роль сыграл Русский Север. В 1902-04 гг. Он много ездил по стране, с целью поиска новых средств выразительности. Опираясь на познания в японской гравюре, а также древнерусском искусстве, ему удалось создать поистине уникальный сказочно-былинный мир, где реальные мотивы народной, древней архитектуры были стилизованы и упрощены. Именно этот мир в XIX в. стал ассоциироваться с русским сказочным миром как таковым, когда в действительности это был совершенно иной стиль, неорусский, созданный под влиянием народных образов, но сильно переработанный самим автором.

Помимо деятельности творческих объединений, возводились постройки государственного заказа, так, в 1875-1883 гг. русский стиль достиг апогея при создании Исторического музея на Красной площади в Москве (ил. 14) (архитектор В. О. Шервуд, инженер А. А. Семенов). Проект под девизом «Отечество» был признан лучшим по конкурсу, затем в него внесли изменения согласно правкам историка и археолога А. С. Уварова.

Крайне интересно русский стиль был принят среди интеллигенции. В статье «Последний придворный бал» Т. Г. Сабурова подробно описывает наряды гостей на балу 11-13 февраля 1903 года. Бал был посвящён эпохе царя Алексея Михайловича – это был один из любимых исторических

периодов последнего российского императора. Подготовка шла несколько месяцев, и приглашенные являлись на бал в костюмах бояр, боярынь, ловчих, сокольничьих, посадских людей. Великий князь Михаил Николаевич (ил. 15) был в костюме атамана казаков, великая княгиня Мария Георгиевна – в костюме крестьянки из Торжка; сам же государь явился в выходном платье царя Алексея Михайловича – золотом парчовом кафтане и в шапке, с жезлом в руке. Императрица Александра Федоровна (ил.16) блистала в наряде царицы Марии Ильиничны, в парчовом платье с серебряными нашивками, в короне с брильянтами и изумрудами. Современники писали, что впечатление этот бал создавал сказочное, а самым главным были украшения в старинных оправках, которые превосходили все ожидания. 11 февраля – день открытия бала, давали музыкальную драму «Царь Борис» по Пушкину. В спектакле принимали участие лучшие солисты того времени – Ф. И. Шаляпин, И. И. Фигнер, П. Гердт, А. П. Павлова. Через два дня «Большой бал» собрал около 300 человек: особенный восторг присутствующих вызвал русский танец в исполнении 20 пар, среди которых были графиня Т. А. Голинищева-Кутузова, баронесса В. К. Мейендорф, княжна В. А. Долгорукова, сестры Танеевы. Костюмы в русском стиле гармонично смотрелись в интерьерах, поражали искусным исполнением – все это придавало блеск увыв, последнему в истории Российского государства торжественному событию такого рода. Благодаря сделанным фотографиям, это событие – энциклопедия русского исторического костюма XVII столетия.

Идея русского стиля исходила из Петербурга: в начале XIX в. он был главным художественным центром России, законодателем мод и стилистических направлений, на него ориентировались все художники. Здесь работали лучшие мастера, находилась Императорская Академия художеств, авторитет которой был очень высок. В качестве официального, придворного направления в искусстве русский стиль появился в Петербурге еще в 1830-х гг., когда в письме-напутствии Александра II (1864) к предстоящему путешествию по Европе он писал: «...мы должны всегда сохранять нашу

национальность, наш отпечаток, и горе нам, если от него отстанем; в нем наша сила, наше спасение, наша неподражаемость».¹³ Но хотя идея исходила из Петербурга, основная его разработка принадлежала все-таки московской школе. Нельзя утверждать идентичность термина стиль как стиль времени, эпохи, исторический стиль и понятия русский стиль.

Русский стиль – это феномен значительно более частный, являющийся частью стиля времени, но не исчерпывающий его. Итак, идея 30-х гг. XIX в. нашла широкое распространение в создании национального стиля в золотом и серебряном деле второй половины века.

Различие художественных школ Москвы и Петербурга заметно в памятниках ювелирного дела, несмотря на общую стилистическую направленность отечественного искусства этого времени. Для Москвы с ее богатым прошлым обращение к исходным традициям подчеркивало самобытность, культурную независимость от новой европеизированной столицы, и это определило своеобразие творчества московских ювелиров. Со второй половины XIX в. крупные московские фирмы (Сазикова, Губкина, Хлебникова, Овчинникова) определяют значимость московской школы, ставшей идеологом и творцом будущего русского стиля.

Итак, началом возрождения национального искусства было этнографическое воспроизведение характерных декоративных приемов Древней Руси. Издания по древнерусскому искусству Ф. Солнцева, В. Бутовского и других стали своеобразным пособием по разработке самобытного дизайна и орнаментации драгоценных изделий. Иллюстрированные издания по древнерусскому искусству, знакомство с музейными коллекциями давали художникам и мастерам интересный материал для создания драгоценных предметов в русском стиле. Отчеты Исторического музея хранят имена многих мастеров в области ювелирного

¹³ Смородинова Г. Г. Ювелиры серебряного века. // Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея. М., 1999. С. 158.

дела – например, М. Овчинников, сын П. Овчинникова, который копировал финифтяные и чеканные оклады икон. Ювелир Болин делал фотоснимки старинной посуды и рисовал орнаменты металлической посуды XVIII в., художник П. Иванов зарисовывал в Новгородском зале кадило для фирмы Оловяшникова, а представитель 5-й артели ювелиров Стрижов интересовался головным убором с портрета хивинского хана. Также большое значение для становления русского стиля имело развитие исторического жанра, который оживлял историю, делал ее близкой к современности. Такому прочтению помогали исследования по истории, истории искусств, открытия памятников прошлого и их широкая публикация, организация исторических выставок. Стилистические искания на основе национальных мотивов, их свободная интерпретация были характерной чертой стиля. «Русское искусство устами романтиков объявило себя через Византию – прямым наследником Древней Греции. Принадлежность к Византийской культуре противопоставляла Россию европейским странам, подчеркивая неповторимость ее культуры».¹⁴

¹⁴ Ювелирное искусство России. /Сост. Т. В. Тищенко./ - М., 2002. С. 154.

Глава 3. Ювелирное производство Москвы середины-второй половины XIX века.

Существует закономерность, по которой новые течения в искусстве зарождаются и находят первоначальное выражение в относительно второстепенных жанрах. На вторую половину XIX века приходится очень важный период в истории Российского государства, тесно связанный с его социальными и культурными аспектами. Россия становится мировой державой, признанной на мировой политической арене. После войн Наполеона в обществе создается новая обстановка, оно обращается к своей истории, национальной культуре. Почитание могущества и значимости родины более ярко выражается среди культурных элит.

Русский стиль зародился и получил свое широкое распространение в прикладном искусстве второй половины XIX века. Это было во многом связано с процессами, происходящими с мастерскими золотых и серебряных дел. С первой четверти XIX века намечается процесс укрупнения мастерских золотых и серебряных изделий. Из их среды выделяются фабрики, владельцы которых сосредоточили в своих руках значительную часть производства изделий из драгоценных металлов. После реформы 1861 года расширились уже существующие фабрики и быстро возникали новые, хорошо оснащенные новейшим оборудованием. Все они имели собственные магазины для продажи выпускавшейся ими продукции. По сведениям Министерства финансов, за 1893 г. почти вся потребность в золотых и серебряных изделиях в России удовлетворялась собственным производством. В 1893 году было выполнено товаров из золота и серебра на 7 млн. руб., а ввезено из-за границы только на 809 тыс. руб.¹⁵ Таким образом, внутренне потребление изделий из драгоценных металлов, которое, по статистическим данным, исчислялось суммой в 7 млн. 527 тыс. руб., удовлетворялось на 94,3% отечественным производством.

¹⁵ Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. М., 1983. С. 124.

Отдельным мастерам и владельцам небольших мастерских, которых в Москве и Петербурге в то время насчитывалось значительное число, было чрезвычайно трудно конкурировать с развивающимся крупным производством, имеющим возможность выпускать более дешевую продукцию. Многие мастера предпочитали работать преимущественно на крупные фирмы, становясь таким образом практически целиком в зависимости от них. Это нашло отражение в клеймении серебряных изделий того времени, на которых очень часто встречаются два клейма – именник мастера, выполнившего данную вещь, и клеймо фирмы, на которую он работал. Так, например, московский мастер Егор Кузьмич Черятов, который имел и свою мастерскую, работал на фирму Лорие, петербуржец Иоганн Ольсониус выполнял изделия для фирмы Грачева.

На рубеже XIX и XX веков, и в особенности в первые годы XX века возникает множество трудовых артелей, портных, печатников, ремесленников, артели земледельческие, литейного и механического дела. Министерство финансов рассматривало такие организации как потенциально опасные, в которых могли преследоваться политические цели. Но на этот путь встали многие ювелиры, чтобы преодолевать конкуренцию крупных фирм. Они объединились в артели для совместного производства драгоценных изделий. В Москве насчитывалось около тридцати таких артелей. Членами артели могли становиться молодые люди старше 17 лет, а наемный труд допускался только в редких случаях. Изделия, выпускавшиеся артелями, имеют клеймо данной артели, но иногда рядом встречается именник мастера. Возможно, некоторые мастера выполняли работы, не будучи членами артели, а лишь с ее помощью реализовывали свою продукцию.

Затем ближе к концу XIX века стали образовываться многочисленные акционерные общества. Рост концентрации производства рубежа XIX-XX веков вызвал усиленное развитие акционерных обществ и товариществ. Для ведения дел на фабриках и заводах у отдельных владельцев стало не хватать

капитала, поскольку размах их производства был велик. Первым товариществом было «Товарищество производства серебряных, золотых и ювелирных изделий И. П. Хлебникова сыновья и Ко», основанное в 1888 году. После смерти основателя фирмы Ивана Петровича Хлебникова, три его сына – Михаил, Алексей и Николай создали это товарищество вместе с купцом первой гильдии В. Н. Суворовым. Таким образом, они поддерживали и расширяли производство и товарищество вплоть до закрытия было очень прибыльным. За «Хлебниковым и Ко» последовал еще ряд товариществ и акционерных обществ: в декабре 1901 был утвержден устав торгово-промышленного товарищества «Т. И. Оловяшникова сыновья», с заводом в Ярославле и фабрикой церковной утвари в Москве. В следующем году было создано торгово-промышленное товарищество Немирова-Колодкина, при котором открыт магазин и «паровая» фабрика. Затем прямо перед революцией было образовано крупнейшее акционерное общество ювелирной промышленности – товарищество О. Ф. Курлюкова, с капиталом в пятьсот тысяч рублей.¹⁶

Говоря об организации ювелирного искусства, следует отметить торговые дома, которые владели крупными магазинами. У них в то же время были и свои мастерские и фабрики, но они торговали и изделиями, закупавшимися у мастеров. Среди торговых домов можно выделить дом братьев Макаровых, И. С. Морозова, «Бейлин и Сын», Николая Линден. Торговые дома обладали большими капиталами и были способны закупать оптом у мастеров и фирм большие партии изделий. Но и сами торговые дома, располагая мастерскими, выполняли заказы различных крупных фирм. Так, торговым домом «Бейлин и Сын» были выполнены заказы фабрики Хлебникова, а также в течение 15 лет они сотрудничали с часовой фирмой «Павел Буре», создавали золотые портсигары для фирмы Фаберже. Это происходило потому, что торговые дома располагали достаточными

¹⁶ Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. М., 1983. С. 125.

капиталами для обеспечения высококачественного сырья, которое было сложнее достать талантливым частным мастерам.

Итак, в течение XIX века наблюдается значительный рост крупных предприятий ювелирного дела. Он безусловно требовал не только материальных ресурсов, но и блестящих мастеров. Поэтому во второй половине XIX века начинают открываться школы и рисовальные классы при крупных фабриках. Первой фабрикой, начавшей готовить собственные кадры, стала фабрика П. А. Овчинникова, рядом с которой было выстроено отдельное двухэтажное здание и в его нижнем этаже располагались учебные мастерские, а в верхнем было устроено общежитие на 130 учеников. Срок обучения был установлен от 5 до 6 лет, ученики изучали общеобразовательные предметы, но большинство часов было отдано подготовке мастеров по серебряному делу с художественными знаниями. На Московской художественно-промышленной выставке 1882 года школа Овчинникова была особенно отмечена и заслужила серебряную медаль за выставленные предметы из глины и рисунки. Фабрикант Овчинников получил право изображения государственного герба на своих изделиях. Он активно продвигал идею о создании подобных школ при фабриках, выпустив в 1881 году книгу о необходимости организации специальных учебных заведений. Более скромная по размерам школа была открыта при фабрике А. М. Постникова в 1870 году. В ней обучалось 47 учеников и курсы были также рассчитаны на шесть лет. Специальная художественная школа была открыта при фабрике Хлебникова. У других фабрик были лишь рисовальные классы (например, у И. С. Губкина).

Государство также поощряло развитие декоративно-прикладного искусства – старейшее образовательное учреждение Москвы, основанное в 1825 году членом государственного совета графом Сергеем Григорьевичем Строгановым – Строгановское училище получило статус императорского и по уставу 1902 года имело право принимать на учебу лиц разных сословий. Так, в училище обучались и дворяне, и крестьяне, а также купцы и

духовники. Оно было в целом более демократичным, чем другое большое училище – Общество Поощрения Художеств, и к началу XX века имело отделения в Москве и прилегающих к ней губерниях, а также иконописную мастерскую в Москве. Императорская академия художеств не готовила мастеров декоративно-прикладного искусства, а лишь была своеобразным куратором ведущих училищ. Среди них важное место занимало уже упомянутое Императорское общество поощрения художеств, имевшее мастерские, музей, библиотеку и ежегодно проводившее конкурс. Общество было более открытым для широких масс, сюда преимущественно попадали лица ремесленного сословия, отсюда возник упрощенный подход и отсутствие предметов, расширяющих художественный кругозор. Итак, главная роль в развитии прикладного искусства принадлежала Строгановскому училищу, в нем были охвачены почти все отрасли декоративного искусства от мельчайших ювелирных изделий до монументально-декоративной росписи и скульптуры.

Кроме того, для большей оригинальности своих произведений, фабрики зачастую приглашали к сотрудничеству квалифицированных художников. Фабриканты Овчинников, Хлебников и Фаберже платили немалые деньги, чтобы получить новые, уникальные рисунки. Скульптор А. Жуковский был постоянным партнером фирмы Овчинникова. На фабрике Сазикова работал известный скульптор Шпарварт, а также знаменитый скульптор В. Клодт, по моделям которого были созданы статуэтка лошади, экспонируемая в 1870 году в Петербурге. Либирих создавал модели для изделий фирмы Хлебникова, с которыми она выступила в 1882 году на выставке.

Поэтому воля к выражению русского в русском искусстве, хотя и начавшаяся с архитектуры, была активно реализована и в декоративно-прикладном искусстве, располагавшим в Российской империи соответствующим образованием, растущим числом фабрик и их капиталами, а также достаточным числом талантливых мастеров. Имея возможность

получить качественное образование, они создавали высокий уровень выпускаемых изделий. Постоянно растущая конкуренция и стремление создать предметы для продажи широким слоям общества давали толчок для поиска все новых технических и технологических приемов и постоянного расширения ассортимента.

В отличие от конца XVIII - начала XIX века, когда золотое и серебряное производство находилось в руках частных ювелиров и не могло носить массовый характер, широкое промышленное производство и растущий спрос помогли быстрому развитию ювелирного искусства. Все эти факторы способствовали большой популярности русского стиля в декоративно-прикладном искусстве конца XIX века.

1. Фирма И. П. Хлебникова

Иван Петрович Хлебников родился в 1819 г. в семье московских мещан, проживавших в Лужниках. О его жизни и профессиональной деятельности до возникновения фирмы нам практически ничего не известно. Возможно, И. Хлебников был продолжателем дела своего отца, имевшего торговое или производственное ювелирное заведение. Точный г. создания предприятия неизвестен; согласно мнению С. Я. Коварской¹⁷, в 1830-х гг. Иван Хлебников уже имел торговое заведение, но фабрику открыл позже. Существование фирмы подтверждает счет из магазина Ивана Петровича Хлебникова от 1867 г. (ил. 17), на котором поставлены печати двух отделений в Москве – на Ильинской улице в доме Новгородского подворья в Теплых Рядах, и в Большом Серебряном ряду. Позже, в 1871 г. Иван Петрович Хлебников подает прошение в канцелярию генерал-губернатора г. Москвы о «дозволении открыть в Яузской части, в доме Нарышкина фабрику золотых и серебряных изделий,¹⁸ и в том же 1871 г. на открывшейся фабрике работало 100 человек, выпуская продукцию на 56 тысяч рублей. К двум магазинам добавляется третий в Москве, на Кузнецом мосту в доме Г. Солодовникова и в Санкт-Петербурге (открыт в 1877 г.) у Казанского моста на Невском проспекте. Таким образом, И. П. Хлебников получает возможность не просто продавать, но создавать свои изделия на промышленной основе. Уже с 1869 г. магазин поставляет и продает свою продукцию императорскому двору и великим князьям. В 1872 г. Хлебникову было даровано звание «Поставщика Двора Государя Великого князя Константина Николаевича», и с 1873 Г. фирма постоянно получала заказы для гардероба Ее Величества на сумму 1000 рублей и «исполняла работы

¹⁷ Коварская С. Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. М., 2001. С. 8.

¹⁸ Там же. С. 9.

совершенно хорошо и добросовестно». 25 мая 1875 г. Хлебников подал просьбу о даровании ему звания поставщика высочайшего двора, но в просьбе было отказано, поскольку звание жаловалось только тем, кто исполнял поставки более 8 лет. Однако звание поставщиков великокняжеских дворов жаловалось без соблюдения восьмилетнего срока поставок, поэтому И. Хлебников попросил разрешения великого князя Владимира Александровича о статусе «поставщика Двора Его Высочества» - и шестнадцатого мая последовало высочайшее разрешение о «даровании московскому 1 гильдии купцу и фабриканту золотых и серебряных вещей Ивану Хлебникову» звания «Поставщика двора великого князя Владимира Александровича».¹⁹

«Только большие фирмы...как Морозов, Грачев, Хлебников, Сазиков, Овчинников и Фаберже, могли процветать рядом с Английским магазином и одержали, впоследствии, победу над ними».²⁰ 24 февраля 1879 г. Иван Петрович Хлебников повторно отправил прошение на Высочайшее имя поставщика Императорского Двора, указав суммы отдельно по годам: «1869 – 1095 рублей; 1875 – 647 рублей; 1876 – 200 рублей; 1877 – 540 рублей; 1878 – 670 рублей, а всего в течение десяти лет на сумму 3152 рубля».²¹ Кроме того, фирма уже тогда принимала участие в замене пришедших в негодность серебряных дворцовых приборов и сервизов, так, наряду с англичанами «Никольс и Плинке», И. Морозовым, П. Овчинниковым фирма поновляла предметы из сервиза «Золоченый» 1759-84 гг., «Десертный с вензелем Екатерины II» - заказа князя Г. Потемкина, «Орловский», подаренного Екатериной графу Г. Орлову, «Четвертый походный сервиз» от купца

¹⁹ О даровании разным лицам звания Поставщиков великокняжеских дворов, с правом иметь на вывесках венель вне изображения имени их Императорских высочеств 1877 г. – РГИА, ф. 472, оп. 37, д. 15.

²⁰ Фелькеозам А. Е. Описи серебра двора Его Императорского Величества. СПб., 1907

²¹ О даровании разным лицам иметь на вывесках изображение Государственного Герба 1879 г. – РГИА, ф. 472, оп. 37, д. 33.

Глазунова. Изготавливались дополнения к сервизам (кофейники, чайники и другие предметы) для Зимнего дворца. Самое главное звание фирма получила двенадцатого мая 1879 г. и теперь первой гильдии купец Иван Хлебников мог называться Поставщиком Императорского двора, о чем свидетельствовало изображение Государственного Герба на вывеске. Фирма также удостоилась званий Поставщика «двора короля Датского, Е. В. короля Нидерландского, Е. В. короля Сербского и Е. В. князя Черногорского».²² 2 июня 1800 г. Хлебников подал прошение о разрешении расширить фабрику, постепенно сделав небольшую фабрику многопрофильным ювелирным производством с высоким уровнем механизации, работающим во всех видах золотого и серебряного дела. К этому времени его фирма называлась «Торговый дом И. П. Хлебникова сыновья и Ко». На фабрике имелись вальцовочные, гильоширные, сверлильные, шлифовальные машины, прессы. В подвальном помещении располагалась кузница, паровая машина и слесарная мастерская. При фабрике были две школы – рисовальная и скульптурная на 50 учеников. В школах, кроме профессионального обучения, преподавались закон Божий, черчение, рисование, скульптура, арифметика, пение и гимнастика.²³

Наряду с лучшими московскими ювелирами – П. Овчинниковым, А. Постниковым, С. Чичелевым фирма получает правительственный заказ на исполнение серебряной утвари для храма Христа Спасителя (ил. 18), освященного в 1881 г. Пятьдесят пять культовых изделий, таких как дарохранильницы, потиры, водосвятные чаши, кувшины для святой воды, кадила и блюда были изготовлены совместно с А. Постниковым. Все лица, участвовавшие в создании храма, были награждены малыми медалями для ношения их в петлице на Александровской ленте, на лицевой стороне медали были изображены шифры четырех императоров: Александра I, Николая I,

²² Прейскурант на золотые и серебряные изделия фирмы И. П. Хлебникова. Спб., 1904.

²³ Коварская С. Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. М., 2001. С. 10.

Александра II, Александра III. Работа по первой партии – 18 медных вызолоченных с эмалью подсвечником размером 1 аршин 12 вершков - была выполнена к июню 1880 г., в мае этого же года был принят заказ на изготовление серебряной дарохранительницы главного алтаря, а в декабре на хорах были подвешены 12 бронзовых вызолоченных люстр работы фирмы Хлебникова. В связи со смертью основателя фирмы Ивана Петровича, Комиссия в 1882 г. перезаключает договор с его сыном, Михаилом Ивановичем, на продолжение всех работ. Работы были оценены в сумму 19 тысяч рублей.²⁴ Кроме правительственных заказов, фирма выпускала большой спектр более скромных серебряных изделий, рассчитанных на массовый сбыт, таких как посуда, столовое серебро, ювелирные украшения и церковная утварь. Иван Петрович Хлебников скончался в 1881 г., был похоронен в Спасо-Андроньевском монастыре. «Товарищество» не прекратило деятельность, но даже расширило ее под руководством сыновей мастера. Из описания Промышленно-художественной выставки, к 1882 г. на фабрике насчитывалось: паровая машина в 15 л.с., две вальцевальные машины для прокатки серебра и золота в листы больших размеров, для наведения матовых поверхностей; одна двухвальная для вытяжки проволоки, одна самоточка, строгальный шепинг, вентилятор, дающий воздух для трех горнов для обжигания серебра и золота в изделиях, два шлифовальных станка, один гранильный для эмалей, шесть токарных для выдавливания и оборачивания, один паровой молот дляковки и штамповки. Также имелись ручные машины – ударная штамповая, четыре гильоширных, четыре вальца с гладкими узорчатыми валами, три ручных прессы, два пропиловочных, шибан для вытягивания металлов в проволоку, большой пресс. Имелись две плавильные печи и одна с четырьмя очагами для эмали.²⁵ Согласно уставу

²⁴ Мостовский М. Историческое описание храма во имя Христа Спасителя в Москве. М., 1883. С. 162.

²⁵ Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве. М., 1882. С. 154.

фирмы, утвержденному в 1888 г., «учредители товарищества – потомственный почетный гражданин Московский 1 гильдии купец Михаил Иванович Хлебников, потомственные почетные граждане: Алексей и Николай Ивановичи Хлебниковы и Московский 1 гильдии купец Владимир Никандрович Сувилов».²⁶ Согласно уставу, «основной капитал товарищества определяется в шестьсот шестьдесят тысяч рублей». В 1887 г. она поглотила предприятие другого известного московского ювелира Игнатия Сазикова. Таким образом, фирма, а точнее, акционерное общество «Товарищество производства серебряных, золотых и ювелирных изделий И. П. Хлебников сыновья и Ко», официально образованное в 1888-98 гг. была одной из самых технически оснащенных в Москве. После смерти Ивана Петровича, его сын Николай Иванович ходатайствует о разрешении «Товариществу» пользоваться дарованным отцу правом именоваться Поставщиком высочайшего двора и иметь на вывеске изображение Государственного герба. И в 1898 г. Московская дворцовая контора уведомила «почетного гражданина, купца 1-й гильдии Николая Хлебникова – директора «Товарищества», о том, что ему разрешено пользоваться правом именоваться Поставщиком двора». Председателем правления в начале XX века стал А. М. Михайлов, директорам В. И. Педашенко и В. И. Хлебников.²⁷

Кроме специально подготовленных мастеров разных отраслей производства, обучение которых велось не только в крупных учебных заведениях, как например художественная школа при Обществе поощрения художеств в Петербурге или московское Строгановское художественно-промышленное училище, но и на фирме Хлебникова, в учебно-практической мастерской при производстве, владельцы фирм стремились привлечь к созданию рисунков квалифицированных художников. Алексей и Николай Хлебниковы, сыновья Ивана Петровича, принимали активное участие в

²⁶ Устав товарищества производства серебряных, золотых и ювелирных изделий «И. П. Хлебников сыновья и Ко». М., 1897.

²⁷ Скурлов В. В. История фирмы Фаберже. Спб., 1993. С. 98.

художественном оформлении изделий. Поскольку художественному уровню продукции уделялось большое внимание, для создания эскизов и рисунков обязательно привлекались профессионалы, такие, как академик живописи Н. В. Набоков (ил. 19), использовались рисунки архитекторов В. А. Гартмана и И. П. Ропета, а также скульпторов Е. А. Лансере и Н. И. Либриха. Известно, что труд рисовальщиков оплачивался очень высоко, и крупные фабриканты, такие как Овчинников, Хлебников, Фаберже «платили своим рисовальщикам от 6 до 10 тысяч рублей в г., чтобы иметь всегда новые рисунки, которых у других нет».²⁸ Так, на выставке 1870 г. в Петербурге Сазиков выступал с серебряной лошадью по модели В. Клодта, различными фигурам по моделям Лансере, канделябрами по рисунку скульптора А. К. Шписа, вазами по модели скульптора И. И. Реймеса. Иван Хлебников на выставке в Москве в 1882 году выступал с моделями, сделанными по проекту Либриха.

Важная страница истории фирмы – участие во всероссийских и международных выставках. Именно благодаря всемирной выставке в Вене 1873 г. имя Ивана Хлебникова приобрело известность. Он продемонстрировал удачно подобранную и разнообразную коллекцию произведений в русском стиле, и витрина его произведений обратила серьезное внимание экспертов, заслужив две почетные медали. Особо отмечали створы складня, украшенные эмалью, от которых «так и веяло стариной», и за «разработку стиля родной старины». Удивил всех необычностью форм самовар и чайный сервиз. Самовар был на петушиных лапах (ил. 20), а ручки в виде петушиных голов. Среди других работ выделяли массивную братину с шестью чарками с эмалью и драгоценными камнями, сделанные в подражание братины царя Алексея Михайловича, кружку с рельефными изображениями Дмитрия Донского. Как и все крупнейшие фирмы этого времени, И. Хлебников славился своими чеканными работами, камерной серебряной скульптурой на народные темы. Замечательно по своей поэтичности изображение хоровода крестьянских

²⁸ Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. М., 1983. С. 126.

девушек на кружке 1873 года из собрания Государственного Исторического музея (ил. 21).²⁹ В списке награжденных Ивана Хлебникова отметили так: медаль преуспеяния выдана «Хлебникову, Ивану, в Москве, за серебряные изделия в национальном вкусе».³⁰ Также Хлебников участвовал в выставках в Филадельфии 1876 г., Париже 1878 и 1889 гг., Ницце 1883 г., Всемирной Колумбовой выставке в Чикаго 1893 г., а также на международной выставке в Амстердаме 1883 г. В Москве в 1882 г. на промышленно-художественной выставке отдельно отмечалась витрина И. П. Хлебникова (ил. 22), продемонстрированные фирмой пластины с изображением Сергия Радонежского, Дмитрия Донского и иллюстрацией к поэме «Песня о купце Калашникове». В отчете отмечались использование «эмали во всех проявлениях, гравировка в металле, образцы оборонной и сканной работы, введение новых приемов украшения драгоценных металлов (напр., способ перегородок), художественное усовершенствование формы и рисунка. Вкус в подборе камней и искусство укрепления всяких камней в мелкие гнезда».³¹

Иван Петрович Хлебников был пожалован бронзовой медалью на Анненской ленте, пятью золотыми медалями для ношения на шее, старший сын Михаил – орденом Станислава третьей степени, в 1883 г. он – почетный гражданин Петербурга, как позже и его братья, получившие статус в 1887 г. Фирма просуществовала до 1918 г., во время Первой мировой войны там выполнялись военные заказы; на оборону работало 102 человека. 24 июня 1917 г. – последний день существования фирмы. С 1918 г. «Товарищество» было полностью преобразовано в Московский платиновый завод. В 1918 г.

²⁹ Смородинова Г. Г. Ювелиры серебряного века. // Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея. М., 1999. С. 160.

³⁰ Список наградам, присужденным Международным судом экспертов экспонентам Русского отдела Венской всемирной выставки 1873 года. СПб., 1874. С. 29.

³¹ Список наградам, присужденным Международным судом экспертов экспонентам Русского отдела Венской всемирной выставки 1873 года. СПб., 1874. С. 30.

национализированное предприятие Хлебниковых преобразовано в Московский платиновый завод. Изделий фирмы в России, к сожалению, сохранилось немного. В основном это массовая продукция. Предметы хранятся в Государственном историческом музее, Государственном Эрмитаже, Оружейной палате, в Петродворце и других музеях. Более полно продукция фабрики Хлебниковых представлена в иностранных собраниях, особенно в США – Музее искусств Хиллуда (Вашингтон) и Музее изящных искусств Ричмонда (штат Вирджиния), а также в частных коллекциях.

В произведениях русского стиля отличительной особенностью произведений Хлебникова стала крестьянская тематика. Она воплотилась в камерной скульптуре: предназначенные для украшения письменных и обеденных столов, их обычно устанавливали на каменных подставках. Бытовой жанр по мотивам крестьянской жизни приобрел популярность еще в начале XIX в., когда Императорский фарфоровый завод и частные заводы Ф. Я. Гарднера и А. Г. Попова начали выпускать знаменитые серии фигурок народов России, а также жанровые сцены из крестьянской жизни и отдельные типажи. Фирма И. П. Хлебникова, используя опыт мастеров фарфора, русских скульпторов, создавших целое направление в малых формах, а также мастеров П. Сазикова и П. Овчинникова с 1870-х гг. создает многочисленные изделия серебряной пластики в русском стиле. Например, серия шахматных фигурок (ил. 23-31), где кулачные бойцы, купцы, одетые в национальную одежду, а также шатровые башни-«туры» очень характерны, индивидуальны, с выразительными движениями и позами. Их отличает высокое художественное и техническое качество исполнения. В реестре изделиям фирмы Хлебникова для дворцовой конторы присутствуют зарисовки подобных шахматных фигур; реестр был представлен в Кабинет Императорского двора к оплате изделий, предназначенных как подарок великого князя Николая Александровича во время путешествия за границу. В документе представлено описание каждого предмета и его зарисовка, под пунктом 45 дано описание: «серебряные шахматы, фигуры которых взяты из

сказки Конек-горбунок». (ил. 32)³² Камерная скульптура на народные темы особенно хорошо получалась у фирмы Хлебникова. Столовые приборы из дорожного набора 1975 г. украшают литые фигурки крестьян (ил. 33-36), из них две ложки – с витыми, украшенными жемчужинками ручками, литыми погрудными изображениями женщин в русском костюме, с рясами и бусами, в начале ручек – щитки с рельефным изображением петуха. На конце вилки из этого прибора – также литое изображение женщины погрудно, в русском костюме, с распущенными волосами и платком на голове. Прекрасное качество литья передает мягкие падающие складки и фактуру материалов, а типичные наряды крестьян еще раз подчеркивает интерес к русскому самобытному стилю. Фигурки крестьян близки к шахматам по моделировке и типажам, хотя и служат чисто декоративным целям. Таким образом, для русского стиля в прикладном искусстве характерен образ крестьянина, простого человека, точно переданный с помощью искусно проработанных деталей одежды и образа. Исторические и крестьянские сюжеты находили отражение в работах всех московских ювелирных фирм того времени - например, в мелкой пластике фирмы Сазикова. «Всадник в дозоре» (ил. 37) 1852 г. является примером работы в русском стиле. Поскольку характер и глубина приобщения к традиции зависят, как и в архитектуре, от назначения и типа изделия, то в декоративных предметах, служащих только украшению представляет достаточно однотипные крестьянские сюжеты.

Важным аспектом русского стиля служила архаичная орнаментация, выполненная чаще всего в технике выемчатой эмали. Яркие красочные стилизованные орнаменты покрывают всю поверхность портсигаров со сложными геометрическими фигурами и растительными побегими с цветами (ил. 38-40). Техника украшения крышек портсигара характерна для русского стиля – сканный узор из веток и цветов, ромбиков, спиралей и завитков, заполненных эмалью голубых, красных, зеленых, коричневых, желтых, синих и белых узоров. Для русского стиля характерно соединение различных

³² Реестр фирмы И. П. Хлебникова для дворцовой конторы. РГИА.1890.

техник и материалов: графической резьбы и тонирования цветной позолотой, живописной красочной эмали и объемного рельефа, сканного узора, драгоценных и полудрагоценных камней и орнаментальных мотивов. Так, прибор для вина (ил.41-43), состоящий из двух высоких бокалов и подноса, украшенных цветной эмалью по скани на проканфаренном фоне и цветными гранеными стеклами. Бокалы цилиндрической формы на фигурной ножке и коническом профилированном основании, их корпус и основание украшены узором из ленточных побегов, цветов и горошин, заполненных эмалью синих, голубых, зеленых, белых и розовых тонов. Корпус также украшают шесть сканных толстых жгутов и цветные граненые стекла, имитирующие драгоценные камни. Поднос овальный, с двенадцатью трехлепестковыми выступами по краю, украшенными гранеными синими, красными, зелеными и желтыми стеклами. Край подноса гладкий, профилированный, борт слегка отогнутый. На дне подноса, среди сканного узора с гнездами для стекол, аналогичного убору бокалов, два обрамленных сканным жгутом круга, куда ставились бокалы. Примером тонкой работы является прибор для вина 1875-1885 гг. из собрания ГИМа, выполненный в технике выемчатой эмали (ил. 44). В нем гармонично сочетаются присущая лучшим работам в русском стиле образная стилизация народных форм и мотивов и сочетание ярких скульптурных форм с яркими красками полихромных эмалевых орнаментов. Графин выполнен в виде петуха-самовара, стоящего на одной лапе и держащего в другой кран. Он опирается на пышный хвост и раскрытые опущенные крылья. Голова петуха с красной ягодой в клюве служит пробкой. Чашки-чарочки сделаны в виде цыплят со стилизованными головками на натуралистично выполненных куриных лапах. Ручки подноса также декорированы стилизованными изображениями курочек, сложное переплетение растительно-геометрического орнамента подчеркивает форму – на голове и крыльях птицы оно имитирует стилизованное оперение, на тулове графина становится орнаментальной композицией, создающей яркий запоминающийся образ. Сочная красочная палитра, помимо характерных

четырёх цветов – синего, голубого, белого и красного, использует насыщенный зеленый цвет, золотисто-желтый и фиолетовый. Форма петуха встречается в книге «Древности Государства Российского» - кубок царя Ивана Васильевича (ил. 45) , возможно, послужил прототипом этого набора.³³ В книге «Ювелирное искусство Древней Руси» упоминаются три основные технологических приема: литье и сопутствующие ему технические приемы – ковка, чеканка, штамповка, гравирование; скань, филигрань и сопутствующая им техника зерни; эмаль: выемчатая, перегородчатая.³⁴ К этим техникам обращались и мастера второй пол. XIX в., которые копировали и перерабатывали формы предметов и старинные узоры, использовавшиеся в практике мастерских Кремля XVI-XVII вв. Безусловно, наибольшее распространение получили серебряные изделия, украшенные эмалью. Возрождается популярная на Руси с древних времен эмаль по сканному орнаменту, применяемая в разных видах изделий - от посуды до женских украшений.

Важной чертой русского стиля был возврат в употребление форм утвари, бытовавшей в Древней Руси. Появились серебряные питьевые сосуды старой Руси – ковши, ковшики, братины, почти этнографически точно воспроизводящие посуду XVI-XVII вв., украшенные орнаментами того времени. Упомянутый ранее набор с самоваром в виде включает в себя знаковые чарки, характерный предмет древнерусского обихода. Солонка 1874 г. из собрания музеев Кремля повторяет форму древнерусских деревянных солониц в виде кресла с высокой спинкой. Солонка золоченая, в форме старинного деревянного стула, на ступенчатых ножках, с высокой зубчатой спинкой и широким сиденьем. Боковые стенки, крышка, сиденье и спинка украшены гравированным ленточным растительно-геометрическим орнаментом, характерным для русского стиля (ил. 46). В дополнение, часто

³³ Смородинова Г. Г. Ювелиры серебряного века. // Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея. М., 1999. С. 162.

³⁴ Корсунь В. Н. Ювелирное искусство Древней Руси. Традиции матеров. М., 2012. С. 103.

встречается элемент орнаментальной декоративной вязи, как в середине XIX в., так и в работах 1900-х гг. Вязь, как яркая особенность русского стиля, широко использовалась для украшения разных предметов. Например, на упомянутой выше солонке в форме деревянного стула выгравированна вязью монограмма FST. Все монограммы, пожелания и посвящения были написаны в технике вязи.

Другим характерным признаком русского стиля была имитационная техника. Она не является новой для XIX в., ею владели еще в Древней Руси. «В применении ювелирных техник древнерусские мастера достигли совершенства имитации. Так, зернь заменялась литьем...»³⁵

Стремление использовать национальные мотивы и формы вело к разработке специальных приемов обработки металла (литья, чеканки, резьбы), позволяющих имитировать в серебре различные материалы и техники. Например, солонка в виде деревянного стула (ил. 47) с декором, подражающим деревянной резьбе. Интересны ложки и вилки, ложка-ситечко (ил. 48), напоминающие своей формой русские прялки. Самый распространенный в Древней Руси материал – дерево – имитировался крайне широко. Распространены были солонки с эмалью и резьбой, повторяющие формы традиционных крестьянских деревянных солониц, или в виде берестяного лукошка (ил. 49), холщового мешочка. Поражает мастерство изготовления сухарниц, тонко имитирующих берестяное плетение. Выполненные в овальной форме, в виде мелкой плетеной корзиночки, с двумя боковыми плетеными ручками, на сухарницах лежит чеканная салфетка с резьбой, воспроизводящую узорную ткань. Мастера фирмы виртуозно обрабатывали поверхность серебра в технике резьбы при плетении из лыка. На сухарнице 1873 г. мастерски сымитирована фактура бахромы, оторачивающей ткань, на второй сухарнице тонко проработан орнамент, складки полотенца украшены народной вышивкой. На примере сухарницы 1878 г. наблюдается мода на изображение видов города и исторических

³⁵ Корсунь В. Н. Ювелирное искусство Древней Руси. Традиции матеров. С. 159.

памятников, различных сюжетов из русской истории, декларировавших любовь к отечеству, родному городу. Здесь запечатлен наиболее популярный в то время мотив – изображение панорамы Московского Кремля. Изображения видов Москвы часто встречается и на предметах посуды, например, сервиз в неорусском стиле из коллекции музея Фаберже украшен изображениями Москвы (ил. 50). Техника живописной эмали широко применялась в при украшении предметов в русском стиле: на крышке портсигара 1874 г. из собрания музеев Кремля в овале изображение сидящей за столом в русском костюме и кокошнике гадающей на картах девушки; преобладают белый, синий, красные цвета, девушка в крестьянском платье, с серьгами и ожерельем. Вокруг овала – растительные узоры, схожие с древнерусскими орнаментами. Русский стиль проявился во всех сферах искусства, в том числе и живописи. Обращаясь к «национальным» материалам, историческая картина достоверно передает костюмы и интерьеры Древней Руси, выполняя задачу изображения достоверной реальной картины прошлого, передачи облика человека в национальной одежде. Так, шкатулка 1908-1917 гг. из частного собрания, выставленная на торги акционерного дома Сотбис (ил. 51), напоминает ларец с двумя ручками по бокам. Поверхность украшает эмаль по скани, крышку декорирует копия картины К. Е. Маковского «Боярский свадебный пир в XVII в.» в технике живописной эмали. Миниатюра, подобно картине, заключена в узкую рамку с геометрическим эмалевым узором. Эмальер полностью вместил картину на поверхность крышки. Наклонные боковые крышки, как и стенки шкатулки, покрыты крупными пышными цветами, чередующимися с шахматным геометрическим узором. Цветовая палитра эмали построена на приглушенных оттенках зеленого, синего, желтого, коричневого с черным и белым. Она как бы взяла основные цвета из полотна Маковского.

Поиск национального стиля конца XIX-XX вв. происходил и среди художников, так, в «Абрамцевском кружке», куда входили В. Васнецов, М. Врубель, Е. И В. Поленовы, они обращались к традициям национального

искусства в поиске новых стиливых решений. Они, в частности, увлекались мозаикой и витражными композициями, что способствовало появлению в ювелирной промышленности оконной и витражной эмали. Например, вазочка для конфет с восьмилепестковым корпусом чеканенным желобками и ложками, в каждой из которых заключен многоцветный стилизованный сканый букет, заполненный эмалью красных, белых и синих тонов. Просвечивая, эмаль демонстрирует всю красоту многоцветного узора, так любимого русскими мастерами прошлого.

Фирма Хлебникова отличалась широким ассортиментом выпускаемой продукции, и предметы в русском стиле не были единственным ее направлением. Одно из направлений рубежа XIX –XX веков - неорусский стиль – ответвление набирающего популярность модерна - также нашел отражение в творчестве фирмы.

Сначала следует разобраться в различии понятий русского и неорусского стиля. Е. И. Кириченко разграничивает неорусский стиль как направление модерна, и русский стиль как одно из архитектурных течений эклектики, на уровне различий трактовки архитекторами образцов отечественной архитектуры и применяемых ими методов формообразования. «Стилизация характерна для модерна в отличие от эклектики, для которой типично стилизаторство. Сттилизаторство основывается на визуальном достоверном (реалистичном) воссоздании наследия прошлого... предусматривает возможность использования любых форм архитектуры прошлого в любых сочетаниях. В стилизации отношение к образцу иное. Художников интересует общее, характер взаимосвязи элементов и форм, целое, а не деталь, частность. Общие особенности и узнаваемость образца сохраняются. Однако сами образцы при воссоздании трансформируются в согласии с новыми вкусами. Совершается это без всякого стремления к исторической достоверности и точности воспроизведения источников».³⁶

³⁶ Фёдор Шехтель и эпоха модерна / сост. Клименко С. В. М., 2009. С. 45.

Термин неорусский стиль соединяет в себе смыслы, присущие терминам русский стиль и модерн, это стиль, безусловно, русский, но новый, отличный от своего предшественника – современный. В нем уже заложены принципы формообразования модерна, а не принципы древнерусского и народного искусства. Происходит отказ от правдоподобия, излишней узнаваемости национальных форм, наличие прототипов становится необязательным. Безусловно, говоря о декоративно-прикладном искусстве, предметы в русском и неорусском стилях будут иметь общие черты, но в то же время, русский стиль несет в себе смысл достоверного, реалистичного воссоздания, в то время как неорусский лишь использует самые яркие мотивы.

Так, неорусскому стилю свойственна уже не проработка деталей, но образ в целом, опирающийся на фольклорные, былинно-сказочные мотивы. В сфере декоративно-прикладного искусства в этом можно убедиться на примере множества предметов, выполненных с использованием образов русских витязей, сказителей-боянов, цитирования литературных произведений. Особую группу составляют предметы, связанные с украшением интерьера, - хрустальные вазы, в которых контрастно сопоставляется фактура хрусталя и металла. Например, ваза 1908-1917 гг. (ил. 52), хрустальная, в форме ладьи с волнистым бортом, граненая геометрическим узором, включающим звезды. Носик ладьи - серебряный, в виде конской головы, украшенной камнями-кабошонами, а ручка-корма завершена литой серебряной фигурой кормчего в русском костюме, управляющего рулем. Конец ручки-корма имеет форму головы хищной птицы и соединен цепочкой с основанием ручки. Обращение к русским фольклорным персонажам ярко продемонстрировано на примере вазы 1908-1917 гг., хрустальной, в форме мелкого ковша с зубчатыми краями, граненого овалами и многолучевыми звездами внутри (ил. 53). Ручка вазы серебряная, с орнаментом и чеканным изображением Деда Мороза с пышной волнистой бородой – прямая отсылка к русскому фольклорному персонажу, но выполнен предмет в новом стиле. Итак, в хрустале очевидно

использование традиционной народной формы посуды – ковша, ладьи, а в серебряных оправках - новые формы и конструкции, отличающиеся острым силуэтом.

Яркими примерами служат декоративные фигуры от оправы хрустальной вазы. На примере данной декоративной фигуры (ил. 54) видна уже упомянутая ярко выраженная черта – сказочно-былинная тематика, и нередко в качестве сюжета использовались литературные произведения. Одной из самых популярных была поэма А. С. Пушкина «Руслан и Людмила», отсюда обращение мастеров фирмы к образу старого витязя с бармицей на плечах, вероятно, Головы из поэмы Пушкина. Шлем его украшен характерным резным русским спиралевидным узором, моделировка, типаж и орнаментика типичны для национального направления в модерне. Две другие фигуры, выполненные в те же годы, исполнены в той же тематике. Одна (ил. 55) литая фигура-ручка исполнена в виде сидящего старца, возможно Бояна – древнерусского певца и сказителя, поющего и играющего на гусях. Свободно спадающий по бокам распахнутый кафтан украшен резным в русском стиле геометрическим орнаментом, на ногах лапти. Прекрасная моделировка формы передает движение пальцев, перебирающих струны и приоткрытый рот поющего сказителя. Литая ручка (ил. 56) вазы выполнена также в виде головы сказочного былинного персонажа, с длинной бородой, в шапке. Образ старца, чем-то напоминающего Мороза из сказки «Морозко», предназначен для декорирования ручки, голова его слегка повернута, шапка низко надвинута на брови. Силуэт ручки дополняет рельефное изображение, напоминая высокие воротники русских кафтанов. Резной орнамент из спиралей и завитков усиливает впечатление стилизованного русского костюма. Типаж, скульптурная моделировка относят все вышеупомянутые предметы к национальному направлению стиля модерн. Ковш из частной коллекции, выставленный на торгах аукционного дома Сотбис (ил. 57), исполненный в 1900-х гг. – пример сочетания в произведениях неорусского стиля начала XX

века традиций русского искусства и интернационального модерна. Простая форма ковша с широкой горизонтальной ручкой приобрела плавные перетекающие очертания. Орнаментальный декор, выполненный эмалью по скани, трансформирует русский травный орнамент, укрупняя его, создавая мягкие плавные линии и крупные фантастические цветы, ручку украшают три альмадина-кабошона. Цветовая гамма, построенная на сочетании мягких голубовато-синих, розовато-сиреневых оттенков, соответствует стилистике модерна. Самым необычным в декоре ковша является изображение плывущей рыбы, внутри на дне ковша. В овальном медальоне, окруженном белым эмалевым жемчужником, среди тонко проработанных волн плывет рыба, готовая проглотить жемчужину. Стилизованное изображение, мотив, взятый из живой природы, тема загадочной водной стихии, динамичность изображения пастельная цветовая гамма – основные принципы модерна, которые органично сочетаются с традиционной формой ковша и травным декором. Мастер создал гармоничное художественное решение, построенное на взаимовлиянии двух стилистических направлений.

Особой группой в произведениях фирмы занимают декоративные подносные блюда – старинный русский обычай подношения на блюде хлеба и соли по случаю коронации, торжественных встреч, юбилейных дат был причиной того, что такие блюда сохранялись в Большом Кремлевском дворце, где их оставляли после поднесения. Блюда исполнялись фирмой по заказу Государственной Думы, Московской губернии, различных московских обществ и преподносились императорской семье к 100-летию Отечественной войны 1812 г. и 300-летию дома Романовых (ил. 58-60). Здесь прослеживаются характерные черты неорусского стиля: изображения видов Москвы, историческая эмблематика (ил первая из трех): Георгий Победоносец, на коне, разящий копьём поверженного крылатого змея. , использование старинной вязи, сочетающиеся с растительными и геометрическими узорами (вьющиеся побеги, крупные цветы, виноградные грозди). Удачно обыграны круглая форма блюд, включая в них эффектные

композиции – виды Бородинского моста, здания Думы, герб Москвы (Георгий Победоносец). Блюда объединены хронологически (1912-1913), отражают национально-романтическое течение модерна, в них мастера широко варьируют материалы: деревянные полированные блюда покрывают серебряными чеканными накладками на борте и дне, декорируют подделочными камнями, высокой чеканкой, зернью и сканью, то есть всеми приемами, наиболее характерными для произведений древнерусского декоративно-прикладного искусства.

Таким образом, для русского стиля и национального направления стиля модерн, или неорусского стиля, характерны использование фольклорных сюжетов и крестьянской тематики, изображения пейзажей городов, использование древней декоративной вязи и форм посуды старой Руси. Так, в рассмотренных ранее в хрустальных вазах, служивших для украшения интерьера, контрастно сопоставляется фактура хрусталя и металла. В хрустале очевидно использование традиционных форм посуды – ковш, ладья, а в серебряных оправках – новых форм и конструкций, отличающихся острым силуэтом. Смещение техник и жанров, поиски синтетичности художественного языка свидетельствуют не о возврате к русскому стилю, но о движении к новому пониманию духа, пластики и композиции. Базируясь на моделировке, орнаментике и типажах русского стиля, в неорусском стиле 1900-х гг. был уже не столько важен этнографически точный народный образ, но фольклорный, былинный герой – собирательный образ русского человека. Лучшие русские ювелирные фирмы, в числе которых стояла фирма Хлебникова, как бы изумившись красоте русского искусства, забытого и оттесненного на два столетия подражанием западноевропейским формам, сумели вновь утвердить его значение в своих изделиях.

Стоит упомянуть о еще двух направлениях, в которых работала фирма – интернациональный модерн и неоклассицизм. Изделия фирмы Хлебникова, выполненные в стилистике интернационального модерна, используют основные темы и мотивы стиля. Разнообразные варианты флоры и фауны,

женский образ, восточные и средневековые элементы. Но основной темой становится стилизация флоральных мотивов. В предметах использовали контрастное сопоставление фактур и материалов: серебро с хрусталем (выразительно скомпонована группа северных медведей на оправе ладьи (ил. 61), или литые детали с кольчужным плетением. Так, например, сумочка, выполненная в 1899-1908 гг., исполнена в кольчужном плетении, с фигурным желтым замком в виде двух шишечек, прикрепленным к створкам, декорированным чеканным орнаментом стиля модерн из цветов на длинных изогнутых стеблях. Гравировка и художественно литье – самые популярные техники, однако используется и перегородчатая и живописная эмаль. Основную массу предметов, созданных фабрикой в стиле модерна являются бытовые предметы – подносы, чайники, вазочки для конфет, стаканчики, подстаканники, солонки. Две оправы для хрустальной вазы из собрания ГИМа 1908-1917 гг. – овальной формы, с волнистыми бортами, двумя литыми фигурными S-образными ручками, украшенными завитками. Ручки имитируют стебли с листьями аканта и розеткой. Интерес к анималистическим мотивам, свойственный модерну, отразился в оформлении ваз: неожиданно решена ручка на хрустальной вазе в виде птицы марабу (ил. 62). В этих произведениях, выполненных в технике литья и чеканки, мы встречаемся с подлинным мастерством скульптора-модельера.

Другим вариантом возврата в стилистике модерна стало увлечение классическим наследием. Ювелирное искусство, как и архитектура, обратилось к классицизму, с ордером и его элементами, к простым, четко читаемым формам, к антикизирующим мотивам. Лаконичные, четко читаемые формы и декор на основе классического искусства мы находим в произведениях Хлебникова, также как и в работах других фирм. Темы и декор отвечают общим стилистическим тенденциям. Изделия выполняются методом литья и чеканки, которая часто заменяется штампом. Это простые бытовые предметы столового серебра, оправы для ваз, письменные приборы и ювелирные украшения. В орнаментации произведений из серебра

появились провисающие гирлянды, банты, женские фигуры в античных одеждах. Оправы для ваз, а также хрустальные вазы 1908-1917 гг., украшенные серебряными рельефными женскими фигурками в античных одеяниях демонстрируют, что мастера, используя небольшое количество штампов с орнаментами, варьировали их сочетание и расположение, создавая разнообразные решения с выраженной стилистикой классицизма.

Все это типологическое разнообразие позволяет судить не только о месте серебра в быту, но и о функциональном значении произведений декоративно-прикладного искусства. Умевшая привлечь талантливых мастеров, а также использовать преимущества фабричного производства, достижения фабричной мысли, фирма демонстрирует в своей продукции богатое и смелое использование разнородной техники и материалов. Среди ювелирных техник кроме чеканки и литья, которые преобладают в собрании, используется живописная эмаль по скани, оконная или витражная эмаль, гравировка, чернь. Созданные в 1870-1910-х гг., в один из интересных периодов в истории художественной культуры, когда быстро менялась ее стилистическая ориентация, значительная часть произведений датируется 1873-90-ми, и в ней помимо утилитарных предметов мы находим произведения с отчетливыми признаками русского стиля.

2. Фирма П. А. Овчинникова

Павел Акимович Овчинников родился 23 июня 1830 года в семье дворовых крестьян князя П. М. Волконского в селе Суханово Московской губернии. Обучение рисованию проходило в Москве, где он с братом учились «серебряному и боголепному делу». Уже в 1853 году он открывает собственную мастерскую, и уже в 1857 году его освобождают от крепостной зависимости; П. А. Овчинников принимает звание московского купца третьей гильдии, и активно развивает свое производство. К 1865 г. у него работало более ста человек, а оборот достиг 300 тысяч рублей. Фирма имела не только статус поставщика высочайшего двора императора Александра III (титул получен в 1881 году), но и поставщика двора короля Италии уже в 1874 году. Фабрика располагалась в 1-м Гончарном переулке, но имела магазины в Москве на Кузнецком мосту и в Санкт-Петербурге на Большой Морской улице. Фирма Овчинникова была признана на мировом уровне. С 1865 года он принимает участие во всех международных выставках, неизменно получая первые награды и признания современников. За свою деятельность фирма и лично ее основатель был награжден орденом св. Владимира 3-й степени, а также австрийским орденом Железной короны, французским орденом Почетного Легиона и черногорским – Св. Даниила.

Благодаря большому училищу, фирме удалось возглавить национальную школу прикладного искусства. Фирма создавала изделия первоклассного качества, с тонким художественным вкусом и техническим исполнением. Благодаря большим масштабам производства, фирма создавала предметы самых разных назначений: столовое серебро, подарочные сервизы и подносы, не несущие утилитарной функции, портсигары, шкатулки, обложки альбомов, а также предметы культа, созданные для крупнейших соборов Москвы. Фирма работала в разных стилях, но прославилась в международном масштабе за изделия в русском стиле. Ее успех обусловлен также приглашением к сотрудничеству известных художников, профессионалов – В. Васнецова, Г. Гартмана, Л. Даля, И. Монигетти, Н.

Сулатнова и многих других. Они наравне с профессиональными кадрами, обучавшимися при фабрике, помогли создать первоклассную фирму с самым широким профилем.

В полной мере талант П.А. Овчинникова как предпринимателя проявился в том, что он смог организовать свое предприятие на принципах взаимовыгодного сотрудничества с работниками. Не случайно, на серебряном венке, возложенном на могилу вышедшего из крепостных крестьян купца 1-й гильдии, гласного Московской городской думы, потомственного почетного гражданина г. Москвы, мануфактур-советника П.А. Овчинникова, рабочие выгравировали надпись: «Беспримерному хозяину от мастеров его фабрики».

После смерти П.А. Овчинникова (7 апреля 1888 г.) его дело с успехом продолжили сыновья: Михаил, Александр, Николай и Павел. В 1888 г. фирма получила звание поставщика Датского королевского двора. В 1896 г. – звание поставщика двора вступившего на престол российского императора Николая II. На всемирной Парижской выставке 1900 года братья Овчинниковы были награждены Grand Prix и золотой медалью. Международное жюри отметило «действительный прогресс, достигнутый этим первым в России домом», а также «новизну работ» и техническое совершенство эмалевых изделий фирмы.

В 1915 г. было зарегистрировано товарищество «Наследники П.А. Овчинникова», просуществовавшее вплоть до революционных событий 1917 г. После революции предприятие было закрыто, а его имущество национализировано.

Просуществовав более полувека, ювелирная фирма Овчинникова внесла огромный вклад в развитие русского золото-серебряного искусства. Деятельность этой фабрики во многом предопределила подъем отечественной ювелирной промышленности и ее триумфальный выход на мировой художественный рынок.

Фирме Овчинникова принадлежит ведущее место в производстве украшенных многоцветной эмалью и сканым орнаментом серебряных изделий. Многообразие техник позволяло создавать предметы с эмалью по скани, а также выемчатой эмалью, перегородчатой, живописной и витражной. Обращаясь к национальным мотивам, мастера использовали старые техники – характерный для XVII века черневой орнамент с добавлением архитектурных мотивов, чеканку и литье.

Мастера фирмы не стремятся дословно воссоздать древнерусские формы, но лишь используют яркие мотивы древнерусского искусства. Как и в творчестве фирмы Хлебникова, фирма выпускает большое количество произведений на крестьянскую тему. Она получает широкое развитие и находит выражение в скульптурных образах крестьян, а также в исполнении крестьянской посуды. Самым широко представленным стилистическим направлением в творчестве фирмы можно с уверенностью назвать неорусский стиль, или национально-романтическое направление набирающего популярность модерна, под которым, по определению Е. И. Кириченко, подразумевается использование лишь самых ярких мотивов древнерусского искусства.

Менее разработана сказочно-былинная тематика, она чаще встречается у произведений фирмы Хлебникова. Фабрика Овчинникова славилась более всего исполнением высокохудожественных многообразных орнаментов, за что получила мировое признание. В частности, эмалевые техники – полихромные эмали, более всего передающие красочную эстетику древнерусских изделий. Витражные, оконные эмали – еще одна популярная эмальерная техника фирмы. Предметы, выполненные в этой технике, сохранились до наших дней несмотря на хрупкость. На выставке 1882 в Москве, где фирма была отмечена серебряной медалью, было представлено несколько экспонатов, среди которых следует отметить серебряную оправу Евангелия. Изготовленная для храма Христа Спасителя, эта оправка была уникальна тем, что при ее декоре впервые спустя много веков была

применена древнерусская техника перегородчатой эмали, пришедшая из Византии. Изображения Евангелистов были исполнены по рисункам талантливого художника Л. Даля.

В рамках предметов фирмы неорусского стиля основным заимствованием были древнерусские формы посуды. Форма братины являлась одной из самых популярных среди столового серебра, она чаще всего была частью сервиза и дополнялась чарками, служившими в качестве рюмок. Популярными были формы ковшей, солонок, шкатулок.

Одна из интереснейших работ фирмы – ваза 1899-1908 (ил.63) , которую действительно можно назвать шедевром серебряного дела конца XIX века. Величественная форма вазы напоминает высокий распускающийся цветок. Две массивные ручки сложной изогнутой формы создают образ монументальности, отсылая к образу «Каменного цветка» П. Бажова. Для достижения данного эффекта мастер удлиняет образующие тулово верхние «ложки» и отгибает борт вазы. Фигурная форма ручек добавляет произведению объемность, а также уравнивает цилиндрическое тулово с ножками в виде картушей и с фестончатым бортом. Форма вазы гармонично сочетается с ее орнаментальным оформлением, в котором традиционные национальные мотивы тесно переплетаются с элементами модерна. В растительный узор, многоцветным ковром покрывающий тулово и ручки вазы наряду с пышными фантазийными побегами со сказочными цветами, сочными плодами и листьями, типичными для русского искусства предыдущих эпох, органично включены изящные цветы василька, характерные для флоральных композиций модерна. Полихромный узор, покрывающий изделие, выполнен в технике эмали по скани, что дополнительно подчеркивает идейную связь произведения с шедеврами русского «узорочья» XVI – XVII веков. Драгоценные камни, ограненные в виде кабошонов и закрепленные в пластинчатых кастах, не только служат дополнительными цветовыми акцентами, но и воссоздают традиционное убранство древнерусских братин и ковшей.

Декоративное оформление вазы подразумевает ее круговое обозрение. Смысловыми центрами композиции являются расположенные на противоположных сторонах тулова фигуры былинных богатырей, один из которых стреляет из лука, другой – поражает палицей двуглавого дракона. Изображения плывущего лебедя и белого медведя в каплевидных ложках-медальонах в нижней части вазы также связаны с фольклорной и поэтической символикой Русского Севера, олицетворяя собой любовь, преданность, мужество и силу. Ваза фирмы П.А. Овчинникова из коллекции ВМДПНИ по праву может считаться шедевром русского ювелирного искусства конца XIX – начала XX века, поражающим совершенной техникой исполнения и продуманным художественным решением. Здесь сочетаются былинная тематика, которая не была самой распространенной в произведениях фирмы, и необычное художественное решение - с одной стороны, древнерусские мотивы, однако исполненные с элементами модерна. Это безусловно одно из наиболее ярких произведений фирмы в неорусском стиле.

От русской традиции, служившей основой развития неорусского стиля, чаще всего оставалась лишь форма. Так, выполненный около 1900 года ковш-павлин (ил. 64), очень отдаленно напоминает традиционную в русском искусстве форму. Это пример влияния набирающего всю большую популярность модерна на традиционные формы древнерусской утвари. Павлин, с гордо поднятой головой и плавными крыльями, не похож на привычные формы декора древнерусского ковша – уплощенной ручки-хвоста и головы утки. Ковш украшает эмаль по скани, исполнение которой сочетает как отголоски национальных русских мотивов, так и плавные, радужные, переливчатые формы, повторяющие оперение павлина, явно относящиеся к новому течению – модерну. В работе достигнута нужная степень стилизации, и от древнерусской трактовки ковша здесь осталась только форма. Декоративное решение заставляет относить эту работу к неорусскому стилю, как национальному направлению модерна.

Образ экзотической птицы, любимый авторами модерна, находит широкое применение при изготовлении ковшей. Более традиционная форма ковша, в работе фирмы 1900 года (ил. 65), дополнена изысканным декором эмалью и акварелями по эмали по мотивам картин Маковского. Выполненный ведущим и одним из самых известных мастеров второй половины XIX в. Федором Рюкертом, этот ковш является примером переосмысления и сочетания древнерусских форм и мотивов с мотивами ар-нуво. Акварели по сторонам ковша демонстрируют древнерусскую традицию выбора невесты и следующий за ней свадебный пир. В них явно читаются отсылки к работам К. Е. Маковского 1880-х гг. – «Боярский свадебный пир в XVII веке» и «Выбор невесты царем Алексеем Михайловичем». Несмотря на то что одна работа запечатлевает конкретное историческое событие, в то время как вторая – просто обобщенная аллегория на древнерусский церемониал, две работы здесь представлены как серия, как события, происходящее одно за другим. Ковш покрыт орнаментами, отсылающими к древнерусским усольским эмалям, для которых была характерна тонкая цветная штриховка и цветовая гамма сиреневых, розовых, лиловых, дымчатых, жёлтых, красных, голубых, коричневых тонов. Стоит отметить, что в палитре совсем нет красного цвета, характерного произведениям неорусского стиля 1880-90-х гг.. Палитра становится утончённой, построена на изысканных переходах различных оттенков. Подобно древнерусским эмалям, Ф. Рюкерт придает декору традиционные черты, создавая пышные фантастические цветы с бутонами и спирально закрученными побегам, а также дополняя голову утки «коронай» в виде герба Российской империи.

Распространенной техникой древнерусской обработки металла является имитационная техника, когда материалом, из которого изготовлен предмет, чаще всего серебро или позолоченное серебро, мастер имитирует противоположные ему по фактуре дерево, ткань, бересту. Среди произведений фирмы Овчинникова, подобно Хлебникову, можно найти большое количество предметов, выполненных в имитационной технике.

Например, ларец 1891 года представляет наиболее распространенный тип изделий в имитационной технике, подражающей мелко плетеной из ивовых прутьев корзиночке с накинутой на нее салфеткой. Такие предметы-«обманки» производились в большом количестве разными фирмами и отличались лишь формой корзины или узором салфетки. Отличительной особенностью этого ларца служат ножки, исполненные в манере древнерусских сказок, отсылающие к народным образам избушки на «курьих ножках».

Фирмой Овчинникова было произведено множество предметов бытового предназначения в неорусском стиле – солонки, подстаканники, столовых приборов и чернильниц. В общем ассортимент выпускаемой продукции схож с тем, что выпускался на фабрике Хлебникова. Главным различием двух фирм можно назвать не столь сильно разработанную крестьянскую тему, но больше массовый выпуск продукции в схожей стилистике. Фабрика также выпускала предметы в стиле интернационального модерна и неоклассицизма. Примером интернационального модерна в изделиях фирмы могут служить парные вазы, выполненные в начале 190-х гг.. Сферическое тулово на небольшом вогнутом основании дополняет высокая цилиндрическая горловина. По силуэту вазы схожи с японскими сосудами XVIII века, при этом украшенным плавно изогнутыми узорами стеблей цветов и листьев. в основании ваз располагаются подставки в виде изогнутых голов павлина. Мотивы, характерные для модерна, несмотря на изящное исполнения отличаются некоторой сухостью и тяжестью.

Незначительная часть ассортимента фирмы был представлена в стиле неоклассицизма, или неоклассицистическом направлении модерна. В этих произведениях присутствует мягкость, динамичность линий, но в то же время ясность классических форм.

Итак, среди произведений фирмы Овчинникова можно найти самые разные изделия, она создавала широкий ассортимент товаров и по праву считалась ведущей во второй половине XIX века.

3. Фирма К. Г. Фаберже

В рамках данного исследования правильнее будет говорить о московском филиале фирмы К. Фаберже, поскольку именно в Москве, первопрестольном городе, ярче всего проявил себя русский стиль.

Московский филиал был открыт в 1887 году, и в 1890 году он начал полноценно работать. В отличие от петербургского, этот филиал был рассчитан на массовый спрос и выпускал предметы менее дорогие, чем в столице. «Первое, что отличает московские изделия от петербургских, это преобладание русского народного стиля. Можно не соглашаться со многими его особенностями, но все эти временные недостатки искупаются свежестью замысла и отсутствием шаблона в композициях»³⁷. Произведения московского филиала отличались большим разнообразием стилей – здесь нашли отражение основные стилистические направления модерна (национально-романтическое, интернациональное, классицизирующее), а также неорусский стиль. Все произведения московского филиала безымянны, поскольку мастерам запрещалось ставить свои личные клейма. Имена художников дошли до наших дней благодаря рукописи главного мастера фирмы Ф. Бирбаума под названием «Камнерезное дело и ювелирное и золото-серебряное производство фирмы Фаберже».

Неорусский стиль не был магистральным в творчестве фирмы, в отличие двух предыдущих рассмотренных фабрик. Основная масса предметов в неорусском стиле была выполнена в Москве, и произведения Фаберже заимствовали основные черты национальных мотивов и перерабатывали их в соответствии со стилистическими поисками модерна. Здесь нет резких форм, а предметы древнерусской утвари (братины, ковши) теперь принимают плавные черты. Ковш работы мастеров фирмы Фаберже – пример синтеза неорусского стиля и интернационального модерна. Ковш (ил. 65) превращается в объемно-пластическую композицию, его нельзя отнести к утилитарным предметам, он воспринимается скорее как скульптурное

³⁷ Архив Валентина Скурлова. Московская Фабрика [Электронный ресурс]. – режим доступа: http://skurlov.blogspot.ru/2011/10/blog-post_6998.html (дата обращения 6.05.17).

украшение. Так, ковш, исполненный в 1899-1908 годах, отдаленно напоминает древнерусскую форму (ил.66), а в качестве ручки выступает скульптурная группа русских воинов в кольчугах и шлемах. Динамичные фигуры воинов выступают из гладкого сферического ковша, пластика фигур перетекает в рельефные изображения. Над ними развивается знамя, складки которого усиливают движение по вертикали. Завершает знамя синий кабошон, аналогичным сапфиром украшен центр горловины ковша. Абсолютно гладкая поверхность ковша дополнена необычными женскими масками, которые дополнены завитками, напоминающими высокие дамские прически XVIII века или гребни морских волн. Итак, несмотря на то что тематика и форма этого предмета восходят к русскому искусству, его исполнение, ассиметричная композиция, плавная текучесть масс и волнообразный характер ставят его ближе к интернациональному модерну, чем неорусскому стилю. Еще одним примером обращения к древнерусской форме служит знаменитая чаша «Иван Калита», созданная около 1900 года. Это произведение схоже с ковшом, рассмотренным ранее. Золоченая поверхность внутри чаши, контрастное сопоставление объемов, плавная текучесть масс присущи этой чаше так же как и декоративному ковшу. Ваза не может быть утилитарной, фигурка Ивана Калиты, тревожно выглядывающего вперед, слегка наклонена, он охватил руками верхний край чаши. Небольшие ножки чаши напоминают по форме пряжки со схожим орнаментом. Шапка Калиты украшена рубинами и изумрудами. Пластическое решение обоих предметов очень схоже.

Ассортимент фирмы был близок к ее современникам: на московском филиале Фаберже выпускали портсигары, шкатулки, вазы, сервизы и даже часы. Подобно фирме Хлебникова, Овчинникова, в Фаберже заимствовали работы Билибина.

Одним из часто встречающихся сюжетов стал образ райской птицы, напоминающей сказочных птиц из славянской мифологии, но переработанный на современный лад. Например, братина 1894 года (ил.66), с

изображением сказочной птицы, отдаленно напоминает древние образцы. Тулово братины покрыто белой матовой эмалью, которая является фоном для яркого орнамента в виде птиц, завитков и позолоченных элементов. Но в отличие от древнерусских образцов, где орнамент чаще всего располагается по всей поверхности изделия, здесь орнамент в виде причудливых цветков, завитков, нанесен не повсеместно, так, что отчетливо виден белый фон, а изящные растительные орнаменты на нем скорее стремятся к модерну, чем к древнерусским образцам. Здесь мотив сказочной птицы напоминает одновременно двуглавого орла, символ Российской империи. Орнаментальное решение на горловине, передающее узор оперения, выполнено во всем многообразии эмалевой палитры. Для предметов московского филиала фирмы Фаберже была характерна яркая многообразная цветовая гамма. В декоре братины преобладают золотисто-оранжевые оттенки эмали, дополненные ярко-бирюзовыми и синими вставками, которые перекликаются с золотым корпусом. Сама форма сосуда – братина – архаична, тем не менее, мастер не прибегает к прямому заимствованию форм и орнаментов древних образцов – декор, колористическое решение, плавный, свободно располагающийся растительный орнамент отражает стремление к модерну. Итак, мотив птицы был формообразующим и часто встречался в качестве декора изделий фирмы.

Особенно стоит отметить высочайшее мастерство художественного литья мастеров фабрики. Ими были созданы высокохудожественные изделия из серебра, которые позволяют назвать технику литья основной в ее произведениях. Так, развивая древнерусский образ птицы, в работах часто встречается образ птицы с головой юной девы, заимствованный авторами из легенд и сказаний Древней Руси. Например, в работе фабрики 1899-1908 гг., хрустальном блюде (ил. 67), в качестве декора использован образ птицы-девы Алконост, выполненной из серебра. Это старейший мифический персонаж, райская птица, приносящая счастье. На невысоком прямоугольном блюде из хрусталя с геометрическим узором неизвестный мастер создал

литое изображение птицы Алконост, расправляющей крылья, украшенные чеканными узорами. Ее туловище также отделано чеканкой, передающей узор оперения, в ее образе чувствуется тайна и загадка. Вытянутая прямоугольная форма блюда дополнена декоративным элементом на противоположной стороне, где литой фрагмент напоминает хвост птицы и завершает образ. Сказочность художественному решению придает сама форма блюда, напоминающая форму древнерусской ладьи, где корму венчает образ сказочной девушки-птицы.

Виртуозное владение техникой литья и чеканки проявляется и при создании многочисленных шкатулок. Шкатулку 1908-1917 гг. (ил. 68) украшает копия картины В. Васнецова «Три богатыря», законченная в 1898 году. Шкатулка имеет прямоугольную форму, декорирована полихромной эмалью. Миниатюра располагается в верхней части крышки, не совсем по центру, и имеет килевидную форму, отсылающую к древнерусским архитектурным элементам. Эмалевый декор состоит из растительного орнамента, плотно помещенного по всей поверхности крышки. Изображения сов по бокам эмалевой миниатюры подчеркивает сказочно-былинную тематику. Техника перегородчатой эмали, в которой выполнен декор – одна из архаичных техник, известных со времен Византии. Однако орнаментальное решение в виде завитков, плавные линии, изящные цветочные узоры скорее приближают оформление к модерну. Поэтому художественное решение, несмотря на наличие древнерусских форм и сюжетов, создано под влиянием модерна.

Использование живописных произведений в декоре изделий фирмы, в частности шкатулок и порсигар, часто встречается в работах фирмы. Например, серебряный портсигар 1899-1908 гг., также как и предыдущий, украшен полихромной эмалью “en plein” – техника, которую часто использовали мастера фирмы. Она не прощает ни малейшей ошибки, ею покрывают сразу большие поверхности изделия. Здесь автор создаст миниатюру, напоминающую известного иллюстратора и исследователя

русского севера И. Я. Билибина. Картина заключена в прямоугольный медальон, а вся остальная плоскость шкатулки декорирована гравированными завитками, напоминающими древнеславянские узоры. Замок сбоку украшен зеленым сапфиром-кабошоном в золотой оправе. Фольклорные выгравированные мотивы повторяются закругленными формами на одежде героя, изображенного на миниатюре. Цветовая палитра приглушенная, построенная на серо-голубых, фиолетовых и синих оттенках с активной черной прорисовкой контура, свойственной работам Билибина. Следует отметить, что сам художник, создавая известные иллюстрации, не опирался на конкретные образцы древнерусского творчества, а скорее вдохновлялся его образами, узорностью рисунка и яркой декоративностью. В итоге он разработал свой особенный стиль, вдохновивший многих мастеров-современников. Декор этой шкатулки, хоть и напоминает национальные мотивы, создан под влиянием модерна.

На фирме создавался широкий ассортимент изделий в стиле интернационального модерна, Огромной популярностью на рубеже XIX-XX веков пользовались камнерезные фигурки. Это были изображения животных, живые и юмористичные, иногда карикатурные. Иногда фигурки изготавливали из серебра. Такие фигурки производила как петербургская, так и московская фабрика. Безусловным фаворитом среди стилей для фирмы Фаберже служил интернациональный модерн, его образы флоры и фауны нашли многообразное воплощение в творчестве мастеров. Таким образом, русский и неорусский стиль не были определяющими в творчестве ювелиров фирмы Фаберже. Произведения, созданные на московском филиале фирмы, были ориентированы на стилистику модерна, удачно применяя сотивы и темы древнерусского искусства, но не копируя его. Здесь можно говорить о неорусском стиле в прикладном искусстве, находящемся на рубеже модерна, но использующего, в первую очередь, архаичные формы (братины, ларцы, ковши). Но даже они приобрели новое звучание – стилизованный орнамент модерна изящно сочетается с эмалями, изображающими сцены истории,

картины известных живописцев, работавших в историческом жанре. Некоторые предметы несут отголоски форм древнерусской архитектуры, мотивов белокаменной резьбы. С точки зрения техник и технологий, яркой особенностью фирмы стало художественное литье, а также техники живописной эмали.

Заключение

Во второй половине XIX века появляются крупные фабрики и мастерские, оснащенные новейшими станками и оборудованием. Произведения золотого и серебряного дела являются результатом коллективного труда многих мастеров, поэтому можно говорить об отличиях в изделиях различных фирм, а не отдельных мастеров.

Русский стиль в прикладном искусстве выражается в разработке самобытного дизайна и орнаментации драгоценных изделий. Сосуды принимают формы древнерусских: братины, ковши – они почти этнографически воспроизводят формы посуды XVI-XVII вв., а также орнаменты, с надписями пословиц и поговорок, надписей, исполненных красивой декоративной вязью. Важным аспектом русского стиля и национального направления в модерне было использование национальных фольклорных мотивов, самых характерных для русской культуры – витязей, сказителей, простых крестьян. Изображения исторических памятников и видов городов также декларировало любовь к отечеству, родному городу и было крайне актуально в контексте русского стиля. Огромную роль играла имитационная техника – известная издавна, она с одной стороны продолжала быть древнейшей, но в то же время получать прекрасную имитацию различных фактур. Впервые в истории русского ювелирного искусства украшение драгоценных изделий стало черпать свою тематику в народном искусстве, отечественной истории. Использование резьбы, литья и чеканки, перегородчатой эмали голубого, синего, золотистого и красного тонов и скани – создавая предметы в русском стиле, мастера старались использовать техники обработки металла, известные в старой Руси.

Произведения фирм в русском стиле отличаются богатством и разнообразием художественных образов и технических решений. Одной из основных сюжетно-тематической линий является крестьянская тематика. Скульптурные образы крестьян, украшающие письменные приборы, черенки

ложек, шахматные фигурки, кружки, живописные эмалевые изображения, декорирующие крышки портсигаров, отличаются поэтичностью и некоторой идеализированностью, рафинированностью образов, напоминая академическую скульптуру (например, работы мастеров фабрики Хлебникова, Сазикова).

Работы на сказочно-былинную тему, в неорусском стиле, представленные в ассортименте московского филиала Фаберже, представляют прекрасные художественные и образные решения. Их отличает разнообразие типажей с ярко выраженным характером и внимательным воспроизведением исторических деталей. В отличие от несколько однообразных типов крестьян, здесь художник для каждого героя нашел свой, яркий запоминающийся образ и композиционную схему. Многообразие русской орнаментики демонстрируют предметы, декорированные эмалью. Широко использовался один из любимых мотивов народного искусства – образ петуха. В принципе, образ птицы, широко применялся как для формы предмета, так и для декора. Эти произведения отличает точность найденной стилизации и прекрасное декоративное решение с использованием орнаментов, построенных на традициях народного искусства и стилизованных декоративных элементах, характерных для модерна. Мастера применяют излюбленные формы в виде русских деревянных солониц, покрывая их мелким растительно-геометрическим орнаментом. В декоре предметов начала XX века усиливается влияние модерна. Национальное направление модерна развивается на основе русского стиля конца XIX в., приобретая орнаменты с плавными линиями, стилизованными зооморфными изображениями, пластикой линий и характером композиций.

Мастера использовали самые разные техники: художественное литье, дополненной чеканкой и гравировкой и разнообразные эмали. Скульптурные работы фирмы отличает прекрасная моделировка формы и выраженная фактурность материалов. Сочетание в одном предмете разнообразных эмальерных техник позволяло создавать сложные многоплановые

декоративные композиции. Среди различных эмальерных техник несколько шире применялась выемчатая эмаль, по сравнению с витражной, живописной эмалью по скани. Витражная эмаль использовалась для небольших чаш и сосудов (влияние «абрамцевского круга») или в качестве дополнения, вместе с другими эмальерными техниками. В технике черни выпускали в основном предметы столового серебра с черневым растительным узором.

Круг изделий, выпускаемых московскими фабриками, представлял разнообразные предметы столового серебра, оправы для кувшинов, подносные блюда, подарочные бювары, письменные приборы, шкатулки, портсигары и различные бытовые предметы. В некоторых предметах оправы придают хрустальным вазам-ладьям форму ковша – типичную национальную форму.

Таким образом, ювелирное искусство не оставалось в стороне от нового стилистического направления, а наоборот активно развивало и насыщало его. Русский стиль – единственное стилевое направление XIX в., имеющее всеобъемлющий характер. Распространившись во второй половине XIX в. на прикладное искусство и книжную графику, ни одно другое направление архитектуры и прикладного искусства не может соперничать с ним по степени распространенности и популярности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1) Бернякович З.А. Русское художественное серебро XVII начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа. - Л., 1977.
- 2) Всероссийская выставка. Москва 1882. Каталог. /Сост. Н.П.Собко./ - СПб., Боткин, 1882.
- 3) Всемирная Колумбова выставка в Чикаго 1893 г. Указатель русского отдела. СПб., 1893.

- 4) Всемирная промышленная выставка. Париж 1867 г. СПб., Генкель. 1869.
- 5) Всемирная выставка в Париже 1900 г. Каталог русского отдела. СПб., 1900.
- 6) Всероссийская промышленно-художественная выставка. Москва 1882.
- 7) Всероссийская промышленно-художественная выставка 1882 г. в Москве. Список экспонентов, удостоенных похвальных наград. СПб., 1882.
- 8) Гольдберг Т.Г., Мишуков Ф.Я., Платонова Н.Г., Постникова-Лосева М.М. Русское золотое и серебряное дело XV XX веков. - М., Наука, 1983.
- 9) Иллюстрированный каталог художественного отдела. СПб., Изд-во Г.Гоппе, 1882.
- 10) Иллюстрированное описание Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве. М., 1882.
- 11) Историзм в России: стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820-1890-х годов: Каталог выставки. /Сост. Е Анисимова и др./ СПб., 1996.
- 12) Историзм и модерн: Каталог выставки. /Вс.ст. Х.Ёдинг, Сост. Б.Хофмейстер/ Государственный Эрмитаж. Л., Государственный Эрмитаж, 1986.
- 13) Карпун А.Л. Русское ювелирное искусство: вторая половина XIX XX век. - М., Береста. 1994.
- 14) Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.
- 15) Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 16) Коварская С.Я., Костина И.Д. Русские ювелирные украшения XVIII-начала XX века. М., Изобразительное искусство. 1998.
- 17) Коварская С.Я. Хлебников первой гильдии купец. «Ювелирный мир» - М., 1997, №1,-с. 56-60.

- 18) Корсунь В. Н. Ювелирное искусство Древней Руси. Традиции матеров. М., 2012.
- 19) Недлер С. Стиль и техника в ювелирном искусстве. «Русский ювелир». -СПб, 1914, №4
- 20) Мостовский М. Историческое описание храма во имя Христа Спасителя в Москве. М., 1883.
- 21) Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. М., 1983.
- 22) О даровании разным лицам звания Поставщиков великокняжеских дворов, с правом иметь на вывесках венель вне изображения имени их Императорских высочеств 1877 г. – РГИА, ф. 472, оп. 37, д. 15.
- 23) Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV-XX вв. (Территория России, СНГ и ближнего зарубежья). СПб., 2003.
- 24) Прейскурант на золотые и серебряные изделия фирмы И. П. Хлебникова. СПб., 1904.
- 25) Русский стиль. Собрание ГИМ. Каталог выставки (ноябрь 1998-январь 1999). /Под ред. В.Л.Егорова/ - М., 1998.
- 26) Русский стиль. Стиль жизни и стиль искусства. Материалы научной конференции. Труды государственного музея Истории Санкт-Петербурга. СПб., 2012.
- 27) Скурлов В. В. История фирмы Фаберже. СПб., 1993.
- 28) Стернин Г.Ю. Русская художественная культура 2-й половины XIX-XX веков. М., Наука, 1984.
- 29) Смородинова Г. Г. Ювелиры серебряного века. // Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея. М., 1999.
- 30) Список наградам, присужденным Международным судом экспертов экспонентам Русского отдела Венской всемирной выставки 1873 года. СПб., 1874.
- 31) Ювелирное искусство России. /Сост. Т. В. Тищенко. М., 2002.

- 32) Устав товарищества производства серебряных, золотых и ювелирных изделий «И. П. Хлебников сыновья и Ко». М., 1897.
- 33) Фелькеозам А. Е. Описи серебра двора Его Императорского Величества. СПб., 1907.
- 34) Фёдор Шехтель и эпоха модерна / сост. Клименко С. В. М., 2009.
- 35) Becker V. Art Nouveau Jewelry. London : Thames & Hudson, 1999.
- 36) Solodkoff A. von. Russian Gold and Silverwork. 17-19 Century. Rizolli, 1981.
- 37) Habsburg-Lothringen G. Faberge. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung. Munchen, 1987.

Список иллюстраций

- 1) Главный фасад храма Христа Спасителя. 1832. Архитектор К. Тон. Бумага, тушь, акварель, перо. Фотография с сайта <http://www.xxc.ru/history/ton/cou09.htm>
- 2) Гурьевский сервиз. 1813. ИФЗ. Мастер Пименов. Фотография с сайта <http://www.coins-gb.ru/infocoin/index.php/o-farfore/19-guryevskiy-serviz>
- 3) Сервиз великого князя Константина Николаевича с монограммой ВККН. Императорский фарфоровый завод. 1848. Фотография с сайта <http://olga74ru.livejournal.com/500161.html>

- 4) А. Роллер. Эскиз декорации к опере 'Руслан и Людмила' (III действие, 1 картина). Петербург, Большой театр. 1842. Фотография с сайта <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000009/st007.shtml>
- 5) После побоища Игоря Святославича с половцами. В. М. Васнецов. 1880. Фотография с сайта https://muzei-mira.com/kartini_russkih_hudojnikov/1387-posle-poboischa-igorya-svyatoslavicha-s-polovcami-vasnecov-1880.html
- 6) Сири́н и Алконост. В. М. Васнецов. 1896. Фотография с сайта <http://nearyou.ru/vvasnetsov/tsirin96.html>
- 7) Иван Грозный. В. М. Васнецов. 1897. Фотография с сайта http://literatura5.narod.ru/vasnecov_grozny.html
- 8) Палаты царя Берендея. 1885. В. Васнецов. Эскиз к опере Н. Римского-Корсакова «Снегурочка». Фотография из книги Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.
- 9) Церковь Спаса Нерукотворного в Абрамцево. В. Васнецов. 1881-81. Фотография из книги Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.
- 10) Избушка на курьих ножках. Павильон в Абрамцево. 1882. В. Васнецов. Фотография из книги Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.
- 11) Шкаф с колонкой. 1880-е. Е. Поленова. Фотография из книги Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.

- 12) Теремок в Талашкине. 1900-03. С. Малютин. Фотография из книги Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.
- 13) Царевна-Лягушка. Обложка. 1899. И. Билибин. Фотография из книги Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.
- 14) Здание Исторического музея на Красной площади. Москва. 1875-1883 гг. В. О. Шервуд, А. А. Семенов. Фотография из книги Кириченко Е. И. Русский стиль. Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XIX-начала XX веков. М., 1997.
- 15) «Последний бал». 1903. Великий князь Михаил Николаевич. Фото с сайта <http://historymaxs.blogspot.ru/2012/02/2.html>
- 16) «Последний бал». 1903. Император Николай I с супругой. Фото с сайта <http://foto-history.livejournal.com/3226528.html>
- 17) Счет из магазина И. П. Хлебникова. 1867. РГАДА. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 18) Утварь для Храма Христа Спасителя. 1876 . Фирма Хлебникова. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 19) Сервиз с самоваром по рисунку академика Н. В. Набокова для фирмы И. П. Хлебникова. Из книги: Всемирная иллюстрация. СПб., 1888. С. 208.
- 20) Кофейник. 1879. Продана в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 2010. Изображение с сайта sothebys.com.

- 21) Кружка «Хоровод крестьян». 1873. Из собрания ГИМа. Изображение с сайта jewelerybox.su.
- 22) Витрина фирмы И. П. Хлебникова на Политехнической выставке в Москве. Гравюра по фотографии Шерера и Набгольца. Из книги: Иллюстрированное описание промышленно-художественной выставки 1882. СПб., 1882. С. 156.
- 23)-31) Шахматные фигурки-пешки. 1899-1908. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 32) Реестр изделиям фирмы И. П. Хлебникова для дворцовой конторы. 1890. РГИА
- 33)-36) Предметы из дорожного прибора. 1875
- 37) Всадник в дозоре. Фирма И. Сазикова. 1870-е.
- 38) Портсигар. 1880-е. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 39) Порсигар. 1883. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 40) Портсигар. 1908-1917. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 41) Прибор для вина. 1873. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 42) В. Гартман. Графин и чарки. 1875-85. Фирма И. П. Хлебникова. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 43) Кубки Великого князя Ивана Васильевича. Сер. XVI в. Из книги: Древности Государства Российского. М., 1853.

- 44) Солонка. 1874. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 45) Солонка. 1883. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 46) Ложка-ситечко. 1883. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 47) Солонка. 1874. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 48) Сухарница. 1873. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 49) Сухарница. 1878. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 50) Сервиз в русском стиле. Собрание музея Фаберже. Фотография автора.
- 51) Ваза. 1908-1917. Продана в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 1996 г. Изображение с сайта sothebys.com
- 52) Декоративная фигура от оправы хрустальной вазы. 1908-1917. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 53) -54) Декоративная фигура от оправы хрустальной вазы. 1908-1917. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 55) Ковш. 1900. Продан в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 2010. Изображение с сайта sothebys.com
- 56) -60) Блюда для поднесения соли. 1912. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001
- 61) Ваза. 1908-1917. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.

- 62) Оправа для хрустальной вазы. 1908-1917. Из книги: Коварская С.Я. Произведения московской ювелирной фирмы Хлебникова. Каталог. М., Московский Кремль, 2001.
- 63) Фирма П. А. Овчинникова. Ваза. 1899-1908. Продана в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 2010. Изображение с сайта sothebys.com
- 64) Фирма П. А. Овчинникова. Ковш "Павлин". Около 1900. Продан в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 2010. Изображение с сайта sothebys.com
- 65) Фирма К. Фаберже. Ковш. 1900. Продан в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 2010. Изображение с сайта sothebys.com
- 66) Фирма К. Фаберже. Братина. 1894. Продан в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 2010. Изображение с сайта sothebys.com
- 67) Фирма К. Фаберже. Хрустальное блюдо. 1888-1908. Продан в частную коллекцию на аукционе Sotheby's 2010. Изображение с сайта sothebys.com

