На правах рукописи
УДК 739.2

Лопато Марина Николаевна

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ШКОЛЫ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА ПЕТЕРБУРГА XVIII–XIX ВЕКОВ

Специальность: 17.00.04 – изобразительное
И декоративно-прикладное искусство
и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Санкт-Петербург
2006

Работа выполнена на кафедре художественного образования и музейной педагогики Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор Пётр Александрович Кудин

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор Михаил Юрьевич Герман
доктор искусствоведения, профессор Нина Николаевна Калитина
доктор философских наук, профессор Светлана Тевельевна Махлина

Ведущая организация: Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия

Защита состоится 14 июня 2006 года в 14 часов на заседании Диссертационного совета Д 212.199.11 Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48, корп. 6, ауд. 31

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена

Автореферат разослан «12» мая 2006 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета
Кандидат педагогических наук, доцент Л.Б. Михаленко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена проблеме становления и исторического развития школы ювелирного искусства Петербурга с момента возникновения города и до Октябрьской революции. Выбор Петербурга неслучаен, так как сам город создавался для радикального обновления русской культуры. Именно в этом городе с начала XVIII в. сосредоточился цвет нового российского общества и самые передовые мастера всех видов искусств. Придворные круги и высшее дворянство не только прививали самим себе новый «европейский вкус», но и искали художников, способных удовлетворить этот вкус. В результате, в частности, сформировалась своеобразная петербургская школа, которая заняла достойное место не только в России, но и в Европе.

Ювелирное искусство является неотъемлемой частью общей культуры общества. В нем находят отражение все те процессы, которые происходят в искусстве и в культуре. В связи с этим важно воссоздание истории его развития, как и других видов искусства. Так из отдельных частей складывается общая картина развития искусства данного художественного центра. До сих пор ни в одной публикации, посвященной ювелирному искусству, не рассматривается подробно и в достаточно полном объеме история петербургской школы. Вместе с тем является несомненным, что знание истории отечественного ювелирного искусства необходимо для более полного представления о развитии русского декоративно-прикладного искусства вообще.

Феномен петербургской школы ювелирного искусства рассматривается в диссертации как *явление* по ряду присущих ему признаков. Они выявлялись в процессе практического изучения материальных памятников. Петербургская школа развивалась под сильным влиянием и при преобладающем участии западноевропейских мастеров, однако, процесс этот происходил на русской почве. Русский заказчик с его менталитетом имел не меньшее, а то и более значительное влияние на формирование стиля. В результате возникло вполне органичное слияние европейской стилистики и русского ощущения формы в ее философском осмыслении. С другой стороны произведения петербургских мастеров имеют ряд отличий от изделий других российских центров, которые тоже постепенно испытывают на себе западноевропейское влияние. Проводя сравнительный анализ, приходим к выводу, что петербургские ювелирные работы более строги, более академичны в трактовке иностранных образцов.

Обширные материалы, собранные и изученные в процессе многолетней научной, хранительской, просветительской и экспертной работы, получили в данном исследовании научную систематизацию и теоретическое осмысление. В результате исследование феномена петербургской школы ювелирного искусства, проведенное с позиций искусствоведения и истории стало первым полномасштабным трудом на эту тему.

Актуальность темы обусловлена, прежде всего, потребностью определенных слоев общества. Изучение русского ювелирного искусства и анализ ее наиболее значительных этапов важны как для работы современных художников-ювелиров, так и для фабричных производителей ювелирных изделий.

Активизировавшаяся в настоящее время выставочная деятельность музеев, ювелирных объединений, ассоциаций, также настоятельно требует профессионального подхода не только в оценке памятников ювелирного искусства, но и современных тенденций его развития. Такая оценка невозможна без серьезных знаний истории этого вида искусства.

История русского ювелирного искусства является важным разделом курсов лекций по истории прикладного искусства, которые вошли в настоящее время в академические программы высших и средних гуманитарных учебных заведений.

Проведенные исследования могут заполнить пробел в истории русского прикладного искусства, могут стать отправной точкой для дальнейшего изучения этой грани русской культуры, а также найти применение в работе современных производителей ювелирных изделий. Таким образом, диссертация является актуальной как в плане искусствоведения, так и в плане художественного образования.

Состояние и степень изученности проблемы.

Золотое и серебряное дело Петербурга стало предметом серьезного изучения только лишь в начале XX в. Старший хранитель Императорского Эрмитажа барон А.Е. Фелькерзам, составляя новый инвентарь Галереи драгоценностей, обратился к доступным ему архивным документам и собрал довольно обширный материал о петербургских ювелирах XVIII – начала XIX вв., опубликованный в «Алфавитном указателе С.-Петербургских золотых и серебряных дел мастеров, ювелиров, граверов. 1714–1814 гг.». (СПб., 1907).

О мастерах Петербурга Фелькерзам писал также в статье «Иностранные мастера золотого и серебряного дела», опубликованной в журнале *Старые годы* (СПб., 1911, март). Сведения, касающиеся, главным образом, серебряников содержатся в «Описи серебра Двора Его Императорского Величества» того же автора (СПб., 1907. Т. I–II). В работах Фелькерзама наличествует конкретный материал, относящийся к жизни и деятельности петербургских мастеров, главным образом XVIII в. Автор указывает годы жизни, если они известны, время пребывания в Петербурге, и какие работы выполнялись (в случае, когда автору удалось установить). Этим, прежде всего, ценны труды Фелькерзама.

Кроме того, к данной теме обращался французский автор Ф. Брюэль в своей публикации о французских ювелирах, работавших в Петербурге: F. Bruel. Les orfevres francais a Saint-Petersbourg de 1714 a 1814 // Bulletin de la Societe de l'histoire de l'art francais. Paris, 1908. В свою очередь финский исследователь Л. Бексбака внес определенный вклад в пополнение конкретных данных о финских мастерах Петербурга: Backsbacka L. St. Petersburgs Juvelerare, Guld- och Silversmeder. 1714–1870. Helsingfors, 1951. Оба эти автора ограничиваются краткими биографическими сведениями, найденными ими в архивах или известными по преданиям.

Изучением архивных документов, касающихся клеймения и деятельности мастеров, главным образом московских занимались В.И. Троицкий, выпустивший в период с 1914 по 1930 г. «Словари» мастеров. В 1940-е гг. значительную работу по этой же теме проделала Т.Г. Гольдберг. В 1967 г. вышла первая книга «Русское золотое и серебряное дело XV–XX веков» (М., 1967) Т. Гольдберг,

Ф. Мишукова, Н. Платоновой, М. Постниковой-Лосевой. В ней изложена краткая история ювелирного дела в России. Петербургу уделено всего несколько страниц с самыми общими сведениями о крупнейших мастерах. В 1974 г. М.М. Постникова-Лосева выпустила в свет книгу «Русское ювелирное искусство, его центры и мастера XVI–XIX вв.». В ней автор продолжила разработку заданной темы, обобщила главным образом архивные материалы, касающиеся ювелирного дела России. Два небольших раздела посвящены совместно ювелирному искусству Москвы и Петербурга XVIII и XIX в. Автор не дает сравнительного анализа, казалось бы, логичного в таком контексте. Основной акцент она сделала на изделиях, выполненных русскими мастерами, прибывшими из Москвы, Костромы, Великого Устюга, Сольвычегодска.

Следующая публикация М.М. Постниковой-Лосевой, Н.Г. Платоновой, Б.Л. Ульяновой «Золотое и серебряное дело XV–XX вв.» (М., 1983) в принципе мало, чем отличается от предыдущих. Книга была переиздана в 1987 и 2004 годах. Ценность названных книг на данный момент заключается в наличии Указателей клейм русских мастеров на изделиях из драгоценных металлов. По сути дела, это справочники, не утратившие своей практической значимости по сей день. Авторы не выделяют и не характеризуют петербургскую школу, как, впрочем, и другие российские школы.

В 1988 г. вышел альбом «Русское серебро в собрании Государственного Эрмитажа» З.А. Бернякович. Автором была проделана большая работа по атрибутированию экспонатов, поступивших в собрание после революции. Конкретные сведения о вещах содержатся в альбомах-каталогах «Русское серебро XIV – начала XX века из фондов Государственных музеев Московского Кремля» (М., 1984), «Русские ювелирные украшения 16–20 веков из собрания Государственного ордена Ленина Исторического музея» (М., 1987). «Русское серебро. Вторая половина 19–начало 20 века» А. Гилодо (М., 1994) из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. В этих альбомах-каталогах даются конкретные сведения о материальных памятниках, хранящихся в указанных музеях. Это все специфические издания, которые не претендуют на роль серьезных исследований. В 2004 г. опубликована книга-каталог «Русское серебро XVI – начала XX века» с обширными статьями И.Д. Костиной, Т.Н. Мунтян, Е.В. Шакуровой (СПб.). В них содержится обширный фактический материал, свидетельствующий о более высоком уровне изученности памятников серебряного дела. Авторы дают развернутые описания изделий, приводят новые сведения о деятельности мастерских и фирм, главным образом работавших во второй половине XIX в. Отсутствует такое понятие как школа. Поэтому характеристики отдельных художественных центров расплывчаты и неопределенны. Это же относится и к петербургским вещам, своеобразие которых никак не выявлено.

В последние десятилетия опубликованы статьи научных сотрудников Эрмитажа Л.К. Кузнецовой, О.Г. Костюк, Л.А. Завадской, касающиеся, главным образом, конкретных произведений петербургских ювелиров XVIII – середины XIX в. Их ценность, особенно работ Л.К. Кузнецовой, состоит в том, что они основаны на архивных материалах. В них приводятся новые фактические

сведения о заказах русского двора и мастерах. Нельзя не упомянуть каталог И.Д. Костиной «Произведения московских серебряников первой половины XVIII века» (М., 2003). Это серьезное исследование с новыми сведениями о московских мастерах, в том числе и тех, которые были отосланы в Петербург во времена Петра I.

Новые данные о ювелирах Петербурга появились в работах западных авторов: М. Риббинг (Ribbing Magdalena. Jewellery & Silver for Tsar, Queens and others. 1996), У. Тилландер-Годенхельм (Tillander-Godenhielm, Ulla. Smycken. Fran det Kejserliga S:t Petersburg. Helsinki. 1996), а также в каталоге выставки, посвященной императрице Марии Федоровне (Kejserlinde Dagmar. Maria Feodorovna. Empress of Russia. Copenhagen, 1997), и фирме Болинов (В.А. Болин. «Болин в России. Придворный ювелир конца XIX – начала XX веков». М. 2001). К этим изданиям примыкает обширная литература, в основном каталоги выставок, посвященная творчеству фирмы К. Фаберже.

Первая публикация датируется 1933 г. Это были воспоминания бывшего сотрудника лондонского отделения фирмы Г. Бейнбриджа. В 1953 г. вышла в свет книга владельца антикварной фирмы Wartski в Лондоне А.К.Сноумана. Она долгое время считалась основополагающей в освещении творчества Фаберже и имела несколько переизданий. Автор был непререкаемым авторитетом на Западе в вопросах, касающихся ювелирного искусства и, в частности, творчества Фаберже.

С конца 1970-х гг. выходят каталоги выставок и частных коллекций изделий Фаберже, авторами которых в основном были дилеры Г. фон Габсбург и А. фон Солодкофф. Каталоги различались лишь количеством включенных экспонатов, сведениями об императорской семье и ее окружении. Материалы же, касающиеся фирмы Фаберже, основывались главным образом на книге Г. Бейнбриджа и повторялись во всех изданиях. Прорыв произошел в 1984 г., когда в журнале *Apollo* (Лондон) диссертантом была опубликована статья «New Light on Faberge». В ней приводились архивные документы, которые внесли изменения в устоявшиеся мнения о первых императорских пасхальных яйцах, уточнялись некоторые биографические сведения. Главное же, в ней была дана достаточно объективная характеристика творчества Фаберже. В 1989 г. прошла первая в Советском Союзе выставка Фаберже (Елагиноостровский дворец-музей). В каталоге к ней продолжали публиковаться новые сведения, почерпнутые из российских архивов. Значительный вклад в фабержеведение внесла большая выставка 1993–1994 гг., организованная Эрмитажем и Фондом искусства Фаберже (Вашингтон – Санкт-Петербург). Авторы каталога Г. фон Габсбург и М. Лопато собрали по возможности все новое, что было накоплено к этому времени в изучении Фаберже.

Начиная с 1990-х г. активно публикует материалы В.В. Скурлов, найденные им в разных российских архивах, которые имеют ценность в части фактических данных. Такова книга В. Скурлова и Г. Смородиновой «Фаберже и придворные ювелиры» (М. 1992), в которой представлены материалы, собранные, главным образом из адресных книг. Одна из наиболее значительных работ В.В. Скурлова, написанная в соавторстве с Т.Ф. Фаберже и американской журналисткой

Л.Г. Пролер, «Императорские пасхальные яйца Фаберже» (Faberge T., Proler, L.G. Skurlov V.V. The Faberge Imperial Easter Eggs. «Christies'», 1997). Она важна именно выдержками из архивных документов. В книге опубликованы счета, которые Фаберже предъявлял Кабинету ЕИВ, хранящиеся в РГИА. Однако, вступительная статья, написанная, видимо, Л.Г. Пролер, рассчитана на западного читателя, не знакомого с русской историей.

Императорским пасхальным яйцам из бывшей коллекции журнала «Форбс» посвящена книга американского автора Г. фон Габсбурга «Фаберже: сокровища Российской империи» (Нью Йорк, 2004). В ней имеются новые сведения, касающиеся поздних владельцев императорских пасхальных яиц.

В последнее десятилетие публикуются статьи научного сотрудника Оружейной палаты Т.Н. Мунтян. Отметим, что ее оценки творчества Фаберже, как и В.В. Скурлова, характеризуются иногда некоторой завышенностью. Упомянутые публикации не содержат какого-либо критического анализа изделий Фаберже и беспристрастной оценки его творчества. Однако несомненную ценность представляют обширные конкретные сведения, касающиеся его деятельности.

Таким образом, значительная часть исследований и публикаций на тему русского ювелирного искусства, посвящена главным образом ювелирному искусству второй половины XIX в. Это является вполне закономерным, т. к. от этого времени сохранилось больше документов и материальных памятников. Кроме того, в связи с продолжающимся активным интересом к теме Фаберже, изучаются в основном фирмы и мастера с ним связанные, или его современники, такие как П.Овчинников или И. Хлебников. Важно также учесть, что интерес к ним был обусловлен и тем, что это было время подъема русского ювелирного искусства. Гораздо в меньшей степени исследователей привлекает искусство золотых и серебряных дел мастеров XVIII в. и особенно Петербурга. Хотя вторая половина этого столетия в развитии ювелирного искусства именно в Петербурге была не менее блестящей, нежели сто лет спустя.

Гипотеза исследования определяется рядом предположений:

– ювелиры, работавшие в Петербурге, были мастерами высокого уровня;

– в результате деятельности ювелиров была создана своя *школа*;

– несмотря на преобладание иностранных мастеров и тесную связь русского императорского двора с европейскими странами, в петербургской школе были сохранены русские национальные корни;

– петербургская школа стала полноправным субъектом европейской культуры.

Объект исследования – искусство мастеров золотых и серебряных дел Петербурга XVIII–XIX вв.

Предмет исследования – петербургская школа и выявление ее своеобразия.

Цель исследования – воссоздать историю формирования и развития ювелирного искусства Петербурга, определить характерные особенности петербургской школы, ее места в российском и общеевропейском контексте.

Для достижения намеченной цели и доказательств выдвинутой гипотезы диссертантом поставлены следующие **задачи:**

– воссоздать и проанализировать историю становления и формирования петербургской школы ювелирного искусства;

– выявить особенности собственно петербургской школы;

– определить характер и степень влияния зарубежных образцов на ювелирное искусство Петербурга и на формирование его художественных концепций.

Эмпирическая основа исследования:

– изучение обширного предметного материала – подлинных памятников ювелирного дела в фондах Эрмитажа;

– ознакомление с памятниками на экспозициях и в фондах Историко-культурного музея-заповедника «Московский Кремль», Государственного Исторического музея;

– анализ письменных и печатных источников XVIII–XIX вв., в том числе императорских указов, и «Санкт-Петербургских ведомостей»;

– изучение архивных материалов из фондов РГАДА, РГИА, архива Государственного Эрмитажа;

– работа с инвентарными описями и книгами Галереи драгоценностей Эрмитажа XVIII–XX вв.

Теоретико-методологическая основа исследования определяется основными идеями, разработанными в таких гуманитарных науках, как:

– *философия искусства, эстетика, искусствоведение* (Г. Вельфлин, Б.Р. Виппер, Д.В. Сарабьянов, Ю.М. Лотман, С.М. Даниэль, М.А. Алексеева, и др.);

– *музееведение* (Н.Ю. Бирюкова, С.Н. Тройницкий);

– *история* (В.В. Мавродин, М.С. Каган, Е. Анисимов, Ю.Н. Беспятых, М.А. Гордин, Н.И. Павленко);

– *социология* (О.Г. Агеева, И.В. Саверкина, Л.Н. Семенова);

– *история коллекционирования* (А. фон Фелькерзам, О.Я. Неверов, И.В. Саверкина, И.И. Сальникова);

– *теория стилей* (А.В. Бурдяло, Л. Пунин, Ж. Базен, Е.А. Борисова, Е.И. Кириченко, Г.Ю. Стернин, А.В. Иконников);

– *теория анализа художественного произведения* (С.М. Даниэль, Г.Ю. Стернин, Д.В. Сарабьянов);

– *теория анализа произведений декоративно-прикладного искусства* (С.Н. Тройницкий, Н.Ю. Бирюкова, Ф. Гланвиль, Ж. Мабий);

– *теория ювелирного дела* (Э. Бреполь, В.П. Новиков).

Методы исследования. В основу методики исследования положен принцип *комплексного подхода* – единства исторических и эмпирических методов исследования, междисциплинарного анализа и сравнительного изучения научной искусствоведческой, исторической, культурологической, архивной и специальной по проблемам создания ювелирных произведений литературы с целью определения специфики петербургской школы.

В качестве ведущего метода исследования использован *системный подход,* позволивший выявить и проанализировать взаимосвязи, возникающие между положениями в исторической науке и искусствоведении и практическим опытом изучения материальных памятников ювелирного искусства, и интегрировать их в разработку основных идей данной диссертации.

При работе с произведениями ювелирного искусства был применен *метод сравнительного анализа*, позволивший выявить различия между европейскими изделиями и петербургскими того же времени.

Метод художественно-стилистического анализа использовался при детальном изучении российских (прежде всего петербургских) и европейских памятников ювелирного искусства, созданных в XVII–XIX вв. и в начале XX в.

На основе собранного материала был использован *метод реконструкции* истории развития ювелирного искусства в Петербурге, для чего был проведен тщательный поиск и изучение архивных документов, старой периодики, записей регистрации поступления произведений ювелирного искусства в музеи, статей в научных журналах и публикаций современных памятникам.

Научная новизна диссертации состоит в следующем:

– впервые воссоздана развернутая, достаточно полная и подробная картина формирования и развития петербургской ювелирной школы на протяжении двух веков существования Петербурга;

– впервые показано, что российская ювелирная школа является оригинальным и значительным явлением в истории искусств, имеющим самодовлеющую ценность. Определяется ее место и значение в европейском и мировом искусстве;

– в научный оборот вводятся новые архивные и исторические документы, связанные с жизнью и творчеством петербургских ювелиров.

Теоретическая значимость диссертации заключается в следующем:

– в научный оборот вводится понятие *петербургской школы*, как полноправного субъекта в истории ювелирного искусства;

– воссоздана история одной из крупнейших школ в таком виде декоративно-прикладного искусства, как ювелирное;

– выводы и обобщения, сформулированные в результате исследования, могут стать основой для изучения других видов декоративно-прикладного искусства;

– в научный оборот вводится понятие *школы*, как целостного явления с характерными признаками, применимое и для других видов прикладного искусства.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что материалы и выводы исследования уже используются и могут быть использованы:

– при организации выставок разной концепции и разных временных границ;

– в образовательном процессе при составлении курсов лекций по истории русского декоративно-прикладного или ювелирного искусства;

– при подготовке учебных курсов, семинаров, практических занятий с сотрудниками музеев, галерей;

– она является дополнительным и важным инструментом для аргументированной систематизации и атрибуции памятников русского ювелирного искусства;

– в работе современных художников-ювелиров в разработке новых моделей, *развивающих и продолжающих традиции прошлого.*

Рекомендации по использованию результатов исследования. Материалы диссертации могут быть использованы:

– на учебных занятиях в высших и средних учебных заведениях художественного профиля;

– в разработке программ и проведении семинарских занятий с преподавателями соответствующих дисциплин;

– в практической деятельности музейных работников;

– в организации и проведении выставок как ювелирных, так и общего характера;

– в составлении каталогов, методик, экспликаций, вводных статей, аннотаций; в проведении конференций.

На защиту выносятся следующие положения:

– существование петербургской ювелирной школы как субъекта культуры;

– европейское влияние, игравшее значительную роль в Петербурге, тем не менее, в большой мере ограничивалось формальными признаками и не разрушало национальных традиций;

– вхождение петербургской школы в контекст европейской культуры.

Достоверность результатов и основных выводов диссертации обеспечивается опорой на методологическую фундаментальность отечественной и зарубежной науки, тщательным и многоаспектным анализом фактического материала, и многолетним практическим опытом, творческой и научной работой диссертанта. Научные результаты проверены в ходе музейной и искусствоведческой практики диссертанта и отражены во многих специальных изданиях, на которые имеются множество ссылок в научных статьях, каталогах, монографиях, посвященных ювелирному искусству.

Апробация результатов исследования.

Материалы работы отражены в монографиях «Ювелиры Старого Петербурга» (СПб., 2004) и «Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII-XIX вв.» (СПб., 2005), статьях и каталогах. Основное содержание работы и главные выводы исследования были изложены в докладах и сообщениях на научных российских и международных конференциях, коллоквиумах и симпозиумах. В том числе – в музее Хилвуд в Вашингтоне в 1992 г., в Баварском Национальном музее в Мюнхене в 1993 г., в Екатерининском дворце в Пушкине в 1998 г., в Королевском замке в Варшаве в 2001 г., в обществе «Друзья Эрмитажа» в Нью-Йорке в 2002 г. Кроме того – на конференциях в Эрмитаже, в Меншиковском дворце, на научных заседаниях Отдела западноевропейского искусства Эрмитажа.

Материалы работы помогли организовать и провести ряд выставок, посвященных творчеству К. Фаберже (первая из этих выставок состоялась в 1989 г.) Органическим продолжением были выставки современных художников-ювелиров в Государственном Эрмитаже, экспозиция которых была построена с учетом тех художественных норм и принципов, которые были сформулированы автором в его работе. Новые сведения, раскрытые автором в ходе его исследований, были использованы при организации выставок за рубежом.

По теме диссертации проводились занятия с мастерами в Клубе молодых ювелиров, существующем при Фонде искусства Фаберже. Читались лекции и проводились практические занятия со студентами Художественно-промышленной академии, Академии культуры, слушателями Европейского университета. Специальные углубленные лекции были прочитаны научным сотрудникам Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа, научным сотрудникам периферийных музеев, слушателям курсов по повышению квалифи-

кации. Систематически даются консультации научным сотрудникам российских и зарубежных музеев.

Внедрение результатов исследования включало также участие диссертанта:

– в организации российских и международных выставок и экспозиций;

– в публикациях в научных журналах, и в монографии;

– в разработке курсов лекций и занятий со студентами, слушателями специальных курсов, музейными работниками;

– в работе диссертанта в качестве члена жюри российских и международных конкурсов ювелирного искусства;

– в составлении каталогов выставок и коллекций;

– в работе в качестве эксперта и научного консультанта.

Структура диссертации определилась в ходе постановки цели и задач, обусловивших решение проблемных вопросов в рамках темы исследования. Работа состоит из 2-х томов. Первый включает текст диссертации: введение, пять глав, заключение, библиографию на русском и иностранных языках (409 наименований), словаря терминов и понятий, приложения, состоящего из трех частей. Второй том содержит альбом с 133 иллюстрациями. Общий объем диссертации: 286 страниц основного текста с постраничными примечаниями, библиографическим списком и словарем терминов и понятий.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение содержит обоснование темы исследования и его актуальность. Степень изученности проблемы выясняется в процессе анализа историографии по избранной теме, формулируются объект и предмет исследования, намечается цель и определяются задачи, выдвигается гипотеза и обозначается методологическая основа, раскрывается научная новизна и определяется теоретическая и практическая значимость результатов диссертационной работы.

В Главе I «Возникновение ювелирного искусства в новой столице России (1703–1725 гг.)» рассматривается процесс становления ювелирного дела в новой столице России.

В параграфе **I.1 «Допетербургские контакты с ювелирным искусством Западной Европы»** рассматривается вопрос о проникновении предметов западноевропейского искусства, бытовых вещей в царские дворцы и дома знати в допетровское время. Освоение западных образцов шло через печатные книги и гравюры, наиболее активно поступавшие из Киево-Печерской лавры, с Западной Украины и Польши. Еще в середине века в обиход русских мастеров вошла лицевая Библия, изданная в 1650 г. Пискатором-Фишером. Гравюры Библии по оригиналам голландских и фламандских мастеров, канонизировавших традиции итальянского Ренессанса, стали одним из источников формирования новых мировоззренческих и художественных основ. Известно, что иконописец С. Ушаков свой путь начинал как рисовальщик-знаменщик. В Серебряной палате в Москве он создавал узоры для утвари и украшений, для патриарших митр и шитья, рисовал эскизы знамен, чертил карты. Тяготевший к западной культуре Ушаков сотрудничал с С. Полоцким из Белоруссии. Их связывали просветительские устремления и желание воспринять европейский опыт.

Освоение западных форм шло и при непосредственном знакомстве мастеров с самими вещами. Это были, прежде всего, дипломатические подарки. Гораздо более доступными оказывались изделия, поставлявшиеся купцами и продававшиеся в Серебряных рядах. Их привозили послы, дьяки, служившие за границей и торговые агенты.

Дорогими и ценными вещами владел и Петр I, несмотря на то, что быт, его был неприхотливым и даже суровым. Многие изделия были доставлены в Россию в составе дипломатических подарков Петру I, в том числе от шведских королей Карла XI и Карла XII.

Таким образом, еще до основания Петербурга шло активное проникновение западной культуры в высшие слои российского общества.

В параграфе **I.2 «Организация ювелирного дела в Петербурге и первые золотых и серебряных дел мастера»** речь идет о том, что Петр считал развитие золотого и серебряного дела достаточно важной государственной задачей. Подтверждением тому служат его целенаправленные действия. Он инициирует заключение за границей договоров о закупках драгоценных металлов и камней. В 1700 г. Петр издает указ о создании нового рудокопного приказа, для «сыска руд золотых, серебряных и иных». В результате уже в 1704 г. в Сибири был открыт Аргунский сереброплавильный завод, позже переименованный в Нерчинский. В тот же год Петр своим указом подтвердил, что к первой гильдии относятся, помимо самих купцов, также аптекари, врачи, живописцы, а из ремесленников – золотых и серебряных дел мастера.

Ювелирное дело в Санкт-Петербурге, как и другие ремесла, возникает и развивается по мере строительства города. Из Москвы, Костромы, Люблина, Сольвычегодска, Великого Устюга в строящуюся столицу свозят русских мастеровых, которые должны были учиться работать на новый манер. «Новоманерных» вещей, предметов роскоши требовала и нарождающаяся новая знать. В связи с недостатком таких вещей в Петербурге, они выписываются из-за границы, т.к. положение обязывало соблюдать определенный этикет. Наличие драгоценностей и серебряной утвари свидетельствовало, прежде всего, о богатстве и значимости его державы. Кроме того, подобные вещи нередко преподносились в качестве наград за верную службу или были знаком благосклонности царствующей особы. Именно для этих целей Петр I заказывал табакерки, простые по форме, лаконичные, а подчас, и скупые в декоре. Например, табакерка с черневым изображением флота на Неве и портретом младшего сына Петра I. Пока не было своих мастеров, сложные заказы выполнялись в Москве. Известно, что в 1711 г. по указу императора мастерам Оружейной палаты был заказан столовый серебряный сервиз на двадцать четыре персоны.

Первыми ювелирами в Петербурге были пленные шведы. После взятия Нарвы в 1704 г. ее население, включая золотых дел мастеров, было депортировано в Москву. То же самое произошло и со шведами из Дерпта. Вскоре многих из них, как и русских мастеров, работавших при Оружейной палате, вывезли в Петербург. Кроме того, добровольные переселенцы из Швеции и Финляндии, столкнувшиеся во время и после войны с трудностями у себя на родине, почти сразу появились в Петербурге. Здесь был и спрос на рабочую силу, и предпосылки

к возникновению обширного рынка. В результате мастеров оказалось достаточно для организации иностранного цеха, который и был создан по указу Петра I в 1714 г. и утвержден царским указом от 1 января 1721 г. Через год был утвержден и вечный русский цех. Тогда же учредили в Петербурге и государственную Пробирную палатку с двумя русскими пробирерами. Одним из первых пробирных мастеров был Ф. Милюков, посланный вскоре на учение в Швецию.

В работе характеризуется деятельность цехов, обязанности цеховых мастеров. В документах сохранились имена первых членов иностранного цеха. В год основания цеха старостой был И. Яспер, а в 1721 г. – шведский военнопленный из Дерпта Г. Хильдебранд Старший, по приказу царя отправленный в 1707 г. из Москвы в Петербург. Среди первых мастеров петровского времени Н. Дом, Г.В. Дункель, М. Бок.

По ревизским сказкам 1743 г. и 1763 г. в городе к середине XVIII в. насчитывалось 102 иноземных и 35 русских мастеров. По сведениям барона А. Фелькерзама в течении всего XVIII в. число иностранных мастеров достигало приблизительно до 550 человек, из них – 300 немцев, 250 – всех остальных, из которых – 100 шведов. Правда, по другим данным в период с 1714 г. по 1780 г. в иностранном цехе было зарегистрировано 600 финнов, 450 немцев, 130 шведов (Сусанна Сильверстольпе. Шведские золотых и серебряных дел мастера // Шведы на берегах Невы. Стокгольм, 1998, с. 201). Изучая различные объявления в «Санкт-Петербургских ведомостях», диссертантом было выявлено свыше двухсот имен мастеров и подмастерьев, не упомянутых ранее в специальной литературе. В количественном отношении на первом месте были немцы, затем финны или шведские финны и шведы. Большую группу составляли мастера из разных районов Балтии. Гораздо меньше было французов, итальянцев, англичан и швейцарцев.

Значительное внимание в диссертации уделено изделиям, привозимым в Петербург, т. к. они формировали вкусы заказчиков, которые требовали таких же от местных мастеров. Новый быт, новые обычаи, только зарождавшиеся, повлекли за собой изменения костюма, обстановки, предметов обихода. Широким потоком идут европейские товары в новую столицу благодаря иноземным купцам. Обширная переписка адмирала Ф.М. Апраксина со своими зарубежными агентами, позволяет проследить историю закупок художественных и бытовых вещей за границей, «которые бы приличны были высоким персонам». В силу своего положения, близости к императору и активной роли в преобразованиях, Апраксин воплощал в своем обиходе новые формы культуры, тем самым, способствуя их внедрению в жизнь русского общества.

Такой же фигурой был и сподвижник Петра князь А.Д. Меншиков, который был обладателем огромных богатств, в том числе и «во множестве серебряными сервизами всевозможных видов и форм». «Первый сделан в Лондоне, второй в Аугсбурге, третий в Гамбурге» – писал французский путешественник О. де ла Мотре. «Сверх того, Меншиков заказал для себя четвертый серебряный сервиз в Париже, 1727 года, и выслал на этот предмет 35500 сфимков». И далее он продолжает: «князь получил из Англии новый сервиз ценой в 6 тысяч фунтов стерлингов.... тонкая работа этого нового сервиза несравнимо превышала те,

другие, и по искусству, и по цене» (О. де ла Мотрэ. Из «Путешествия...» // Ю.Н. Беспятых. Петербург Петра I в иностранных описаниях. Л., 1991. С. 237, 250, прим. 100). Согласно найденному в архиве документу, речь идет о событии, происшедшем 23 сентября 1726 г. и отмеченном в «Поденной записке» князя Меншикова. Двумя днями раньше в сервизные кладовые императорского дворца из Главной дворцовой канцелярии был принят «Аглинский» сервиз. Таким образом, в Петербург одновременно прибыло два сервиза из Лондона. Необходимо подчеркнуть, что поставки такого рода были нередкими.

В параграфе **I.3 «Идеология, иконография и стилистика произведений золотых и серебряных дел мастеров первой четверти XVIII века».** Благодаря экспортным поставкам петербургские ювелиры имели возможность познакомиться с самыми современными изделиями лучших западных серебряников. Не менее важное значение для в формирования петербургской школы, было то, что в большинстве своем мастера были выходцами из различных стран Европы и выучку приобретали, как правило, у себя на родине. Европейские влияния, отразившиеся на всех областях жизни Петербурга, отчетливо прослеживаются в ювелирном деле: в появлении новых видов изделий, в новых художественных решениях, в заимствовании ранее нехарактерной для России символики. Однако эти новшества были переработаны на русский лад, приспособлены к требованиям эпохи и конкретным условиям молодого государства. В этом отношении примечательным памятником эпохи является кубок-кораблик, выполненный в 1716 г. из первого русского серебра, добытого в Нерчинском Заводе. Эта вещь, как и многие другие вещи, несут на себе вполне определенную символическую нагрузку. Они воплотили в себе чувство гордости за возрастающую мощь России, ставшей морской державой и побеждающей в битвах. В данном случае кораблик стал олицетворением гордости за молодой русский флот и за открывающиеся богатства недр России. Не менее символичным можно считать блюдо работы неизвестного петербургского мастера в стиле немецкой школы 1670–1680-х гг., созданное, по-видимому, по случаю получения Петром титула императора в 1721 г. Об этом свидетельствует композиция «Встреча Авраама с Мелхиседеком», заимствованная из книги М. Мериана «Библейские фигуры» (Амстердам, 1682). Вокруг нее надпись, прославляющая Петра – императора. По случаю рождения сына Петра, по-видимому, была выполнена табакерка из кварца в золотой оправе с резными фигурами дельфинов на крышке. На золотых накладках имеются надпись VIVE и вензель, который расшифровывается как Petrus Imperator – Petrus – Catarina I. Дельфины на табакерке символ могущества России как морской державы.

Золотых дел мастера также, как и серебряники, в первую очередь создавали знаковые вещи, свидетельствовавшие о статусе человека, о его заслугах перед царем и отечеством. Это, прежде всего, «жалованные портреты императора», кольца с портретом царя. Примером может служить кольцо с портретом Петра I. Портрет выполнен художником Г. Таннауэром на пергаменте и помещен под плоский бриллиант, ошлифованный таблицей.

Что же касается ювелирных украшений как таковых, то широко известно из воспоминаний и записок иностранцев, посещавших Петербург в те годы, что

русские вельможи и просто состоятельные люди любили драгоценности и носили их в большом количестве. Однако судить о них мы можем судить главным образом по портретам и по кратким записям в сохранившихся архивных документах. Так, например, в 1718 г. выплачивают «иноземцу Ягану Гаспару за его труды... за дело яхонта виноградного... закрепку яхонтов... за французское колье... за перо бриллиантовое с изумрудами».

Я. Гаспар это упомянутый выше И. Яспер – староста иностранного цеха.

Говоря о значении западноевропейских мастеров в становлении ювелирного дела в Петербурге, нельзя не отметить, что большое влияние, прежде всего, на вкусы заказчиков, на восприятие новых для них форм искусства, новых видов и типов предметов, как художественных, так и бытовых, оказали крупные французские художники, работавшие в Петербурге в петровское время. Речь идет о таких мастерах как Ш. Леблон, научившего русских строителей западной традиции в освоении пространства и создании архитектурных ансамблей. Другим мастером, влияние и науку которого трудно переоценить, был Н. Пино – скульптор, модельщик, искусный резчик, декоратор интерьеров и крупный орнаменталист. Пино оставил заметный след не только в истории русского искусства, но стал широко известен и во Франции, куда он вернулся после десятилетней работы в Петербурге. Одна из первых работ Пино в России – проект настольного украшения, выполненный ко дню рождения императрицы Екатерины I. Идеи этих художников опосредовано влияли и на ювелиров.

Таким образом, это был период, когда на одном небольшом пространстве сосуществуют представители разных европейских школ и русская. Также активно петербургские мастера воспринимали идеи, идущие из Голландии и Германии, так как значительная часть ювелиров были выходцами оттуда. Вполне логично, что многие вещи, исполненные ими, несут на себе влияние традиций искусства их стран. Однако главными векторами в работе мастеров, ставших уже петербургскими, были запросы и вкусы местных заказчиков.

Язык петербургских ювелиров-иностранцев стал быстро адаптироваться к местным условиям. Отсюда становится понятна узнаваемость петербургских изделий – еще не совсем западных, но уже и не московских (если только не идет речь о русских традиционных формах). Именно в это время была заложена основа для дальнейшего развития ювелирного дела в Петербурге.

Для достижения поставленных целей сюда приглашались европейские архитекторы, художники и мастера-ювелиры. Ювелирные предметы – носители достоинства, культуры и вкусов хозяина играли особую роль, и потому становлению и развитию ювелирного искусства было уделено особое внимание. В организации ювелирного дела, как показано в работе, Петр I опирался на зарубежный опыт, но не пренебрегал сформировавшимися национальными традициями и мастерством русских ювелиров.

Уже при Петре в российском ювелирном искусстве сложилась своя особая художественная и эстетическая идеология, которая, прежде всего, утверждала существование новой мощной европейской страны, сила и богатство которой отражаются в драгоценных предметах быта – ювелирных украшениях и в дорогостоящей серебряной утвари.

Глава II «Появление ювелиров европейского уровня. Формирование петербургской школы (1730–1760-е гг.)» состоит из четырех разделов, в которых рассматривается деятельность ювелиров времени Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны. Их творческие достижения вполне сравнимы с тем, что делалось ведущими ювелирами Западной Европы.

В параграфе **II.1 «Институт придворных ювелиров как один из символов власти»** исследуются документальные свидетельства о наличии при дворе вполне оформившейся службы ювелиров и придворных служащих, занятых созданием, учетом, хранением серебряных и ювелирных ценностей. К середине века сложился институт придворных ювелиров, таксирмейстеров, т. е. оценщиков, и серебряных дел мастеров – зильбердинерами, которые «исполняли службу». Они занимались изготовлением сервизов и бесчисленной несервизной утвари. Особенно много заказывалось серебряных кастрюль и горшков, мисок для каш. Это была сугубо русская посуда, и даже Екатерина II, подчеркивая свою приверженность русским традициям, заказывала «миски кашанные», в западном быту это были суповые миски, терины. Кроме того, эти же мастера нередко чинили и исправляли поврежденные изделия, золотили их. Другие служащие – зильбервартеры – хранили эти вещи в серебряных кладовых в определенном порядке – по видам изделий, вели учет и списывали в переплавку по мере износа. Правда, система хранения серебра окончательно сложилась уже только во времена Екатерины II.

На должности зильбервартеров, как правило, назначались отставные нижние чины на основании именных указов императриц. Таков, например указ от 13 сентября 1752 г. «о назначении отставного коллежскаго асессора Сергея Глебовскаго к Высочайшему двору, для бытия у смотрения и содержания золотаго и серебряной, фарфоровой и порцелиновой посуды, на место зилбер-вахтера Бориса Пятина». По мере необходимости столовые сервизы выдавались ими тафельдекерам. Кофейные и чайные приборы находились в ведении кофешенков. За питьевыми сосудами следили и подавали их к столу мундшенки. Все эти служители числились в штате Придворной конторы. Заметим, что некоторые из них были весьма состоятельными людьми.

Достаточно высокий статус этих служащих при дворе подтверждается и тем, что двор время от времени жалует их весьма солидным вознаграждением. Так кофешенку А. Саблукову в декабре 1752 г. на основании именного указа выдали «300 душ крестьян, из отмежеванных и отписных в казну деревень, в ингерманландском или ямбургском уездах». А в январе следующего года обер-кофешенку Нилову и обер-мундшенку Бахтееву, наряду с камергерами, гоф-интендантом и камер-фурьером, пожаловали «в разных местах деревень и земель, в вечное и потомственное владение».

Однако в этот период названия придворных должностей в этой части службы полностью еще не определились. Поэтому можно встретить запись, что драгоценные украшения находились «в смотрении» гардемебеля и эту должность выполнял подканцелярист О. Баскаков. В то же время как в старом Летнем дворце за «знатные, уборныя вещи», перевезенные из Зимнего дома, отвечал комиссар П. Павлов.

В параграфе **II.2 «Серебряное дело: мастера и их деятельность»** излагаются материалы, связанные с работой крупнейших серебряников этого времени. Наиболее известным золотых и серебряных дел мастером аннинского времени был П. Дом (Дон). Приехавший из Франции в 1714 г., в 1721-м Дом уже был помощником цехового старосты. 1730-е гг. – время его наибольшей популярности и успеха. В этот период он выполнял большие заказы для императорского двора. В 1735 г. Дом сделал наиболее известный золотой «нахтышный» сервиз. Согласно именным указам императрицы Анны Иоанновны в 1736 г. ему «за дело ко Двору Нашему золотой и серебряной посуды» выплачивают 6000 рублей, сумму по тем временам огромную. Более мелкие выплаты следуют в 1737, 1738 гг. за «несервизную золотую посуду» – жаровни, кастрюли, а также туалетные, столовые и чайно-кофейные принадлежности. Произведения ювелира, которые нам известны, несколько архаичны, тяготеют к стилю регенства первых десятилетий XVIII в. Форма тяжеловата и более массивна, нежели у западных прототипов. Рисунок декора хоть и несколько грубоват, но достаточно выразителен. В его работах совершенно очевидно влияние русской традиции восприятия формы и декора. Это, прежде всего, мягкость абриса, приземистость пропорций и некоторая живописность в орнаментике.

На 1730–1760-е гг. приходится деятельность вольного, т.е. не состоявшего в цехе, серебряника И. Либмана (Липмана) и много работавшего по заказам Придворной конторы. В 1739–1740 гг. он выполнил так называемый Первый Новый сервиз, от которого сохранился плademенаж, представленный на экспозиции в Эрмитаже. Это настольное украшение, чеканенное рокайлями и гирляндами цветов, по форме и декору явно восходит к двум эрмитажным плademенажам 1723–1724 г. Клода II Баллена, придворного ювелира короля Людовика XV. Крупные, лапидарные формы французских плademенажей тяготеют к Большому стилю конца XVII в., в то время как декор свидетельствует о приближающемся рококо в его натуралистическом направлении. У Либмана плademенаж получился еще более массивным, форма его инертна и несколько расплывчата. Желая сделать настольное украшение как можно более нарядным и богатым, мастер перегружает его орнаментальными мотивами. В какой-то мере здесь проявляется немецкое понимание формы и декора.

В середине века одним из крупных серебряников, работавших при дворе, был швед К.Г. Пальм, приехавший из Ревеля. В 1749 г. он был принят в иностранный цех. С 1753 г. стал получать заказы от Придворной конторы, а в 1754–1759 гг. числился зильбердинером Высочайшего двора. Он выполнял всю текущую работу – чистку, починку, золочение, изготовление дополнительных предметов к уже имеющимся сервизам, а также делал новые сервизы из казенного или своего серебра. Так, например, Пальм доделал ряд блюд, тарелок, шандалов, подносов, столовых приборов к Английскому сервизу, привезенному в 1726 г. для Екатерины I и который, как свидетельствуют архивные документы, в середине века все еще находился в употреблении.

Надо отметить, что работа, связанная с доделками к привозным сервизам, была важной частью в деятельности придворных ювелиров. Двору постоянно

не хватало различных предметов в таких комплектах. На протяжении двух столетий издаются царские указы об изготовлении дополнительных «штук» к уже готовым сервизам. Это, несомненно, способствовало непосредственному изучению художественных и технологических приемов западных мастеров.

В те же десятилетия работал З. Дейхман, происходивший из шведской семьи, переселившейся в Карелию в 1703 г. Он учился и стал подмастерьем в Москве, в 1731 г. был принят в иностранный цех в Петербурге. Хотя основная его деятельность для двора приходится на 1760-е – первую половину 1770-х гг., он упоминается в этой главе т.к. с его именем связано сооружение одного из значительнейших памятников елизаветинской эпохи. Речь идет о монументальной серебряной гробнице Александра Невского.

В 1746 г. Елизавета Петровна приказала соорудить серебряную гробницу в память св. Александра Невского и своего отца, Петра I, которого считала преемником дела, начатого князем по выходу России к Балтийскому морю. Гробница – яркий образец барочного стиля в истории ювелирного искусства и высокого профессионального мастерства.

В диссертации обращаемся к истории создания гробницы, в сооружении которой принимали участие художники и поэты, скульпторы и лепщики моделей, литейщики и формовщики, чеканщики и резчики. Для ее исполнения привлекли известного придворного портретиста Г.К. Гроота, эскизы барельефов делал Я. Штелин, деревянную модель в натуральную величину было поручено изготовить резных дел мастеру И. Шталмееру. На втором этапе помимо названных лиц был привлечен резного дела мастер и скульптор И.-Ф. Дункер. Как известно, он активно сотрудничал с

Б. Растрелли, создавая скульптурный и резной декор в Екатерининском дворце Царского Села. Дейхману было поручено следить за работой многочисленных иностранных мастеров. Общее наблюдение за изготовлением гробницы со стороны двора осуществлял барон И.А. Черкасов. Серебро было поставлено в 1750 г. А. Демидовым, добытым на его Колыванских рудниках на Алтае и выплавленном на Невьянском заводе. Все работы завершились к 30 августа 1753 г. А в 1790-м гробница была перенесена во вновь выстроенный по проекту И. Старова Свято-Троицкий собор.

Традиция сооружать серебряные гробницы для мощей святых берет начало в раннем Средневековье. Однако, в ряду известных в истории серебряных гробниц, рака Александра Невского – явление уникальное. Это полу светское, полу религиозное сооружение, по своей внутренней сути монументально и стало знаковым в идеологическом плане, как прославление героического прошлого России и символ преемственности деяний великих предков. Сложное, состоящее из семи частей и богатое в декоративном отношении сооружение, значительно и как художественное произведение.

В параграфе **II.3 «Ювелиры и мастера алмазных дел, их деятельность»** на основании немногочисленных архивных, мемуарных свидетельств и материалов, почерпнутых из печати того времени, воссоздается история ювелирного дела середины XVIII в.

Одним из крупнейших ювелиров того времени был Г.В. Дункель (Тункель), золотых и бриллиантовых дел мастер, состоявший в иностранном цехе с 1725 г.

В 1741 г. Анна Леопольдовна пожаловала «Гоф-ювелира Готфрида Тункеля... Присяжным Таксирмейстером алмазных, золотых, серебряных и жемчужных вещей». На протяжении многих лет он выполнял заказы двора, изготавливая различные изделия из драгоценных камней, «яхонтовые уборы с бриллиантами», ему выплачивают также значительные суммы за алмазы, которые он поставлял Придворной конторе.

Звание «придворного брильянтщика» имел «искусный гранильщик»

Б. Граверо, приехавший из Парижа около 1730 г. С 1731 г. в течение семи лет у него учился ставший впоследствии знаменитым швейцарец И. Позье, чьи «Записки придворного брильянтщика...» содержат немало интересных фактов из жизни императорского двора. Он приехал в русскую столицу в 1729 г., в четырнадцатилетнем возрасте и с 1738 по 1762 г. служил при дворе. Его заказчиками были многие крупные персоны того времени – герцог Бирон и Левенвольде, Воронцовы и Шуваловы, Разумовские и принц Георг Голштинский. Ловкий, с авантюрными наклонностями, он интриговал, выполнял порой весьма щекотливые услуги высокопоставленным особам. Иногда мог выставить своих конкурентов в невыгодном свете, как это произошло с Г.Ф. Экартом и Л.Д. Дювалем. При этом Позье действительно был знатоком драгоценных камней и искусным огранщиком. Работы по золоту выполнялись главным образом ювелирами его обширной мастерской. По указам императриц Соляная и Придворная конторы выплачивают ему огромные суммы за многочисленные ювелирные изделия, в том числе за букеты из драгоценных камней, столь модные в то время.

Долгое время считалось, что большая императорская корона, выполненная для коронации Екатерины II, сделана И. Позье. Благодаря архивным разысканиям Л.К. Кузнецовой установлено, что этот шедевр ювелирного искусства был создан им совместно с другим крупным мастером, работавшим в те же годы при дворе, Г.-Ф. Экартом. Приехавший из Митавы уже сложившимся мастером Экарт прослужил пяти царствующим особам с 1738 г. по 1765 г. По роду своей деятельности он тесно сотрудничал с казенной Алмазной мастерской, выделившейся в самостоятельное учреждение под эгидой Канцелярии от строений во времена Анны Иоанновны. В 1750-е гг. «Собственную Ея Императорскаго Величества Алмазных дел мастерскую» возглавлял Ж.А. Дюбюлон (Дублон), ставший мастером иностранного цеха в 1741 г. В 1743 г. он был принят «на службу ко двору» с окладом 2000 рублей в год и с обязательством делать все, что «до его художества касается, ... все исправлять, чистить, чтоб всегда в готовности было..., делать уборы алмазные и разных других каменьях, и в золоте, и в серебре, что повелено будет, с моими тремя подмастерьями и учениками иноземцами и данными мне четырьмя учениками русскими». В 1752 г. Придворная контора выплачивает ему по указу императрицы значительную сумму за большие поставки бриллиантов – 426 камней, свыше 154 карат весом стоимостью 6872 рубля. Дублон создал алмазный и сапфировый уборы для императрицы. Совместно с ним над уборами работал ювелир и миниатюрист М.И. Ратецев. Наряду со знаменитым И. Позье Дублон был одним из крупнейших ювелиров середины XVIII в. К 1752 г. Дублон уже весьма состоятельный человек – владеет собственным домом на Миллионной улице, о чем сообщают «Санкт-Петербургские ведомости».

После Дублона Алмазную мастерскую возглавил талантливый ювелир Л. Пфистерер. Мастерская при дворе была частью Алмазной мельницы, т. е. шлифовальной фабрики в Петергофе, основанной, по некоторым данным, еще Петром I. На ней обрабатывали главным образом мягкие породы камней, а впоследствии – и алмазы. В середине века мельница поставляла двору «золотые вещи, осыпанные мелкими хрусталями на красной фольге».

С Петергофской шлифовальной мельницей долгие годы был связан талантливый изобретатель и алмазных дел мастер И. Боттом. Он много экспериментировал с хрусталем, делая из него модели – образцы огранки бриллиантов. Мастер добивался наиболее экономной огранки, предлагая в некоторых случаях шлифовать без гранения.

Многие ювелирные украшения из бриллиантов, рубинов, сапфиров, хранящиеся сейчас в Алмазном фонде, были выполнены в придворной Алмазной мастерской. Многие иностранцы отмечали обилие украшений на русских императрицах и дамах.

В параграфе **II.4 «Стилеобразующие факторы в создании серебряных и ювелирных изделий 1730–1760-х гг.»** анализируется художественная сторона ювелирных изделий. Исследуя архивные документы, убеждаемся, насколько серьезным было отношение императорского дома к драгоценностям разного уровня. Это доказывают многочисленные царские указы по поводу приобретения у придворных ювелиров и за границей подобных вещей. В эти годы иностранные изделия и драгоценные камни поставляют двору купец и агент герцога Бирона, впоследствии ставший обер гоф-комиссаром, то есть придворным банкиром, И. Либман. Долгое время сотрудничал с русским двором цесарский купец И. Вейнахт; купцы – итальянец Бернарди и англичанин Келли. Уже во времена Екатерины среди постоянных поставщиков наиболее активен «иностранный купец И.Ф. Пог(г)енполь». Серебро, камни, разные предметы роскоши привозят караваны из Китая и Астрахани. В 1730–1750 гг. в Петербурге появляются серебряные и ювелирные шедевры. Те, что сохранились, и по сей день составляют славу российских музейных коллекций.

Увеличивается количество типов серебряных изделий. Главные из них – сервизы, которые появились во Франции еще в конце XVII в. в связи с изменением этикета. Состав столовых, чайных и кофейных сервизов к этому времени уже полностью определился. В большом количестве стали выделывать туалетные приборы, а также так называемые галантерейные изделия – табакерки, мушечницы, флакончики, готовальни или несессеры мужские и женские, часы на шатленах. В малых формах петербургские мастера работали в стиле рококо. Асимметричные рокайльные композиции, составленные из раковин, причудливых завитков, мотивы в виде закрученного листа или набегающей волны, трельяжных сеток и цветочных гирлянд – все это присутствует в их изделиях. Отличие лишь в том, что все это гораздо мягче, живописнее, рисунок расплывчатее и в цветовом отношении более ярко и насыщеннее.

Еще одна немаловажная особенность русского ювелирного искусства – это обилие драгоценных камней. Традиция, идущая с Востока, ярко проявилась в работах московских мастеров Оружейной палаты. Эта любовь к богатству

и многоцветию пусть очень сдержанно, но, тем не менее, была воспринята под влиянием вкусов заказчиков и петербургскими ювелирами. Изменение характера изделий золотых и серебряных дел мастеров отразилось и на качестве их работы. Важную роль стала играть детальная отделка вещи, тщательная обработка всей поверхности, в которой значение имела техника чеканки. Следуя общему изменению стиля, трансформируются форма изделий и орнаментика.

На основании вышесказанного можно утверждать, что развитие ювелирного искусства получило новый импульс в эти десятилетия. В результате шло активное формирование самобытной петербургской школы. Такие мастера как Н. Доп, И. Либман, К.Г. Пальм, И.Ф. Кеппинг, З. Дейхман и другие во многом определили характер ювелирного дела в Петербурге во второй половине XVIII в. В их работах явно ощущается влияние русской традиции трактовки формы и декора. Это, прежде всего, мягкость абриса, приземистость пропорций и своего рода живописность в орнаментике. Ярким образцом стиля конца 1730-х гг. в искусстве серебряных дел мастеров Петербурга надо считать упомянутый выше пладеменаж из Первого Нового сервиза работы И. Либмана. Такая же массивность и перегруженность свойственны теринам из Петровского сервиза И.Ф. Кеппинга. В какой-то мере в этих вещах петербургских серебряников, несмотря на ориентацию на французские образцы, проявляется немецкое понимание формы и орнаментики. Это, прежде всего, изобилие декора, а в формах отсутствует та выверенность пропорций и гармоничность конструктивного решения, характерного для классических французских изделий. В серебряных парадных изделиях петербургских мастеров еще звучат отголоски барокко. Особенно это прослеживается в таком значительном памятнике той эпохи как гробница Александра Невского. Она создана как театральное действо с соответствующим декорумом, что, безусловно, является характерной чертой барокко. При этом во внешнем оформлении наличествуют и элементы рококо. Гробница отличается динамичностью композиционного решения, активным освоением пространства. Синтетический характер барокко проявился здесь в соединении больших масс и объемов с круглой скульптурой, чеканным и гравированным декором. В какой-то степени чертами барокко отмечены и предметы парадных императорских сервизов. Однако в малых формах господствующее положение занимает стиль рококо. Так, галантерейная продукция – табакерки, мушечницы, бонбоньерки, веера, и т. п., а также ювелирные украшения, выполнялись, главным образом, в стиле рококо. Необходимо отметить, что наряду с этим существовали и старые формы древнерусской утвари – ковши, братины, правда, в основном наградные и дарственные. Бытовали также кубки, стопы, кружки, восходящие к немецким прототипам XVII столетия.

Стилевые признаки в произведениях петербургских ювелиров проявлены в полной мере – это динамичность пластических форм, яркая красочность, образность, связь с традиционной русской культурой. Таким образом, искусство золотых и серебряных дел мастеров носило синкретический характер. Скромное петровское барокко сменилось мощными монументальными формами «большого стиля» в крупных ювелирных работах. В малых же предметах отчетливо проступают характерные особенности стиля рококо. Вместе с тем

важным и знаменательным фактом является русская трактовка формы и декора ювелирных изделий, созданных в 1730–1760-е гг.

Глава III – «Расцвет ювелирного искусства в Петербурге; творчество новой плеяды ювелиров (1770–1790-е гг.») выявляет достижения петербургских ювелиров в последней четверти XVIII в. Екатерина II вносит свои коррективы в жизнь двора. Прежде всего, он обретает свое постоянное место – готов Зимний дворец и туда по указу императрицы в 1762 г. свозят из разных дворцов и домов приближенных драгоценное имущество и, главным образом, серебро. Все серебряные изделия, находившиеся в Петербурге со времен Петра и принадлежавшие короне, были апробированы и промаркированы зильбердинерами.

Специальная служба имелась «при комнатных драгоценных вещах». В 1764–1770-х гг. ее возглавлял майор, а потом подполковник И. Бартенев. Позже комнату стали называть Бриллиантовой и находилась она рядом с покоями императрицы. Еще за год до кончины Елизавета повелела составить реестр драгоценным вещам, которые почти все вошли в инвентарь 1789 г., написанный И. Бартеневым совместно с ювелиром Л. Пфистерером.

В параграфе **III.1 «Серебряное дело; мастера и их деятельность»** на основании письменных свидетельств и сохранившихся произведений воссоздается история серебряного дела этого времени.

Надо отметить, что среди венценосных российских заказчиков изделий из серебра первое место, несомненно, принадлежит Екатерине II. Заказы серебряных сервизов носили официальный характер и определялись политикой, проводимой императрицей как лицом государственным. Сервизы имели несколько функций. Прежде всего, они были показателем престижа, подтверждением высокого статуса владельца. При этом владельцем нередко выступало само государство, как, например, в случаях с наместническими сервизами, или сервизами, используемыми в дипломатических представительствах России. Не менее важным было другое назначение сервизов. Нередко они дарились в качестве награды за верную службу или просто были знаком благосклонности императрицы. В архивах немало свидетельств о подобных жалованных сервизах иногда по высокой цене. Так, например, в первый же год своего правления Екатерина II повелевает срочно изготовить тридцать серебряных сервизов для лиц, способствовавших ее вступлению на престол. Среди них – князьям Голицину, Панину, Барятинскому, Орловым, княгине Дашковой и другим. Сервизы были выполнены ведущими петербургскими серебряниками этого времени – тринадцать из них И.Ф. Кёппингом, остальные – И. Фейербахом, Г. Гинцем. Наконец, дворцовые сервизы служили утилитарным целям. Здесь также существовала своего рода табель о рангах. Во дворце имелись сервизы для особых случаев, торжественных приемов и сервизы более простые. Таков был, надо думать, сервиз «для повседневного на стол Ея Императорского Величества употребления», включавший более пятисот предметов и весивший около тридцати пудов. Он был выполнен И.Ф. Кёппингом в 1772 г.

Не будет большим преувеличением сказать, что вся екатерининская эпоха в серебряном деле – это эпоха Кёппинга. Он начал работать для двора еще в 1750-е гг.,

когда выполнил парадный Петровский сервиз, принадлежавший великому князю Петру Федоровичу. Сервиз – яркий образец елизаветинского барокко, в котором, кажется, сплелись все стили, которые русское художественное ремесло в ускоренном темпе осваивало в эти полстолетия. Кёппинг был одним из лучших петербургских мастеров XVIII в. За все годы, своей службы он поставил двору огромное количество серебряной утвари, вплоть до кухонной посуды. Именно ему Кабинет ЕИВ поручил доделывать предметы к упомянутому Парижскому сервизу, который был в употреблении еще и в XIX в. Это свидетельствовало о высоком профессионализме Кёппинга, понимании им технических приемов западных мастеров и умении освоить стиль их произведений. Кёппингу помогал в выполнении срочных заказов его соотечественник, финский швед, И.Г. Блом (Блум), вступивший в иностранный цех в 1766 г. Он был достаточно крупным мастером, мало в чем уступавший своему товарищу. Очень часто они совместно работали над одними и теми же сервизами. Как это было, например, с Первым и Вторым походными в 1781 г. Блом неоднократно исполнял заказы великих князей. Он делал, например, золоченые чайные сервизы для в.к. Константина и цесаревича Павла Петровича.

В эти десятилетия в Петербурге работала довольно значительная группа золотых и серебряных дел мастеров выходцев из северных стран. Среди них особенно выделялись шведы высоким профессионализмом и знанием новых направлений в стиле и моде. В изделиях шведских мастеров утонченность и изысканность стиля Людовика XVI проявились в большей мере, нежели у их немецких собратьев. Шведы были тесно связаны со своей родиной, где французский стиль активно культивировался королевским двором, причем, в его классическом варианте, что было так привлекательно для Екатерины II. К выполнению заказов императорского двора нередко привлекали И. Бергштрема, который в 1767 г. наряду с другими мастерами заканчивал работы, начатые умершим Экартом. В 1760–1770 гг. для двора работали Э. Лидман, Б.К. Шлеппер, К.Ф. Бреденберг, К.Ф. Бьеркман, Э. Гакстед, а в 1790-е гг. – И.Х. Прагст. Помимо них в Петербурге немало было крупных мастеров, игравших значительную роль в своих кругах, в цехе. Это – К.Г. Нейман или К.И. Элерс. Любопытны в этом отношении заметки шведского придворного советника при департаменте иностранных дел Г. Шторха. В книге «Beskrifning om St. Petersburg» (Стокгольм, 1799 г.), в главе, посвященной ремесленникам, автор пишет, что они «нигде не живут ... так хорошо, как здесь, поскольку нигде больше не зарабатывают так легко и так много». Ведущее положение среди ремесленников занимали золотых и серебряных дел мастера. «Даже те, продолжает автор, кто в Санкт-Петербурге совсем недавно, живут в лучших районах города. Мастерская отделена от парадных и жилых комнат.... В кухне царит изобилие.... Много слуг, карет, лошадей... Роскошная одежда. Дамы одеты не хуже высших сословий.... Самые богатые ремесленники приглашают иногда гостей на ужины и вечера, дают балы и концерты, лето проводят на своих хуторах». Согласно «Санкт-Петербургским ведомостям», действительно состоятельные ювелиры селились главным образом на Невском проспекте, Большой Морской и Миллионной улицах, или на близлежащих.

Все это, правда, не относится к придворному ювелиру Густава III К.-Ф. Эстедту, приглашенному в 1782 г. в Петербург президентом Академии художеств И.И. Бецким для организации работы в классе золотых дел мастерства. Следуя академическим принципам, Эстедт должен был обучать своих воспитанников копированию орнаментальных гравюр итальянских и французских мастеров. Организованный в 1783 г. ювелирный класс, в 1788 г. закрыли, как и другие ремесленные классы. Эстедта уволили с похвальным аттестатом, и совет Академии избрал его «назначенным». Так закончились официальная карьера шведского придворного ювелира и краткий опыт академическому обучению ювелирному мастерству в Петербурге.

В конце 1780-х гг. ведущим мастером-серебряником стал норвежец из Дании И.В. Бух, в чьем творчестве классицистический стиль нашел полное отражение. Бух, также как и Кёппинг, выполнял для двора огромное количество заказов – разного рода сервизы, вазы, светильники, люстры, в том числе люстры для Александро-Невской лавры. Поставки, по-видимому, были настолько велики, что в императорских указах 1790-х гг. он упоминается как «фабрикант». В 1798 г. следуют указы об изготовлении мастером серебряной мебели по проектам В. Бренна. Например, от 4 мая: «Его Императорское Величество Высочайше повелеть изволил на дело в тронную комнату Зимнего Дворца серебряных канделябров и стола выдать фабриканту Бугу, в счет той суммы, которая по сделании следовать ему будет ныне пять тысяч из Кабинета». Значительной работой Буха этого времени были также серебряные торшеры, бра и консоли, предназначавшиеся для приемного зала Марии Федоровны в Михайловском замке. В настоящее время они украшают Малый тронный зал Зимнего дворца. В произведениях малых форм – известны его золотые потиры – Бух демонстрирует отличное владение материалом: точное моделирование, высокое качество чеканки, изящная проработка деталей. В монументальных работах, в которых важно общее впечатление, детали не столь тщательно исполнены, однако четко выявлена логика конструкции, насыщенность крупными орнаментальными мотивами придает этим изделиям торжественность и парадность.

Формы и декор сервизных предметов, созданных петербургскими серебряниками, основывались на западных образцах. Они были хорошо знакомы мастерам, так как во дворец и дома знати, как видим, поступали сервизы из-за границы, выполненные ведущими ювелирами того времени. Привозились в Петербург и рисунки различной утвари и орнаментов, исполненных европейскими художниками. Парижские, лондонские ювелиры или их агенты, присылали рисунки-проекты, по которым после одобрения заказчиком, исполняли сервизы. Эти рисунки здесь копировали и копии отсылали из Кабинета в Академию художеств для изучения петербургскими художниками.

В параграфе **III.2 «Наместнические сервизы как символ государственной политики России»** речь идет о таком важном предприятии как создание наместнических (или губернских) сервизов. Оно, несомненно, оказало большое влияние на развитие искусства серебряного дела петербургских мастеров. Возобновив реформы провинциального управления, начатые Петром I, Екатерина II издала в 1775 г. закон, согласно которому Россия была поделена на одиннадцать губерний. К 1796 г. было образовано сорок губерний. Тогда же

императрица постановила снабдить их серебряными сервизами с тем, чтобы губернаторы могли представительствовать с соответствующим их положению достоинством. Кроме того, при предполагаемых путешествиях императрицы не надо было бы посылать сервизы для ее приема из Петербурга.

На протяжении 1770–1780-х гг. сервизы заказывались в Лондоне, Париже, Аугсбурге и Петербурге. В свое время барон А.Е. Фелькерзам писал лишь о трех сервизах, привезенных из Лондона – Тульском, Ярославском и Волынском, от которого ничего не сохранилось. В результате архивных разысканий нам удалось установить, что там были исполнены еще два – Тверской и, возможно, Псковский.

Наряду с парижскими поставками в начале 1780-х гг. Кабинет закупает ряд сервизов в Аугсбурге, действуя через старого поставщика И. Вейнахта. В работе приводятся документы, связанные с этими заказами. На основании изучения архивных материалов можно утверждать, что в Аугсбурге вместо двух сервизов, указанных в «Описи...» Фелькерзама, было заказано, по меньшей мере, пять. Однако, немецкий автор Б.Р. Коммер, ссылаясь на записки 1781 г. берлинского книгопродавца Ф. Николаи, пишет о шести губернских сервизах работы аугсбургских мастеров, заказанных русским двором.

Итак, на данный момент нам удалось установить, что за границей было заказано семнадцать губернских сервизов вместо девяти известных нам до сих пор: пять – в Лондоне, шесть – в Париже и, предположительно, шесть – в Аугсбурге. Они насчитывали 1000–1300 предметов и весили свыше сорока пудов каждый.

Что же касается губернских сервизов, выполненных петербургскими мастерами, то Фелькерзам сообщал о трех – Санкт-Петербургском (клейма 1776 г. и 1782 г., мастер И.Г. Блом и другие), Митавском (1783 г., мастер Ю.Н. Лунд) и Владимирском. Однако, изучая документы, диссертант выяснила, что был выполнен сервиз для генерал-губернатора Финляндии, а в 1796 г. платят «за приделку» разных вещей «к столовому серебряному сервизу из казенного серебра... отправленному в Курляндскую губернию».

Таким образом, в настоящее время можно говорить, по меньшей мере, о двадцати двух наместнических сервиза, вместо тринадцати, указанных в «Описи...» Фелькерзама. Остается вопрос, что стало с теми, которые проходят по документам и которых уже не было в XIX в. Возможно, их не вернули в Петербург после указа 1797 г. Павла I о возвращении в казну всех наместнических сервизов. Или же они попали в частные руки, как это случилось с Рижским сервизом, оказавшемся во владении П. Демидова князя Сан-Донато. При Павле часть сервизов переплавили, и серебро было употреблено на новые вещи.

Заказывая эти сервизы крупнейшим европейским ювелирам, и тратя на них огромные деньги, Екатерина II демонстрировала богатство и величие своего государства. Посылая их в провинцию, она выступала в роли просветительницы, стремясь познакомить с лучшими достижениями западного искусства и внедрить в быт новые художественные формы и новые формы обихода.

В параграфе **III.3 «Творческая практика ювелиров и бриллиантовых дел мастеров»** показано, что екатерининская эпоха – время расцвета ювелирного искусства Петербурга. В эти десятилетия в столице работала блестящая плеяда

мастеров, не уступавших, а в каких-то видах своего ремесла и превосходивших своих западных собратьев. На этот период приходится пик творческой деятельности известных ювелиров швейцарцев Ж.П. Адора и Л.Д. Дюваля, а также Л. Пфистерера, И.Г. Шарфа, Ж.Ж. Дюка, А. Ланга, И.Б. Гасса, Г. Кенига, И. Хассельгрена.

Сохранившиеся документы позволяют в какой-то степени представить многогранную и очень активную деятельность ювелиров в тот период. Одним из крупнейших среди них был Ж.П. Адор, который появился в Петербурге в начале 1760-х гг. Известно, что он учился эмальерному и ювелирному искусству в Женеве, до приезда в Россию побывал в Лондоне. Таким образом, в Петербург Адор приехал уже сложившимся мастером. В иностранный цех он не вступил, оставаясь свободным художником, имея, по всей видимости, достаточный капитал, т.к. вскоре приобрел в Петербурге мастерскую, а в 1764 г. открыл Галантерейную фабрику на Большой Морской. В 1764 г. Адор заключил на десять лет контракт с Канцелярией опекунства иностранных дел, который в 1775 г. был продлен еще на четыре года. Надо думать, что именно Канцелярия дала ему возможность содержать галантерейную фабрику. Многочисленные записи в приходно-расходных книгах Кабинета ЕИВ о заказах и покупке его изделий свидетельствуют о том, что в конце 1760-х и в 1770-е гг. это был наиболее востребованный мастер. Деятельность Адора была весьма обширной. На его фабрике изготовлялись сервизы, декоративные украшения, вазы, веера, делалась церковная утварь, ордена, парадное оружие и, конечно, табакерки – излюбленный предмет того времени. Но особенно надо отметить, что Адор вошел в историю ювелирного искусства как непревзойденный мастер расписных и прозрачных эмалей. Загруженный заказами он иногда приглашал художников-миниатюристов и эмальеров. Наиболее известная работа мастера это Чесменская табакерка, исполненная по случаю победы русского флота над турецким в Чесменской бухте и поднесенная главнокомандующему флота А. Орлову. Также в связи с русско-турецкой войной была заказана табакерка, на эмалевом медальоне которой изображена Екатерина II, принимающая ключи города Бендеры.

Не менее значительным мастером в те годы был женевец Л.Д. Дюваль, приехавший в Россию по некоторым сведениям в 1745 г. В Петербурге он появился в 1753 г. Здесь Дюваль записался английским купцом и вступил в компанию с И. Позье, из-за конфликта с которым и болезнью он вскоре уехал в Лондон. В 1762 г. Дюваль опять в Петербурге и с этого времени начинается его восхождение к славе. Дюваль, как и Адор, в иностранном цехе не состоял. Пользуясь репутацией человека обязательного, у него складывается довольно широкий круг высокопоставленных заказчиков. Считается, что звание придворного ювелира он получил уже в 1762 г. при императоре Петре III. Один из ранних счетов датируется сентябрем 1763 г., когда Екатерина II повелела заплатить за шляпку с бриллиантами, хранящуюся в Алмазном фонде, 2200 р. Особенно крупные поставки приходятся на 1770-е гг. Например, только в 1775 г. он выполнил бриллиантовых вещей на сумму 69 650 р. В апреле 1777 г. в Комнату ЕИВ наряду с другими ювелирами Дюваль представил 35 изделий, среди которых «букет с бриллиантами, изумрудами и с большим синим яхонтом» за 4800 р.,

«цветок бриллиантовый с изумрудами» за 2150 р. Тогда же он выполнил по заказу князя Г.А. Потемкина для Успенского собора в Кремле золотой ковчег в виде Синайской горы и Моисея на ней, принимающего скрижали завета. В нем хранилось «Начертание» Екатерины II об учреждении губерний.

В 1787 г. старший сын Дюваля Якоб стал ювелиром и оценщиком Кабинета ЕИВ и, получив в наследство отцовскую мастерскую, подписывает счета «Louis David Duval et fils». В 1797 г. по указу Павла I он получил звание «собственный Императорский ювелир». С 1794 г. по 1797 г. мастерская Дювалей выполнила семь парюр с разными драгоценными камнями для вел. кн. Александры Павловны к ее свадьбе с эрцгерцогом австрийским Иосифом, состоявшейся в 1799 г.

С 1800 г. мастерская подписывают свои счета "Les Freres Duval", т. к. в сентябре присоединились два младших брата Якоба. В 1801 г. братья выполнили корону для предстоящей коронации Елизаветы Алексеевны, жены Александра I. После отъезда Якоба мастерскую и должность при дворе унаследовал его брат, уехавший из России в 1816 г. Это был художественно образованный человек, недурно писавший маслом. Идя по стопам отца, он собрал великолепную коллекцию картин старых мастеров.

В собрании Эрмитажа и Алмазном фонде хранится несколько работ Дювалей. Их произведения отличаются чистотой и выразительностью рисунка, умелым использованием особенностей драгоценного камня, высокого качества закрепкой.

Только благодаря архивным документам известно имя одного из крупных поставщиков екатерининского времени купца и ювелира «армянина Джульфинской компании Ивана Лазарева», работавшего для двора с 1762 г. В 1764 г. он получил звание придворного ювелира. С этих пор и, по меньшей мере, до 1775 г. его имя будет постоянно встречаться в документах Кабинета – указы о выплатах за золотые табакерки, панделоки, эгреты, перстни и просто бриллианты. Однако, неизвестно ни одного сохранившегося изделия. В историю России он вошел как основатель Лазаревского института восточных языков.

С 1774 г. в счетах Кабинета появляется имя не менее значительного мастера и, возможно, купца Ж.Ж. Дюка, состоявшего в иностранном цехе и даже избиравшегося альдерманом. В 1778 г. имя его упоминается в письме Екатерины II статс-секретарю А.В. Олсуфьеву, которому она приказывает заплатить «купцу Иогану Дюку… за три большие восточные сафиры» 4400 р. Через год императрица приказывает выплатить ему 15 300 р. «за зделанный для новорожденного Султана Солимана Эгрет». Из крупных вещей 1780-х гг. в счетах значатся крест бриллиантовый с голубою финифтью за 8093 р. и две митры с драгоценными камнями. Кроме того, в этот же год ювелиру выдают 6000 р. на покупку золота, серебра и камней для изготовления сабель и кинжалов, предназначавшихся для подарков во время путешествия императрицы в Тавриду, отошедшую в это время к России. В 1788–1789 гг. Дюк выполнил большие заказы на огромные суммы по изготовлению парадных золотых шпаг с бриллиантами, одна из которых была подарена Екатериной II князю Г.А. Потемкину.

В параграфе **III.4 «Идеология и стилеобразующие факторы изделий золотых и серебряных дел мастеров»** анализируются произведения петербургских серебряников и ювелиров. Предметы из наместнических сервизов мастеров

Петербурга выдержаны в стилистике, свойственной произведениям прославленного парижского ювелира Р.Ж. Огюста. Отметим, однако, что работы Н.Ю. Лундта или И.Ф. Кеппинга более нарядны и тяжеловесны. Гладкие корпусы теринов часто обрамлены мощными скульптурными гирляндами плодов, что в сочетании с гладкой полированной поверхностью создает необходимый для дворцового серебра эффект парадности и строгости.

В работах малых форм нашел отражение стиль Людовика XVI с его изяществом и точностью в рисунке и пропорциях. Классически ясные, геометризированные формы подчеркивались вымосткой мелкими бриллиантами, которые в обилии использовались петербургскими ювелирами. Колористическая насыщенность достигалась великолепного качества прозрачными эмалями, которые накладывались на гильошированный фон. Русский заказчик по-прежнему любит драгоценные камни и требует их в большом количестве. На дамах и мужчинах множество украшений с бриллиантами и цветными драгоценными камнями.

На основании проведенного анализа можно утверждать, что заложенные в предыдущих периодах традиции петербургской ювелирной школы, продолжали развиваться и в екатерининское время. Для нее характерно органичное слияние европейской стилистики и русского ощущения формы и цвета, более живописного, нежели у европейцев. Мы видим на примерах доделок к французским сервизам петербургскими серебряниками, что они могли точно воспроизвести, скопировать изделия парижских мастеров. Однако когда те же петербургские мастера создавали свои вещи, то разница очевидна. Их изделия не хуже и не лучше иностранных, они другие. Отличие заключается в том, что для их изделий характерна другая архитектоника, так как по сравнению с французскими классицистическими вещами в русских пропорциональные отношения несколько иные. Рисунок декора мягче, не столь четко проработан в деталях. Серебряникам Петербурга, особенно придворным, важно было общее впечатление от вещи – она должна быть импозантна, торжественна, нарядна.

Проведенное исследование позволяет сделать следующий вывод. Стиль классицизма в искусстве золотых и серебряных дел мастеров Петербурга развивается в европейском контексте. Однако он отмечен своими национальными особенностями. В серебряных и ювелирных изделиях это отличие заключается в наслоениях разных культурных составляющих. Помимо стержневой идеи, основанной на античной культуре, интернациональные мастера вольно или невольно вносили свое понимание и свою трактовку древних образцов. В формировании стиля важную роль играла русская среда и заказчик с его менталитетом и характерной для него склонностью к многоцветию, избыточностью. Не случайно, для иностранцев было совершенно очевидно, что «порой национальный стиль просматривается сквозь роскошь туалетов».

Важно также отметить, что Екатерина II намеренно возрождала архаические формы, вводя, например, в придворный обиход старинный русский костюм. Тем самым она подчеркивала идею преемственности, приверженность ее к древним традициям. Этот процесс восстановления архаических форм четко обозначен Б.А. Успенским: «Возможность поступательного движения при таком

последовательном и циклически повторяющемся «отрицании отрицания» определяется тем, что на каждом новом этапе, вследствие меняющейся исторической обстановки и, в частности, внешних культурных влияний, приобретается новая перспектива культурного развития... Именно в изменениях обнаруживается неизменное».[1]

Глава IV «Эпоха ампира: национально-патриотическая тематика в ювелирных изделиях (1800–1820-е гг.)» посвящена короткому, но очень плодотворному периоду в развитии ювелирного искусства Петербурга.

В параграфе **IV.1 «Серебряное дело; мастера и их произведения»** утверждается, что серьезная выучка, т.е. школа, и выработавшиеся за прошлые времена традиции давали о себе знать на протяжении всего XIX в.

Наиболее значительные серебряные изделия помечены именниками Г.Ф. Помо, П.М. Теннера, Г.Г. Унгера, Г.Ф. Станга, А. Гедлунда, И.Г. Окерблома. Тем не менее, по-прежнему наиболее значительные заказы предпочитали отправлять в Париж или Лондон. В этот период гремела слава А. Огюста и, главным образом, придворных ювелиров Наполеона I – М.-Э. Нито, М.-Г. Бьенне, Ж.-Б.-К. Одио, Ш. Кайе. Россия, вслед за Францией, была основной заказчицей у мэтров. Французский исследователь С. Гранжан писал: «Легендарное богатство русского двора привело к сказочным заказам в Париже... Мария Федоровна... выписала огромное количество золоченой посуды, вышедшей из мастерской Бьенне. Более тысячи предметов пришли из Парижа в Санкт-Петербург». Не многое осталось в России от этих богатств. Части сервизов вел. кн. Михаила и Николая Павловичей можно видеть в Музее Метрополитен в Нью-Йорке, в Риксмузеуме в Амстердаме. Одним из исторических памятников наполеоновской эпохи является литургический прибор работы М.Г. Бьенне по рисунку знаменитого архитектора наполеоновской эпохи Ш. Персье. Прибор был заказан Александром I в ознаменование окончания Отечественной войны и вступления его в Париж в 1814 г. По рескрипту императора прибор передали в собор Казанской Божьей Матери. И вот как трактует это произведение французского ампира петербургский художественный критик Н. Макаренко в 1915 г.: «Чрезвычайная строгость рисунка и орнаментальных частей и помещенных на поддоне изображений сцен из Священного Писания, несколько сухих, холодных, сразу дают представление, с каким художником имеем дело. ... Строгая вырисовка каждой мельчайшей части – удел искусства, долженствовавшего заменить разбушевавшуюся волну предшествовавших декораторов».

В работе анализируются произведения петербургских мастеров, создававших вещи в стиле ампир. Таково настольное украшение 1801 г. мастера Г.Ф. Помо родом из Австрии и состоявшего в иностранном цехе с 1770 г. Композицию венчает фигура амура, который держит горящий факел – символ процветания и венок с инициалами Александра I и Елизаветы Алексеевны. Одним из типичных образцов русского ампира можно назвать вазы для цветов из коллекции Оружейной палаты, выполненные в 1817 г. выдающимся мастером А. Гедлундом. Они отличаются изысканностью форм и органической целостностью всех

[1] Цит. по: Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. М.: Слово, 2002. С. 52.

частей. Три женские фигуры, облаченные в хитоны, являются доминирующими в композиционной структуре. Композиция уравновешенная, ясная, с четким ритмом вертикалей и объемов. Образы и декоративные мотивы заимствованы из греко-римского искусства. Для позднего ампира показателен канделябр И.Ф. Окерблома. Он исполнен мощи и величия. Мотивы декора в виде акантов, остролиста, пальметт оживляют поверхность, придавая канделябру еще большую торжественность и нарядность. В отличие от А. Гедлунда, приехавшего из Норвегии уже сложившимся мастером, И.Ф. Окерблом родился в Петербурге и выучку получил у своего отца придворного серебряника. Однако оба они стали яркими выразителями петербургского стиля, с тем лишь отличием, что Окерблом относился к следующему поколению, и его стилистике свойственна некоторая утяжеленность композиции, большая помпезность и перегруженность деталями.

В мастерской П.М. Теннера в 1809 г. был выполнен кубок, поднесенный офицерами командиру Северного отряда графу *П. А. Шувалову* после окончания русско-шведской войны 1808–1809 гг. Событиям тех же времен посвящена колонна с бюстом главнокомандующего русской армией генерала Н.М. Каменского. Колонна была создана по проекту архитектора Ф.И. Гаттенбергера в той же мастерской. Генерал представлен в виде античного полководца, в шлеме и тоге. На основании – аллегорические композиции – двуглавый орел терзает льва – символ победы России над Швецией. Эти произведения демонстрируют прямолинейное решение замысла, что раскрывается определенной атрибутикой. Прославление героев, их деяний в сочетании с античной риторикой характерно для позднего классицизма.

Значительным мастером этого времени был Г.А. Бернштрем, неоднократно выполнявший личные заказы Марии Федоровны. Таков, например, письменный прибор 1824 г. Примечателен он тем, что он украшен серебряными птицами-сиринами. Образы этих полуптиц-полуженщин известны уже в мифологии Древней Руси и были излюбленным мотивом в народном искусстве. С конца XVIII в. их изображения прочно входят в обиход золотых и серебряных дел мастеров.

В мастерской П.М. Теннера по случаю свадьбы князя Б.Н. Юсупова и З.И. Нарышкиной в 1825 г. был изготовлен серебряный сервиз – яркий образец искусства ампира, исполненный символических мотивов. Наиболее нарядными предметами сервиза были суповые миски, крышки которых увенчивали литые группы «Амура и Психеи». Композиция восходит к скульптуре А. Кановы, приобретенной князем в мастерской художника в Риме. Не менее выразительны предметы из другого юсуповского сервиза, и выполненного в 1820-х гг. Г.Ф. Стангом. Все предметы украшены головками лебедей – мотив очень характерный для ампира и широко использовавшийся мастерами для украшения своих произведений из серебра, бронзы, мебели.

После египетских походов Наполеона европейское искусство долгое время находилось под обаянием величественного искусства Древнего Египта. Образцом использования египетских мотивов является принадлежавший Александру I письменный прибор 1820-х гг. с фигурами египтянок, выполненный в мастерской П.М. Теннера. Все эти работы А. Гедлунда, Г.Ф. Станга, И.Ф. Окерблома, М.П. Теннера величественные, значительные по своему внутреннему

содержанию – характерные образцы столичного стиля первой четверти XIX столетия.

Необходимо подчеркнуть, что искусство русского классицизма во всех видах декоративно-прикладного искусства было отмечено довольно яркими национальными особенностями. Петербургские мастера, позаимствовав общие принципы стиля французской империи, наполнили его своим содержанием. В серебряном деле это своеобразие коснулось не только художественно-пластического решения произведений, но и сюжетов. Это касается «народной» тематики, которая широко вошла во все виды искусства, в том числе и в изделиях золотых и серебряных дел мастеров. Отечественная война 1812 г. и связанный с ней рост патриотических и демократических настроений привнесли в искусство мотивы из народной, крестьянской жизни, которые сохранялись в изделиях ювелиров на протяжении всего столетия. Фигуры крестьян, различных народных типов видим на чернильных приборах, канделябрах, подсвечниках. Наиболее показательными в этом отношении являются парные подсвечники в виде пляшущих юноши и девушки, одетых в русские национальные костюмы. Исследователи считают, что начал эту популярную серию русских плясок скульптор И.Т. Тимофеев, работавший с И. Мартосом и И. Витали. Образцами могли служить также гравюры по рисункам Е.М. Корнеева, изданные в Париже в 1812 г., с изображениями крестьянских плясок.

В параграфе **IV.2 «Ювелирное искусство эпохи ампира: мода «на античность»** излагаются основные принципы ювелирных изделий и убранства этого периода.

В первой трети столетия достаточной известностью пользовались ювелиры, поставлявшие двору свои изделия: братья Дювали, Ж.-Ф.-К. Будде, К.Х. Барбе, А. Ланг, Ф. Сеген, братья Ф.-К. и П.-Э. Теремены, О.С. Кейбель. Естественно, что в изделиях этих мастеров продолжается развитие неоклассической стилистики. Однако время диктовало свои условия, и в работах золотых дел мастеров появляются отличия от их собственных предшествующих изделий. Пожалуй, главной чертой, характерной для ювелирных произведений является подчеркнутый геометризм форм, большая сухость в декорировки. В оформление табакерок активно вводится портретная миниатюра, широко используются камеи или медальоны на античные сюжеты. Фабрика Теременов изготавливала большое число подобного рода табакерок, суховатых по форме, со строгим, скупым декором. Такова табакерка 1800 г. с синей эмалью и бриллиантовым вензелем Александра I.

Что касается ювелирных украшений, мода «на античность» во Франции в период Директории привела к столь откровенному культу тела, что они казались несопоставимыми с идеей простоты. В результате некоторое время украшений почти не носят, как это можно видеть на портретах Ж.-Л. Давида. Правда, российских модниц это почти не коснулось. Вскоре появляются украшения, заимствованные из той же античности и которые были органичны костюму того времени. Пожалуй, впервые в европейской моде Нового времени возникает понятие «костюмное украшение», когда ювелирные изделия созданы специально для данного костюма и, следовательно, сочетаются с ним во всех деталях. В связи с почти не сохранившимися изделиями этого периода, судить

о них можно, главным образом по портретам. На портретах Д.И. Левицкого, В.Л. Боровиковского дамы облачены в легкие платья с низким декольте, грудь украшают изящные нитки жемчуга. На миниатюре Ж.-А. Беннера 1824 г. представлена императрица Елизавета Алексеевна с легкой диадемой в виде сходящихся к центру колосьев. Прически схвачены обручами, диадемами. На портретах Марии Федоровны и Елизаветы Алексеевны можно видеть надетые на лоб ферроньерки, иногда с тяжелыми камеями. Тонкими цепочками, или филигранью соединены звенья браслетов или ожерелья. Сами звенья – это камеи, иногда подлинные античные, в простых золотых оправах, или золотые пластины, покрытые легкой гравировкой или чеканкой. Высоко под грудью надевался пояс, выполненный в той же манере. Широко входит в моду техника филиграни в золотых изделиях. Ярким образцом такого вида ювелирных украшений является парюра 1795 г. вел. кн. Александры Павловны. Она была изготовлена из золотой филиграни с бриллиантами и камеями в мастерской Дювалей и предназначалась для свадебного подарка великой княжне.

Отечественный ампир, следуя основным идеям стиля, используя его формальные составляющие, имел, однако, ясно выраженный национальный характер. Примером этому может служить один из признанных шедевров русского ювелирного искусства, хранящийся в Алмазном Фонде. Речь идет о диадеме, выполненной около 1810 г. для императрицы Елизаветы Алексеевны. Диадема, имеющая сильно выраженный шпиц, представляет собой своеобразный симбиоз древнегреческой тиары и русского кокошника. Грушевидные бриллианты-панделоки, свободно подвешенные к верхней части диадемы, ассоциируются с жемчужными подвесками на русских головных уборах. Композиция диадемы проста и конструктивна, рисунок четкий и ясно читаемый. Несомненно, это произведение высоко художественное и, не случайно, эта форма вошла в историю европейского ювелирного искусства как «русская тиара» и неоднократно повторялась как русскими, так и иностранными крупнейшими ювелирами.

В параграфе **IV.3 «Идеология и стилеобразующие факторы ювелирного искусства»** отмечается, что стиль ампир был продолжением развития неоклассицизма и использовал в целом те же формы и декоративные мотивы. Однако идеология стиля была другой. Его задачей было прославление могущества страны. Не менее важно также было возвеличивание императора. В России последнее было не столь выражено, как во Франции.

Произведения Ж.-Л. Давида, созданные на рубеже XVIII–XIX столетий с их античными декорациями, и новыми идеями оказались тем камертоном, на который были настроены творческие силы. Образные решения появились уже в работах архитекторов-декораторов Ш. Персье и П.-Ф.-Л. Фонтена, которые в своем творчестве ориентировались не на греческие и этрусские образцы, как это было в предшествующую эпоху, а на величественный стиль времени Римской империи. Наивысшие достижения стиля ампир принадлежат, безусловно, декоративно-прикладному искусству и убранству интерьера. Редко какая эпоха создавала такое единство стиля в искусстве, как эпоха ампира.

В отличие от антикизирующего направления XVIII в., для ампира характерна буквальная точность в воспроизведении античных мотивов орнаментики.

Скрупулезно воспроизводятся даже целые формы древних предметов. Имперский орел, лавровые ветви, военные трофеи и крылатые пики заимствовались из арсенала древнеримских средств возвеличивания особы императора. Сухость и помпезность античных прототипов еще более усугубляется, не лишаясь определенной элегантности в сопоставлении гладкого фона и лаконичного узора.

На основании изучения ювелирного искусства этого периода можно сказать, что искусство золотых и серебряных дел мастеров Петербурга развивалось в основном по тем же законам, что и в европейских странах, и, прежде всего, во Франции. Однако важно отметить, что российский вариант ампира заключается в отличной от французской идеологии стиля. Во-первых, это не столько прославление особы императора, сколько прославление героев войны, воинской доблести. Во-вторых, не менее значительно проявлена тема народа. Что касается формальной стороны, то национальные черты, ставшие очевидными еще в XVIII в., характерны и для изделий этого времени. Произведения петербургских мастеров не были столь элегантны и рафинированны, как французские образцы. Формы несколько проще, в моделях фигуративных элементов недоставало тонкой проработки, шоансировки. Литой или штампованный декор был грубоват и не очень точен по рисунку. Но в них были определенная живость чувства, ощущение «вылепленности» вещи вручную.

Глава V «Парадигма развития историзма (эклектики) и модерна. Ведущие ювелиры и фирмы Петербурга» посвящена сложному периоду развития ювелирного искусства, когда активно шло становление нового слоя общества – буржуазии, а, следовательно, появление нового более массового заказчика. Развитие капитализма накладывало свой отпечаток и на художественные ремесла, которые постепенно вовлекались в систему промышленных отношений.

В параграфе **V.1 «Проблема дефиниции стиля XIX века»** рассматривается вопрос определения стиля данной эпохи, которую характеризуют как «историческую». «Историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собою все сферы современного сознания. История сделалась как бы общим основанием и единственным условием всякого живого знания: без нее стало невозможным постижение ни искусства, ни философии. Мало того само искусство сделалось теперь преимущественно историческим». Это высказывание В. Белинского точно выразило обостренное чувство времени, а с ним и особый интерес к истории, к различным эпохам, к археологии, к культуре прошлого. В полной мере пассеизм присущ уже эпохе романтизма. Отдельные проявления историзма наблюдались еще в XVIII в., и сказались в увлечении готикой и китайщиной. Важным толчком к развитию стиля стала деятельность И.И. Винкельмана, а также археолога и художника Дж. Пиранези. Уже в 1790-е гг. появляются альбомы, в которых предлагались проекты утвари, мебели, интерьеров, в стилях, или, как принято было говорить, вкусах, – готическом, китайском, турецком, помпеянском, греческом.

Западные исследователи почти единодушно называют этот ранний период – до 1840-х гг. – «романтическим историзмом». За ним следовал «эксперимен-

тальный историзм», которому присущи окончательная ломка старых классицистических форм и создание новых, отдаленно напоминающих формы рококо и барокко. В середине XIX столетия побеждает так называемый «догматический историзм», для которого свойственно точное воспроизведение исторического стиля-прототипа. Отечественными исследователями стиль «историзм» принято делить на два этапа 1830–1850-е и 1860–1890-е годы. Исследователь архитектуры этого периода А.В. Бурдяло отрицает возможность определения разностилья XIX в. термином «историзм», так как он характеризует его «идеологическую базу». «Термин «историзм» совершенно неприемлем для обозначения стиля или стилистического направления, поскольку характеризует только подход к созданию художественных произведений, воздействие на творческую мысль определенного комплекса идей, далеко не всегда авторских» утверждает А.В. Бурдяло (Необарокко в архитектуре Петербурга. СПб., 2002. С. 24). Трудно с этим не согласиться и, наверное, точнее и корректнее называть дифференцировано каждый неостиль его прототипом с приставкой «нео». Более того, историки архитектуры считают, что классицизм сменила «новая художественная система, многоплановая и сложно структурированная, но методически целесообразная и поэтому хорошо приспособленная к быстрой смене условий социокультурной среды», и она фактически является стилистической системой своего времени при всей ее многоликости. Наиболее приемлемое название этой системы – эклектика. Еще в 1970 г. В. Гетц (*Gotz Wolfgang*. Historismus. Ein Versuch zue Definition des Begriffes // Zeitschrift des deutschen Vereins fur Kunstwissenschaft. 1970, 24. S. 43) предложил различать историзм как образ мыслей, а эклектизм как средство самовыражения, как художественный метод. Таким образом, название эклектика, появившись в 1837 г. в статье Н. Кукольника на страницах «Художественной газеты», упорно завоевывает себе право на существование.

После революций 1830-х гг. мастера довольно быстро перешли от торжественных ампирных форм к формам бидермайеровским, буржуазным. Уже в начале этого десятилетия появляются «пузатенькие» сахарницы, чайники, кофейники, украшенные накладными или чеканными розочками, цветочными гирляндами.

Все или многое из того, что происходило в европейском искусстве в XIX столетии, имело место и в России, но обогащенное национальными особенностями и национальной историей. Большие города застраивались домами в неоренессансном, неовизантийском, неорусском стилях, а также в стилях «французских Людовиков».

В параграфе **V.2 «Особенности практики ювелирного искусства XIX века. Поиски стиля»** рассматривается деятельность крупнейших мастеров и фирм, в работах которых отразились сложные коллизии и стилистические поиски этого периода.

Развитие всякого рода коммуникаций – транспорта, связи, печатного дела, часто проводимые в разных странах художественно-промышленные выставки – все это способствовало быстрому распространению новых идей. И.Н. Пушкарев в «Описании Санктпетербурга...» отмечал, что «...некоторые из мастеров золотых, серебряных и бриллиантовых дел по справедливости должны называться отличными художниками. Всякому, кто может и признает нужным променивать тысячи четвертей хлеба на драгоценные перстни, фермуары и разные бальные

принадлежности, совсюю чаще посещать блестящие магазины Брейтфуса, Кейбеля, Яна и Болина».

Самыми значительными заказчиками продолжали оставаться царский и великокняжеский дворы, и тон задавали именно вышеназванные ювелиры. К этому времени расширился круг проектантов-рисовальщиков. Золотых и серебряных дел мастера приглашали известных архитекторов и художников для работы над особо важными заказами. Модные журналы, издававшиеся в столице и привозившиеся из-за границы, позволяли художникам быстро улавливать новые стилистические направления и веяния моды, которые тут же находили отражение в их проектах и в изделиях ювелиров. Затем эти идеи подхватывались и разрабатывались многочисленными «фабрикантами».

Важным проводником западных влияний был широко известный Английский магазин. Имена первых владельцев – Гоя и Бейлиса – появились в документах Кабинета в 1786 г. С 1804 по 1840 г. магазин принадлежал купцам К. Никольсу и В. Плинке. Приблизительно с 1820-х гг. они начинают поставлять императорскому двору самые разнообразные товары. С магазином сотрудничали К. И. Тигельштейн, А. Лонг, С. Арндт, Г. А. Бернштрам и много других мастеров разных специальностей. В 1852–1878 гг. владельцем Английского магазина был Р. Кохун, создавший при нем фабрику золотых, серебряных и бронзовых изделий.

В период бурного развития промышленного производства и возникновения большого слоя потребителей неумолимо растет и число мастерских, фирм и фабрик, выпускающих массовую продукцию. Но художественную политику диктовали крупные мастера и художники-проектанты. В данном контексте важно обратить внимание на те явления в истории ювелирного дела, которые действительно можно обозначить как художественные.

Таким значительным событием в русском ювелирном искусстве стала деятельность И.П. Сазикова и его сыновей. Именно они первые показали широкой западной публике, что в России искусство серебряных дел мастеров вполне адекватно современному его состоянию в Европе. Получив золотую медаль на Всемирной выставке 1851 г. в Лондоне, а затем и зарубежные заказы, они, тем самым, ввели российских ювелиров в европейское сообщество. На той же выставке, кстати, участвовали и придворный ювелир Г.В. Кеммерер, и фирма «К.Э. Болин», также получившие признание.

В диссертации приводятся сведения об истории фирмы Сазиковых, имевших отделения в Петербурге и в Москве. Показательно, что Сазиков на своей фабрике, которой владел с 1830 г., уже в 1845 г. организовал одну из первых в России школу на восемьдесят человек для обучения мастеров разным ювелирным специальностям. Он понимал, что для получения высокого качества продукции, необходимо иметь профессиональных, хорошо подготовленных мастеров. Кроме того, он приглашал известных художников для создания проектов и моделей, среди которых были скульптор И. Витали, архитектор-рисовальщик В. Быковский. Сазиковы активно использовали западные новые технологии и приобретали современное оборудование. Они первыми стали использовать гильоширную машину, привезенную из Франции в 1843 г. Многое из того, что так успешно будет развиваться на крупнейшей фирме России – К. Фаберже, зарождалось в середине века на фабрике Сазиковых.

Одним из важных моментов в деятельности Сазиковых была работа, связанная с известным Лондонским сервизом. Судя по всему, 1840–1850 гг. были периодом наиболее тесных контактов русского двора с крупнейшими английскими ювелирными фирмами. Это время отмечено двумя значительными заказами – столового сервиза, получившего название Лондонского, и сервиза для вел. кн. Екатерины Михайловны, внучки Павла I. Толчком, по-видимому, послужило посещение Лондона Николаем I в начале июня 1844 г. Как отмечал журнал Illustrated London News, Николай I осмотрел ювелирные мастерские и магазины фирмы "Мортимер и Хант" и королевского ювелира Р. Гаррарда и выразил восхищение их работами. В результате вскоре в Лондон поступил заказ на сервиз на пятьдесят персон. Сазикову было поручено доделать к имевшимся в сервизе скульптурным группам в виде средневекового рыцаря и шотландского охотника еще одну в том же духе. Серебряник сделал витязя на коне. Группа Сазикова вслед за работами его лондонских коллег демонстрировали расцвет викторианского стиля с его склонностью к романтизированному изображению исторических персонажей и героизированных витязей. Подставка под композицией, выполненная Английским магазином в стиле рококо, сочетается с натуралистически трактованной и типичной для историзма пластикой фигур. Эклектичность концепции очевидна и недвусмысленна, что, собственно, и являлось эстетическим кредо этого стиля.

В 1850–1851 гг. в Англии фирме «Хант и Роскелл» был заказан сервиз по случаю бракосочетания вел. кн. Екатерины Михайловны и герцога Георга Мекленбург-Стрелицкого. В сервиз входили блюда для трюфелей, исполненные в виде сложенных камчатых салфеток. Сазиковы повторяли этот тип утвари, скрупулезно воспроизводя в металле фактуру ткани. В середине XVIII в. ювелиры умели с большим мастерством передавать фактуру материальной среды, но сохраняли определенную меру условности, которая так важна в искусстве.

Следует отметить, что восприятие творчества Сазиковых и тех, кто шел за ними, было двойственным как в XIX в., так и в наше время. Вот как отзывается о работах Сазиковых и последователей начальник отделения Департамента торговли и мануфактур А.А. Мурашкинцев в 1896 г.: «Возрождение такого когда-то процветавшего искусства началось у нас не далее 20–30-х годов текущего столетия. Первый давший у нас золотых дел мастерству новое направление был фабрикант Сазиков. Он первый почувствовал потребность выйти из битой колеи и дал своим произведениям характер изящный, более подходящий к древним национальным образам.... Примеру Сазикова последовал фабрикант Губкин. За ним – Орлов (1840) и Овчинников (1853)». А десятилетием раньше, в 1885 г., А.А. Половцов пишет в своем дневнике после посещения выставки в Академии художеств: «Государь сетует на неудовлетворительность рисунков в произведениях русских серебряников, как Овчинников, Сазиков и пр.»

Что касается придворных ювелиров и оценщиков, то некоторые начали служить еще при Екатерине II. Среди них саксонец А. Ремплер, в 1802 г. появляются при дворе Х.-Ф. Мерц и Яннаш. Последний стал в 1822 г. оценщиком, а в 1852 г. по случаю его пятидесятилетней работы он был награжден золотой медалью с бриллиантами «За усердие». С этой поры началась практика

награждения придворных ювелиров медалями разных степеней в зависимости от срока службы и усердия.

В 1829 г. должность оценщика занял зять А. Ремплера и ученик Мерца Г.-Э. Ян. Он вошел в историю ювелирного искусства, главным образом, в связи с тем, что в 1831 г. по заказу Николая I выполнил бриллиантовое с опалами ожерелье на баснословную по тем временам сумму – в 169 601 рубль. Эта цена за ювелирное изделие оставалась рекордной до 1894 г., когда будущий Николай II подарил своей невесте Аликс Гессенской жемчужное ожерелье, приобретенное у Фаберже за 177 600 рублей.

В 1834 г. Ян вступил в партнерство с К.-Э. Болиным, женатым на дочери Ремплера. В 1839 г. Болин и вдова Яна, наряду с В. Кеммерером и Яншашем, получают звание «придворный ювелир». В 1850–1860-е гг. К.-Э. Болин был оценщиком Кабинета и неоднократно награждался. В 1871 г. его сыновья организовали торговый дом «К.-Э. Болин», поставлявший двору ювелирные изделия до 1916 г. За заслуги перед отечеством и императорским двором Болинам было присвоено звание потомственных дворян. Фирма успешно участвовала во многих всероссийских и зарубежных выставках, удостаиваясь высоких наград. В 1918 г. они покинули Россию и обосновались в Стокгольме.

Начиная с царствования Николая I, по его указу, при Кабинете ЕИВ стали служить три оценщика, причем без содержания, вместо двух оплачиваемых, как было прежде. Оценщики фактически являлись придворными ювелирами и также имели право изображать государственный герб на вывеске. Тем не менее, каждый из них желал получить официальное подтверждение своего статуса придворного ювелира. На Всемирной выставке в Лондоне 1851 г. русские придворные ювелиры удостоились высокой оценки за качество драгоценных камней и мастерство изготовления. Работы фирмы Болина, как писали обозреватели в своих отчетах, превзошли по высокому качеству закрепки все, что было на выставке. На всероссийских художественно-промышленных выставках в Москве в 1870 и 1882 г. К.-Э. Болин был отмечен как наиболее выдающийся ювелир, чьи работы великолепны и с точки зрения художественности и мастерства. Его фирма стала основным поставщиком драгоценных украшений императорского и великокняжеских дворов. Высокий уровень изделий Болинов был отмечен и позже, в 1900 г., французскими критиками и ювелирами на Всемирной выставке в Париже.

На протяжении почти всего столетия весьма авторитетными ювелирами были члены семьи Кейбель. Они поставляли двору, наряду с ювелирными изделиями, большое количество орденских знаков, шифров. Наиболее известным в этой семье стал И.В. Кейбель, придворный золотых дел мастер с 1841 г. Еще в 1826 г. он выполнил императорскую корону для Николая I, и для него же погребальную корону в 1855 г. Семейное дело продолжили его сын Юлиус, а затем внук Альберт Константин Кейбель. Тем же видом деятельности, т.е. «выделыванием» орденов, занимался А. Кордес, придворный ювелир с 1840 г. Десятилетием позже появляется на должности оценщика Л. Брейтфус, придворный ювелир с 1859 г., участвовавший вместе с Болиным и Зефтигеном в описи коронных драгоценностей в 1868 г. После смерти Брейтфуса его место оценщика занял Ф. Бутц,

ставший поставщиком цесаревича Александра Александровича в 1865 г. Не менее успешно шла деятельность другого крупного ювелира – Л. К. Зефтигена, выходца из Швейцарии. В 1859 он стал поставщиком двора, в 1861 г. его назначают оценщиком Кабинета ЕИВ, а с 1869 г. он еще и придворный ювелир Ее Императорского Величества. Его роскошный магазин золотых и бриллиантовых изделий находился на Большой Морской в доме купца Елисеева. В 1880-е гг., как отмечал журнал «Русский ювелир», Л. Зефтиген был самым богатым ювелиром Петербурга. Его сын Отто Юлий пошел по стопам отца – он также был придворным ювелиром и оценщиком Кабинета, награжденный в 1891 г. золотой медалью «для ношения на шее на Станиславской ленте».

К более раннему времени относится деятельность брата Л. Зефтигена – Константина Фридриха – автора короны Александра II. На титулах его счетов значилось: Придворный ювелир Ее Императорского Величества Марии Александровны. С 1848 по 1857 г. он служил оценщиком Кабинета ЕИВ. К. Зефтиген пользовался репутацией способного художника. Работал он обычно, как старые мастера, т.е. прежде, чем сделать ювелирную вещь, создавал восковую модель, в которой размещал драгоценные камни.

Придворным ювелиром и поставщиком двора Ее Императорского Величества Марии Федоровны с 1902 г. стал швейцарец Ф. Кехли, возможно, сын Ф.Х. Кехли, который как владелец мастерской и магазина золотых и бриллиантовых вещей был известен в Петербурге еще с 1860-х гг. В 1870 г. старший Кехли получил за ювелирные украшения бронзовую медаль на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Петербурге. Наряду с К. Фаберже, П. Овчинниковым и другими ювелирами оба Кехли, участвуют во Всемирной выставке 1900 г. в Париже. В 1903 г. они основывают торговый дом «Кехли Ф.И. и Ф.Ф.», просуществовавший семь лет. В последней четверти столетия они активно поставляют двору ювелирные изделия – обычный набор, который закупал Кабинет «в запас» для подарков высокопоставленным визитерам или различным особами во время «Высочайших» путешествий. За высокое качество изделий и добросовестное выполнение заказов двора Кехли были представлены «к награждению орденом Станислава III степени.

В параграфе **V.3 «Стилевые формы золотых и серебряных изделий эпохи историзма»** исследуются различные модификации стилистических направлений на примерах конкретных материальных памятников. Характерный для эпохи историзма пассеизм вызвал к жизни бурное развитие исторического жанра. В прикладном искусстве это выразилось не только в воспроизведении сцен из жизни бояр, но и в изготовлении утвари, как бы повторяющей древнерусские формы и орнаментику. Основополагающее значение для изучения русской старины имела деятельность художника Ф.Г. Солнцева. Начиная с 1830 г. он под руководством президента Академии художеств А.Н. Оленина копировал древние памятники и зарисовывал современные народные костюмы почти по всей Центральной России. Лишь небольшая часть из огромного количества его рисунков была опубликована. За свою подвижническую работу Солнцев неоднократно получал орденские награды и бриллиантовый перстень от Кабинета ЕИВ. После смерти Оленина в 1843 г. Николай I взял его под свое

покровительство. Для императора художник создал рисунки к книге «Праздники в доме православного царя русского» (1846–1847).

Художественные направления, связанные с обращением к национальной истории, древнерусскому искусству, породившие неовизантийский, неорусский, стили, как известно, в Петербурге были менее популярны, нежели в Москве. Еще с меньшей охотой они принимались в тех кругах, на которые работали придворные ювелиры и поставщики двора, то есть ведущие мастера. С одной стороны они диктовали выбор этих направлений, с другой – вынуждены были подчиняться требованиям и подстраиваться под вкусы заказчиков. По сути, эта диалектическая пара всегда взаимозависима и взаимообусловлена. Императорский двор и разросшиеся к этому времени великокняжеские дворы и знать воспринимали неорусский стиль в основном из политических соображений, когда надо было продемонстрировать единение с народом, во время особых торжеств или же маскарадных балов. Ювелиры изготовляли колье, напоминающие древнерусские бармы, диадемы в виде кокошников. Серебряных дел мастера делают утварь, стилизованную под изделия русских златокузнецов XVII в. Кабинет ЕИВ заказывает подобные вещи, главным образом, братины и ковши для дипломатических подарков. Основным поставщиком такого рода изделий был московский фабрикант П. А. Овчинников, открывший в 1873 г. отделение в Петербурге. По тем временам он был крупным предпринимателем: на его фабрике трудились в некоторые годы до четырехсот работников, имелась специальная школа для подготовки мастеров. Проектированием и моделированием изделий для него занимались известные художники, такие, как Е. Лансере, И.А. Монигетти, Ф.Г. Солнцев, А. Жуковский. Помимо старинных форм и орнаментики, которые тщательно изучались по оригинальным произведениям древнерусского искусства, воскрешаются старые технологии изготовления и применения цветных эмалей по скани, по резному фону, перегородчатые, расписные. Конечно, термин «возрождение» это эвфемизм. Уже во времена Елизаветы Петровны, бытовавший тогда еще древнерусский ковш, претерпел необратимую трансформацию, утратив органичную связь функции и формы. Изменилась изначальная функция, для которой выработалась эта идеальная «лебединая» форма, и она, естественно, разрушилась. Остался декорум. В XIX в. этот декорум подчеркнуто гипертрофирован. Неоправданная порой монументализированность, излишний пафос нередко ставят изделие на грань кича. Страдает при этом и композиционное решение. Несоразмерность пропорций очевидна, так как ручка, как правило, перевешивает чашу ковша.

В лучших вещах, созданных в неорусском стиле на фабриках П.А. Овчинникова или П.И. Хлебникова, привлекает высокое качество исполнения перегородчатых эмалей, богатство колористической гаммы, смелое сочетание контрастных цветов, оригинальность рисунка декора, оформляющего корпус изделия, и особенно, если они исполнялись в стиле абрамцевских и талашкинских художников.

Интерес к национальной теме выразился также и в работах с изображением «народных типов» и с народными мотивами. Появились кувшины для вина в виде фигур крестьян, письменные приборы, изображающие деревенский двор, пепельницы в виде рукавиц или лаптей. Наиболее продуктивными в этом

отношении была фирма придворных поставщиков «Братья Грачевы», основанная Г.П. Грачевым в 1866 г. Ни одна значительная выставка не проходила без их участия. Вполне успешно петербургские ювелиры выступали и за рубежом, достойно соревнуясь с западными мастерами. Соревноваться было с кем. В конце 1850-х и в 1860-е гг. появились ювелиры, которые стали диктовать политику в этой области художественного творчества. Речь идет о Ф. Бушероне, К. Джулиано, открывший в ту же пору магазин в Лондоне.

В 1860 г. Наполеон III приобрел знаменитую коллекцию античных древностей Кампана, директора Сакро Монте ди Пьета в Риме, и выставил ее в Лувре. Коллекция включала сотни греческих, римских и этрусских ювелирных изделий и произвела фурор в среде ювелиров. Под впечатлением от увиденного многие обратились к открывшимся древностям как источнику новых идей. Римские мастера Ф. П. Кастеллани и его сыновья, вдохновленные этими антиками, создали свою коллекцию ювелирных украшений, стилистика которых основывалась на античных прототипах.

На этой же выставке впервые экспонировались японские гравюры и керамика. Некоторые ювелиры восприняли оригинальные японские мотивы, стилистику, материалы и технические приемы. Среди них – фирма Тиффани или старейшая французская ювелирная фирма Меллерио. Из российских мастеров, в чьем творчестве прослеживаются влияния восточного искусства, можно назвать имена И. Хлебникова, а позже – К. Фаберже.

В работах петербуржцев преобладал стиль, который в западной литературе обозначен как garland style, т. е. «стиль гирлянд». В нем главенствовали флоральные мотивы, заимствованные из старых классических стилей, но стилизованные, как бы «очищенные», приспособленные к вкусам людей XIX столетия. Идеи петербуржцев были, порой, настолько интересными и оригинальными, что их нередко подхватывали даже французские ювелиры. Такова, например, идея. «русской тиары». Настало время, когда западные мастера стали заимствовать у русских ювелиров некоторые формы, технологические приемы, дизайнерские разработки. Известно, что они высоко ценили работы петербургских ювелиров.

Некоторые из иностранцев пытались проникнуть на русский рынок и к богатому русскому заказчику, чему российские фирмы всячески препятствовали. Осуществлялись попытки в этом направлении братьев Картье, Ф. Бушерона, Ж. Шоме и даже Р. Лалика. Хотя французские ювелиры имели очень сильных покровителей, например, в лице вел. кн. Константина Константиновича и Марии Павловны – владелицы одного из крупных собраний драгоценностей, и многих других персон из великокняжеских и аристократических кругов, их роль на русском рынке оказалась незначительной.

В параграфе **V.4 «Деятельность фирмы К. Фаберже как одной из значительных российских фирм второй половины XIX – начала XX века»** характеризуется творчество Фаберже, получившего всемирную известность. Именно это заставляет говорить о нем более подробно.

В диссертации излагается краткая история фирмы, начавшаяся с небольшого магазина, унаследованного Фаберже от отца в 1872 г. К 1900 г. фирма была широко известна, имела несколько отделений – в Москве, Одессе, Лондоне.

Глава предприятия к этому времени получил звание поставщика двора ЕИВ, оценщика при Кабинете, был награжден золотыми медалями на международных выставках, а также был кавалером нескольких орденов.

Фаберже привыкли считать мастером рубежа веков. Возможно оттого, что большая часть сохранившихся вещей, созданных его фирмой, относится именно к этому периоду. Однако формирование его как личности и как художника уходит в глубину XIX в. Он родился и вырос в Петербурге в окружении русского барочного и классицистического зодчества. Обаяние классики не оставляло его на протяжении всей творческой жизни. Обостренное чувство города с его четко прорисованными линиями, выверенными пропорциями и гармонией частного и целого выразилось впоследствии в пристрастии Фаберже к классическим стилям. Лучшие его работы отличаются той же ясностью образа, чистотой формы, четкостью и изяществом декора, мотивы которого заимствованы, как правило, из словаря античной архитектуры. Создавая изделия в стиле неорококо, Фаберже и этим вещам придает все ту же определенность замысла и уравновешенность композиции, хотя нельзя не отметить и некоторую сухость рисунка рокайлей.

Будучи человеком энергичным, упорным и честолюбивым Фаберже начинает активные поиски собственного пути. Для того чтобы стать известным, получать крупные заказы надо было быть приближенным к императорскому двору. Фаберже сделал верный шаг, предложив себя дирекции Эрмитажа в качестве реставратора. На протяжении пятнадцати лет он безвозмездно занимался «починкою разных античных, золотых, серебряных вещей... целые дни, проводя за кропотливою и трудною работою, незаметно исправляя попорченные предметы... те великолепные ювелирные украшения древнегреческого дела, которые составляют славу нашего Эрмитажа». Так писал Л. Стефани – главный хранитель музея. Это было время настоящей «золотой лихорадки», когда велись широкие археологические работы на юге, Северном Кавказе. Золотые скифские и греческие ювелирные изделия пополняли коллекции Эрмитажа. Не случайно, что первыми работами Фаберже, которыми он прославился, были копии с древнегреческих изделий, найденных в Керчи. Запад, как говорилось ранее, уже давно восхищался работами семьи Кастеллани, выполненными в этрусском и древнегреческом стиле.

Фаберже начал свою карьеру, делая обычные ювелирные украшения, во многом уступавшие изделиям Л. Зефтигена, Болина, Бутцев, Ф. Кехли и другим. Здесь он вряд ли достиг бы больших успехов. Именно коллекции Эрмитажа, а также знакомство с подобными европейскими коллекциями подтолкнули его на создание красивых дорогих вещиц. Так появляются его objets de luxe – табакерки, портсигары, письменные приборы, рамки, настольные часы, выполненные из золота и серебра, украшенные эмалью и драгоценными камнями. Потом ассортимент расширяется и вот уже фирма выпускает objets de fantasie – дорогие игрушки для богатых людей – каменные цветы, фигурки людей, зверей и птиц, витринки, миниатюрные рояли, портшезы и т.п. Можно утверждать, что толчком к созданию таких вещей, послужила его работа реставратором в Эрмитаже, где он видел подобные произведения старых мастеров. Причем образцами им

служили не только античные или западноевропейские произведения прикладного искусства, но и восточного. Во второй половине XIX в. получило широкое распространение увлечение экзотикой Востока. В полной мере отдали дань этому увлечению и Фаберже. Правда, если в восточной камнерезной пластике есть какая-то недосказанность, возможность домысливания, то камешные цветы Фаберже эту возможность исключают. Натуралистическое правдоподобие, столь характерное для XIX в., поражает зрителя. Его камнерезные изделия производят двойственное впечатление: восхищает искусность воспроизведения живой природы в твердом камне – и эта же буквальная копийность раздражает. Среди камнерезных работ фирмы выделяется группа фигурок – так называемых «народных типов». Тема народа была одной из важных в русском искусстве той поры, нашла свое преломление она и в творчестве Фаберже. Его фигурки, вырезанные из ярких, до блеска отполированных цветных камней, соответствуют, скорее, эстетике академизма, традиционной для тех кругов столицы империи, где он вращался. Эстетические воззрения академизма проявились и в выборе Фаберже авторов и сюжетов для эмалевых росписей на различных шкатулках, табакерках, коробочках. Так, эмальеры фирмы воспроизводили композиции салонных живописцев В. Шварца, А. Рябушкина, К. Маковского. Трудно себе представить более откровенное провозглашение культа красивости, нежели тот, что звучит в таком важном виде продукции фирмы, как пасхальные яйца из знаменитой «императорской серии».

Создание серии пасхальных яиц для императриц и для других заказчиков (Кельхи, Нобели) потребовало от фирмы привлечения ювелиров всех специальностей, вплоть до камнерезов, которых, как правило, не было на обычных ювелирных предприятиях. Большие организаторские способности, открытость к нововведениям, требовательность, тщательный отбор сотрудников позволили Фаберже создать предприятие современной структуры, экономически стабильное. В фирму входило несколько мастерских, которыми руководили старшие мастера. Они же, в свою очередь, подчинялись главе фирмы и работали по договорам. Что касается экономической стабильности фирмы, то она поддерживалась за счет массовой и не очень дорогой продукции, доступной средним слоям общества. Фаберже выпускал в большом количестве сервизную посуду, столовые приборы. Серебро выделывалось в московском отделении, так как там была более дешевая рабочая сила. Иногда ему было выгоднее приобрести серебряные сервизы в Германии. Имеются архивные документы на фабрике в Бергфельда и Коха в Бремене, свидетельствующие о подобных заказах. Фирма закупала английские изделия из каменной массы, хрусталь, стекло, и, оправив их иногда просто легким серебряным ободком, ставила свое клеймо.

Для создания своей продукции на фирме существовала художественная студия, которая постепенно расширялась в связи с требованиями времени и увеличением заказов. Тем не менее, в ряде изделий фирмы, как и в пасхальной серии не все безупречно в отношении художественного вкуса. Некоторые идеи представляются весьма спорными, как, например, яйцо в виде Успенского собора или яйцо, стоящее на пушечных снарядах. Некоторые изделия перегружены деталями или декором, иногда невразумительны по рисунку, как, например,

«Кукушкино яйцо». Но восхищение обладателя и зрителя вызывает ювелирная многодельность таких работ, ожидание таинственного сюрприза, скрытого внутри яйца и порой сложность механического устройства этого сюрприза.

С именем Фаберже связан не только обширный и необычный ассортимент изделий и уникальная серия пасхальных яиц. Он вошел в историю искусства как создатель собственного «стиля Фаберже». В период, когда увлечение старыми стилями стало анахронизмом, он намеренно стремился в своей деятельности наиболее точно их воссоздавать, выбирая из старого арсенала самые характерные мотивы. Воспринятые через рацио художника XIX в., старинные формы и декор преобразовывались в некий вторичный продукт – рафинированный, холодноватый и притягательный своей красивостью. Фаберже не стеснялся порой и копировать старинное изделие. Многолетняя практика реставратора в Галерее драгоценностей позволила ему познакомиться со всеми техниками и приемами старых мастеров, начиная от греческих и кончая изделиями блестящих ювелиров времени Екатерины II. От них мастера фирмы позаимствовали великолепную прозрачную эмаль по гильошированному фону, которая стала отличительным знаком изделий фирмы. Не менее важный момент для объяснения причины привлекательности его изделий – это высокое качество исполнения лучших вещей.

Популярность его стиля оказалась необычайной. Поняв, что изделия Фаберже востребованы, петербургские ювелиры стали ему подражать. Были, правда, и такие, которые продолжали работать в своей манере, как, например, К. Денисов-Уральский. Идеями Фаберже заинтересовались и западные ювелиры и камнерезы, особенно после Всемирной выставки 1900 г. в Париже. В работах некоторых парижских ювелиров появились явные реминисценции стилистики Фаберже. Мастера Идар-Оберштейна в Германии начали выпускать подобные каменные фигурки и цветы. Но, наряду с изделиями высокого качества, из мелких ювелирных фирм и мастерских потоком хлынула дешевая продукция, имитирующая дорогие вещи петербургской фирмы. Simili luxe (дешевая роскошь) XIX – начала XX в. оказалась откровенным китчем, чем сильно отличалась от восемнадцативековой. Это уже были издержки массового спроса. И в наши дни спрос настолько высок, что вызвал к жизни целую индустрию подделок.

Полагаю, что в настоящее время феномен популярности изделий Фаберже явление скорее культурологическое, нежели художественное. Он стал одним из кумиров масскультуры, когда массовое сознание подвергается постоянному воздействию активной пропаганды.

На основании проведенного исследования можно утверждать, что и в XIX в. Петербург сохранял свою западническую ориентацию и культивировал в большей степени европейские классические стили, даже тогда, когда в Европе они пошли на спад. Показательный пример тому творчество К. Фаберже. В этом отношении петербургские ювелиры оказались более консервативными, чем московские. Связано это с близостью к императорскому двору и столичной аристократии, отношение которой ко всяким новшествам было весьма сдержанным. Это сказалось и в том, что в стиле модерн, зачинателем которого в Петербурге был Фаберже, не было создано каких-либо ярких произведений.

Основная же масса изделий в стиле модерн петербургских ювелиров отражает скорее средний уровень.

Тем не менее, петербургские мастера золотых и серебряных дел заняли свое достойное место среди европейских ювелиров. Это, прежде всего, доказали успешные выступления на международных выставках, где они были не только замечены, но постоянно получали высокие награды и хорошие отзывы в прессе.

В **Заключении** подводится общий итог исследования, которое позволяет сформулировать ряд положений, подтверждающих наличие самостоятельной и оригинальной школы ювелирного искусства Петербурга в XVIII–XIX столетиях.

Основные выводы заключаются в следующем:

1. Ювелирное дело было создано в новой столице государства по воле Петра I – как часть политики власти, утверждения ее статуса. В связи с этим большое значение имели знаковые вещи с символами царствующих особ или символизирующие власть.

2. Организация цехов свидетельствовала о наличии большого числа мастеров, способных работать на уровне, соответствующем требованиям высокопоставленных заказчиков. Цехи также являлись гарантами профессионального уровня мастеров серебряников и ювелиров. Цеховые мастера, многие из которых работали для двора, стали тем ядром, вокруг которого формировалась школа. Вступив в цех, мастера, тем самым, подтверждали свое желание и стремление принять условия жизни и деятельности в новой для них среде.

3. Существенной особенностью петербургской школы является то, что на протяжении всего ее существования, большая часть мастеров были иностранцы, а заказчики – высшее петербургское дворянство. В связи с исторически сложившимися обстоятельствами, и те, и другие ориентировались на западноевропейские образцы.

4. Золотые и серебряные изделия западноевропейских мастеров привозились в Петербург на протяжении XVIII–XIX вв. в огромном количестве. Это были как заказы двора, так и покупки высших слоев общества за границей. Причем, привозимые вещи были, как правило, работами ведущих ювелиров разных стран. Европейские влияния, отразившиеся на всех областях жизни Петербурга, отчетливо прослеживаются в ювелирном деле. Характер этого влияния проявляется в возникновении новых видов изделий, в новых художественных решениях, в заимствовании ранее для России нехарактерной символики. Сравнительный анализ памятников искусства европейских и петербургских мастеров позволяет установить быструю смену формообразующих факторов различных стилей с учетом запоздания вступления России в европейскую культуру. Так, если Западная Европа «пережила» барокко в XVII столетии, то в Петербурге оно возникает в петровское время и характеризуется определенной сдержанностью, но уже в 1730–1740-е гг. стиль достигает своей развитой фазы. В середине XVIII в. барокко преобладает в изобразительном искусстве и архитектуре. Это же проявляется и в целом ряде памятников декоративного искусства, особенно, имевших репрезентативный характер. Такое монументальное сооружение как гробница Александра Невского, является ярким памятником барочного искусства. В какой-то степени чертами барокко отмечены и предметы

парадных императорских сервизов, а в малых формах ювелирного искусства – галантерейной продукции, ювелирных украшениях – господствующее положение занимает стиль рококо. Таким образом, за тридцать первых лет ювелирное искусство в Петербурге прошло стилевые формы барокко и рококо. При этом видим полное понимание ювелирами основных принципов стилей, как в создании формы, так и трактовке декора. Начиная со второй половины XVIII в. стилевые формы в искусстве золотых и серебряных дел мастеров Петербурга развиваются уже вровень с европейскими.

5. Анализируя степень влияния западных образцов на изделия петербургских мастеров необходимо подчеркнуть, что это влияние в большой мере ограничивалось формальными признаками и не разрушало национальных традиций. Появляются новые обычаи, а, следовательно, наряду с традиционными, и новые виды-украшений, предметов быта, утвари.

6. Проводя сравнительный анализ произведений европейских и петербургских мастеров, приходим к выводу о наличии вполне определенных особенностей и характерных черт, свойственных петербургской школе. Наиболее отчетливо они начинают проявляться с 1730-х гг. (трудно судить о ранних вещах в связи с их незначительным количеством). Прежде всего, надо отметить иную, нежели у европейцев, трактовку формы. Пластика ее скорее живописна, нежели скульптурна. Приземистые пропорции, мягкость абриса, рисунок не всегда правильный и не столь проработан в деталях, как, например, у французских мастеров. В то же время большое внимание уделяется декору, зачастую он обильный и разнообразный. Изделия отечественных мастеров характерны проявлением непосредственности и определенной живости чувства. Серебряникам Петербурга, особенно придворным, важно было создать сильное общее впечатление от вещи – она должна быть импозантна, торжественна, нарядна. Для ювелирных изделий очень характерна колористическая насыщенность, что достигается разными цветами золота и серебра и излюбленными драгоценными камнями. Это дает возможность определить атрибутивные признаки произведений петербургской ювелирной школы.

Необходимо отметить, что на протяжении всего XVIII в. наряду с новыми видами изделий изготавливались предметы и старые формы древнерусской утвари – ковши, братины, правда, в основном наградные и дарственные. Часто они были чеканены рокайлями или классицистическими мотивами. Бытовали также кубки, стопы, кружки, восходящие к немецким прототипам XVII в. Таким образом, искусство золотых и серебряных дел мастеров носило синкретический характер.

Несомненно, в формировании стиля петербургской школы важную роль играла русская среда и заказчик с его специфическим менталитетом и характерной для него традиционной склонностью к многоцветию, декоративной избыточности. В то же время петербургская школа развивалась под сильным влиянием и при преобладающем участии западноевропейских мастеров, в результате чего возникло вполне органичное слияние европейской стилистики и русского ощущения формы. Подобная адаптация художественного языка представляется знаковой для Петербурга вообще. Феномен петербургской

культуры заключается в ее восприимчивости и открытости, что позволило переплавить в горниле русского менталитета разные стили, манеры, создавая свои художественные явления.

Для самоидентификации школы как таковой ключевыми являются: «вписанность» в европейский культурный контекст, и национальные корни в историческом развитии данного вида художественного творчества. К концу XIX в. стало очевидным, что петербургская школа обладает и тем и другим. Показателем этого было то, что многие работы петербургских мастеров были отмечены высокими наградами на международных выставках, их достижения восприняты западными ювелирами и широко вошли в мировую практику. Это, прежде всего, дизайн русских диадем, камнерезная пластика, возрождение прозрачных и перегородчатых эмалей.

Петербургская школа заняла свое положение, оказавшись на пограничье между европейской и московской, наиболее характерной представительницей российских школ. Петербургская школа стала активным проводником западных стилей. Однако ни в один из периодов своего существования она не была простым подражателем. С самого начала приобрела свое «лицо», свою особость.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях

Научные монографии

1. *Лопато М.Н.* Ювелиры старого Петербурга [Текст] / М.Н. Лопато. – СПб.: Русский ювелир, 2004. – 69 с.: ил. (6 п. л.).

2. *Лопато М.Н.* Формирование и развитие школы ювелирного искусства Петербурга XVIII–XIX веков [Текст] / М.Н. Лопато. – СПб.: Астерион. 2005. – 204 с. (12,875 п. л.).

Научные статьи в научных журналах, коллективных сборниках, каталогах и энциклопедиях

3. *Lopato M.* Fresh Light on Carl Faberge [Текст] / М.Н. Лопато // Apollo. January, № 263. – London, 1984.– P. 43–49 (0,8 п. л.).

4. *Лопато М.Н.* Феномен Фаберже [Текст] / М.Н. Лопато //«Великий Фаберже. Искусство ювелиров придворной фирмы». Каталог первой выставки в СССР. – Л., Хельсинки, 1990. – С.16–34 (1 п. л.).

5. *Lopato M.* Faberge Eggs. Re-dating from new evidence [Текст] / М.Н. Лопато // Apollo. February, № 348. – London, 1991. – P. 91–94 (0,5 п. л.).

6. *Lopato M.* Carl Faberge, Keisareiden Ja Kuninkaiden Jalokiviseppa [Текст] / М.Н. Лопато // Pietarin Kultainen Katu. – Helsinki, 1991. – P. 77–102 (1 п. л.).

7.*Лопато М.Н.* Заметки о ювелирном деле Петербурга первой половины XVIII века [Текст] / М.Н. Лопато // Проблемы русской культуры XVIII века. Гос. Эрмитаж. – СПБ., 2001. – С. 58-63 (0,65 п. л.).

8. *Лопато М.Н.* Швейцарские ювелиры в Санкт-Петербурге [Текст] / М.Н. Лопато // Швейцарцы в Петербурге. – СПб., 2002. – С. 222–230 (п. л.).

9. *Лопато М.Н.* Court Jewelers. «The Fabulous Epoch of Faberge». Exhibition at the Catherine Palace in Tsarskoye Selo. Saint-Petersburg, 1992. – P. 33–42.

10. *Лопато М.Н.* Фаберже и царский двор. Новые догадки и сомнения по поводу пасхальных яиц «императорской серии» [Текст] / М.Н. Лопато // Фаберже: придворный ювелир. Гос. Эрмитаж и Фонд искусства Фаберже. Каталог. – Вашингтон, 1993. – С. 54–70; С. 71–75 (0,6 п. л.).

11. *Лопато М.Н.* Историзм как художественный феномен. Серебро [Текст] / М.Н. Лопато // Историзм в России. Стиль и эпоха в декоративном искусстве 1820–1890. Каталог выставки. Гос. Эрмитаж. – СПб., 1996. – С. 9–17, 234–239, 245 (2,4 п. л.).

12. *Lopato M.* The House of Faberge's Jewellery Design Book [Текст] / М.Н. Лопато // Carl Faberge – Goldsmith to the Tsar. Nationalmuseum's Exhibition Catalogue. – Stockholm, 1997. – P. 39–45 (0,6 п. л.).

13. *Lopato M.* Neues uber die Gouvernement-Service Zarin Katarinas II. von Rußland [Текст] / М.Н. Лопато // Studien zur europaischen Goldschmiedekunst des 14. Bis 20. Jahrhunderts. – München, 2001. – S. 307–312 (0,4 п. л.).

14. *Lopato M.* Derbys'ev Petr [Текст] / М.Н. Лопато // Saur Algemeines Kunstlerlexikon. – München–Leipzig, 2000, T. 26. – S. 243–244 (0,2 п. л.).

15–17. *Lopato M.* Dooms Nicolas. Dublon Jacob Hannias. Dubolon Martin Carl [Текст] / М.Н. Лопато // Saur Algemeines Kunstlerlexikon. – München – Leipzig, 2001, T. 29 – S.19. T. 30. – S. 35–36, 76 (0,35 п. л.).

18–19. *Lopato M.* Duc Jean Jacques. Dunckel [Текст] / М.Н. Лопато // Saur Algemeines Kunstlerlexikon – München – Leipzig, 2001, T. 30. – S. 139–140; S. 541–542 (0,3 п. л.).

20. *Лопато М.Н.* Ювелирное искусство [Текст] // М.Н. Лопато. – Три века Санкт-Петербурга. Энциклопедия в трех томах. Том первый: Осьмнадцатый век. – СПб., 2001. Кн. 2. – С. 567–571 (0,7 п. л.).

21–24. *Lopato M.* Duval Louis David. Eberlein Samuel. Eckhardt Georg Friedrich. Eckert Johann. Elers Claes Johan [Текст] / М.Н. Лопато // Saur Algemeines Kunstlerlexikon. – München – Leipzig, 2002. T. 31, – S. 304–305; – S. 566–567. T. 32. – S. 63–64; – S. 89–90. T. 33 – S. 197–198 (0,5 п. л.).

25. *Lopato M.* Faberge (Familie) [Текст] / М.Н. Лопато // Saur Algemeines Kunstlerlexikon. – München – Leipzig, 2003, T. 36 – S. 53–56 (0,5 п. л.).

26. *Лопато М.Н.* Английское серебро в Эрмитаже [Текст] / М.Н. Лопато // Горный журнал. Спец. вып. М.: Издательский Дом: Руда и металлы, 2004. – С. 83–88 (0,6 п. л.).

27. *Лопато М.Н.* Лазерная реставрация ювелирных изделий. [Текст] / М.Н. Лопато // Инновации. СПб., 2006, N 3. – С. 26 (0,2 п. л.).

28. *Лопато М.Н.* Царские дары за воинские заслуги [Текст] / М.Н. Лопато // Военно-исторический журнал. М.: Изд-во Минобороны РФ, 2006, №4. – С. 58 (0,15 п.л.).

Материалы научных конференций

29. *Лопато М.Н.* Казенные серебряные столовые сервизы времен Екатерины II [Текст] / М.Н. Лопато // Эрмитажные чтения памяти В.Ф. Левинсона-Лессинга. Гос. Эрмитаж. – СПб., 1998. – С. 45–48 (0,35 п. л.).

30. *Лопато М.Н.* Фабержизм [Текст] / М.Н. Лопато // Эрмитажные чтения памяти Б.Б. Пиотровского. Тезисы докладов. Гос. Эрмитаж. – СПб., 2001. – С. 40–45 (0,35 п. л.).

Общий объем опубликованных работ представленных М.Н Лопато, составляет 101,935 п. л., из них по теме исследования 62 работы общим объемом 48,58 п. л.

РГЭ. Зак. 61. Тир. 100.
Подписано в печать 10.05.2006