



На правах рукописи

Лебедева Вера Алексеевна

**Русский фарфор эпохи историзма:
основные проблемы художественной стилистики (на материале
произведений Императорского фарфорового завода)**

Специальность 17.00.04 —

Изобразительное, декоративно - прикладное искусство и архитектура

АВТОРЕФЕРАТ

**Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

3 МАЯ 2012

Москва 2012

Работа выполнена на кафедре теории и истории изобразительного искусства Московского государственного академического художественного института им. В. И. Сурикова.

Научный руководитель: Доктор искусствоведения, профессор
Киселев М. Ф.

Научный консультант: Кандидат искусствоведения, профессор
Вельчинская И. Л.

Официальные оппоненты: Доктор искусствоведения,
Казакова Л.В.

Доктор искусствоведения, профессор МГУ
Карякина Т. Д.

Ведущая организация: Московская государственная
художественно – промышленная
академия им. С. Г. Строганова.

Защита состоится 22 мая 2012 года в 15 часов на заседании Диссертационного совета К 009.004.01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения при Московском государственном академическом художественном институте им. В. И. Сурикова по адресу: 109004, Москва, Товарищеский переулок, д.30.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МГАХИ им. В. И. Сурикова по адресу: 109004, Москва, Товарищеский переулок, д.30

Автореферат разослан 20 апреля 2012 года

Ученый секретарь Диссертационного совета,
кандидат исторических наук

Т. Д.Сергеева

Актуальность темы исследования.

Последнее время отмечено активным изучением различных процессов, происходивших в художественном фарфоре эпохи историзма.

Особенно ярко это проявляется в росте интереса к культурологическому и антропологическому аспектам исследования этого чрезвычайно содержательного и интересного явления культуры, что само по себе и важно, и значимо. К сожалению, при этом нередко остается в тени сама художественная природа искусства фарфора, незначительно затрагивается процесс изменения его художественной стилистики, происходивших под воздействием различных временных факторов. Именно с этих точек зрения искусство фарфора эпохи историзма требует наиболее внимательного отношения к себе со стороны исследователей и необходимого обобщения.

Важно отметить, что до сих пор не разработана целостная система художественной жизни фарфора в условиях XIX века. В связи с этим наша работа стала попыткой дать более или менее общую картину развития фарфора в эпоху историзма, исходя из обширного круга памятников разного ряда и сознательно включая в фокус своего анализа как «уникаты», давно вошедшие в историю декоративно-прикладного искусства, так и изделия «средней руки».

Эпоха историзма, или как ее ранее называли эклектикой, - сложный, неоднозначный и довольно длительный во времени период, занял сегодня свое особое место в искусствоведении.

В научной литературе этот период традиционно определяется концом 1820 – 1890 – гг. В искусстве русского фарфора характерные проявления стиля историзм завершились, на наш взгляд, к 1881 году. Тогда Императрица Мария Федоровна признала произведения ведущего художника Императорского фарфорового завода А. К. Шписа, в творчестве которого ярко проявились особенности времени, «неудовлетворительными относительно вкуса». Более того, приглашение в 1892 году на Императорский фарфоровый завод к сотрудничеству знаменитого датского художника Лисберга, а с октября 1894 – по март 1895 гг. - Мортенсена являются довольно убедительными аргументами в пользу формирования на ведущем предприятии нового стиля модерн. Именно с этого времени проявления эклектики в фарфоре 1890- х гг. носят в целом довольно эпизодический характер.

В настоящее время эпоха историзма отчетливо воспринимается как «наиболее типическое выражение столетия». Представления о художественной культуре XIX века как о неразрывном в своем единстве и целостности процессе постулирует ее как вполне законный и закономерный период между давно эстетически признаваемыми эпохами – классицизмом и модерном.

Современное понимание эпохи историзма неизбежно требует пересмотра и серьезной переоценки старых взглядов и на ее культуру, и на её искусство в целом. В новых подходах и корректировке нуждается и история русского фарфора. Тем более, что русский фарфор неслучайно начинает рассматриваться в настоящее время как своего рода «лакмусовая бумажка», в которой наиболее внятно проявились особенности художественной культуры времени.

Новый подход предполагает, прежде всего, выявление основ стиле - и формообразования в произведениях русского фарфора в ходе развертывания самого исторического процесса эпохи историзма и изучение принципов его декоративно-композиционных решений и их изменений в зависимости от различных обстоятельств, вплоть до производственно-технологических.

Требуется серьезное наблюдение за тем, как взаимодействовало искусство фарфора с неостилиями, что и как в нем менялось под их воздействием на протяжении всей эпохи.

Необходимо внимательнейшим образом изучить одну из интереснейших форм декорирования фарфора - изобразительную живопись на фарфоре. Уместно посмотреть на фарфор и в его связи с изобразительным искусством времени.

Практически эти и близкие к ним проблемы так или иначе легли в основу нашего диссертационного исследования, определяя систематический его характер. Все положения, касающиеся художественной стилистики фарфора эпохи историзма и его образно-содержательного состояния подтверждаются, прежде всего, посредством описательного и сравнительного анализа памятников русского фарфора, начиная с XVIII века и кончая модерном.

Объект исследования. Произведения русского фарфора Императорского фарфорового завода и дополнительно к ним - фарфор малых частных русских заводов эпохи историзма.

Предмет исследования. Процесс сложения и формирования особенностей художественной стилистики фарфора Императорского фарфорового завода в связи с характером эпохи и одновременно параллельный анализ, но в меньшем объеме, - произведений некоторых частных заводов.

Степень научной разработанности темы. Тема, в той или иной степени связанная с художественной стилистикой русского фарфора эпохи историзма и в целом - с его художественно - формальными проблемами, долгое время находилась вне поля зрения исследователей. Вероятнее всего, здесь сказалось длительное негативное отношение ко всему, что касалось эклектики. Ее рассматривали в основном « как механическое соединение разноречивых стилей прошлых эпох», появившееся на месте разрушающейся классицистической традиции. Такая точка зрения начала явно просматриваться в конце XIX - начале XX вв. (в частности, у Н. Вольфа). Сохраняется она в 1920 - е гг. (Э.Голлербах) и далее продолжается у исследователей 1950 - 1970 гг. (Б. Эмме, В. Попов, Н. Черный).

Новое с точки зрения методологии прочтение классицизма и романтизма (Е.Борисова) и билдермейера(Д.В. Сарабянов) на материалах архитектуры и изобразительного искусства постепенно формировало более объективные позиции в оценке эпохи историзма. Они неизбежно начинали проникать в научные исследования и по декоративно - прикладному искусству, в первую очередь, посвященные русскому фарфору. Исполдволь, а на начальной стадии и весьма осторожно, корректировались взгляды на русский фарфор на страницах журнала «Декоративное искусство СССР», начиная с публикаций 1970 - х гг. В изменении отношения к фарфору эпохи историзма значительную роль сыграла выставка « Русский фарфор XVIII - начала XX века из собрания Государственного Исторического Музея», состоявшаяся в 1986 году. Она получила широкое отражение на страницах периодической печати, вызывая интерес к изучению этого материала на новых смысловых основах.

В результате научного пересмотра эпоха историзма постепенно получала статус определенного исторического периода, не укладывающегося в примитивные рамки историко - культурных схем «плохо - хорошо», а

значительно более сложного и в целом прогрессивного процесса. В этих условиях (1980 - 1990 гг.) задачей культурологов и искусствоведов стало введение этого периода в историю культуры как важного, самобытного и закономерного явления. В 1996 году в залах Государственного Эрмитажа прошла выставка «Историзм в России. Стиль и эпоха», которая уже в своем названии содержала определение историзма как стиля. Это, на наш взгляд, позволяет отнести её к разряду принципиально важных культурных событий.

Сегодня русский фарфор эпохи историзма начинает рассматриваться в широком культурологическом аспекте, связанным, прежде всего, с изучением его функционирования в быту. Активным проводником этого направления выступает доктор искусствоведения Н. Сиповская. На более углубленном уровне, нежели это было ранее, разрабатывается проблема сопряжения искусства фарфора и художественной культуры времени (М. Бубчикова). При этом для современных исследователей привлекательными остаются и частные локальные вопросы фарфора этого времени (М. Сафонова, А. Трошинская и др). Проводится подробнейшая систематизация и атрибуция музейных экспонатов, вводятся в научный обиход ранее неизвестные или мало изученные памятники искусства, выявляются, к сожалению, довольно редко, имена художников, работавших в фарфоре в 1820-1880-е гг.

Вместе с тем, как отмечается в нашем исследовании, целостная картина этого периода в истории русского фарфора еще не сложилась. Здесь остается много лакун, невыясненных проблем, нераскрытых вопросов. Главным же в этом ряду, как нам представляется, является определение специфических особенностей художественной стилистики русского фарфора эпохи историзма и их обусловленность общим характером данного времени, его эмоционально-психологическими интересами, модными веяниями и другими факторами.

Цели и задачи исследования.

Целью исследования является попытка рассмотреть русский фарфор эпохи историзма в его разных, прежде всего, художественных аспектах. Наметить, по возможности, целостную картину исторического бытия русского фарфора в условиях эпохи историзма; выявить наиболее важные его историко – культурные смыслы, особенности стилистики и формообразования, характер результатов проявления неостилей, а также возможную и допустимую временем степень «авторского вклада» в художественную судьбу этого вида искусства.

В связи с этим предстояло решить следующие задачи:

1. Определить особенности художественной стилистики произведений фарфора Императорского фарфорового завода эпохи историзма в связи с проявлениями в нем разных неостилей.
2. Обозначить последовательность их проявления, обусловленную спецификой фарфора как вида декоративно – прикладного искусства.
3. Выделить круг основных содержательных и формальных проблем фарфора Императорского фарфорового завода эпохи историзма, определяющих его художественную стилистику, к каковым, на наш взгляд относятся: «историзм и историческая традиция», «проблема имитации», «проблема копии и копирования», «типология жанров в живописи по фарфору», «роль и место художника в творческом процессе».

4. Рассмотреть произведения малых частных фарфоровых заводов, призванных как оттенить особенности художественной практики Императорского фарфорового завода, так и продемонстрировать их собственную специфику.
5. Выявить характер общественного отношения к этому виду искусства и его изменения.

Методология и методика исследования представляет собой комплексное изучение русского фарфора в эпоху историзма согласно современным представлениям о месте и значении этого периода в русской художественной культуре. Используется анализ «знаковых», отдельно взятых произведений со стороны их композиционно – структурных составляющих, орнаментального и живописного декора, отношения к форме и материалу. Применяется исторический принцип исследования. В этой связи в работе допущены как реминисценции в сторону XVIII века, так и «выходы» в сторону модерна. Одновременно для большей наглядности и убедительности выводов используется сравнительный метод анализа с привлечением материала других видов декоративно – прикладного искусства, в частности, искусства мебели, интерьера и русской лаковой миниатюры эпохи историзма, а также русского изобразительного искусства.

Научная новизна исследования.

Переоценка эпохи историзма, ее места и роли в историческом и художественном процессах, произошедшая в конце XX – начале XXI века, неизбежно заставляет заново исследовать историю русского фарфора этого времени. В связи с этим, исследование художественных проблем, которые легли в основу нашей диссертационной работы, составляют ее научную новизну. К ним можно отнести функциональное содержание русского фарфора в художественной и в бытовой среде, особенности проявления неостилей, взаимоотношения искусства русского фарфора с историческим прототипом и исторической традицией и т.д. Новизна исследования может во многом способствовать прояснению историко – культурного и историко – художественного статуса русского фарфора эпохи историзма в формате современного искусствоведения.

Практическая значимость работы.

Материалы диссертационного исследования могут быть использованы для дальнейших научных разработок в области декоративно – прикладного искусства, при подготовке и проведении вузовских лекционных занятий, для разработки методических пособий, а также в практической работе музейных сотрудников при атрибуции произведений искусства.

Апробация.

Основные выводы и положения диссертационного исследования были апробированы при подготовке программы и учебного пособия по декоративно – прикладному искусству для студентов искусствоведческого отделения МГАХИ им. В. И. Сурикова, в проведении здесь лекционных занятий, в научном руководстве целого ряда дипломных проектов по теме, в публикациях материалов в журнале «Табурет», а также в научно – популярных программах на «Народном радио». Концепция диссертационного исследования была

представлена на заседании кафедры ФТИИ МГАХИ им. Сурикова и получила рекомендацию к защите.

Структура и содержание диссертации.

Структура диссертации обусловлена поставленной целью и задачами. Она включает введение, шесть глав, заключение, примечания и библиографию. Работа содержит 180 страниц основного текста и список литературы, состоящий из 171 наименования. Иллюстративный материал насчитывает 98 произведений русского фарфора, введенных в текст в качестве исследовательского материала. Примечания в количестве 607 прилагаются к основному тексту и занимают 76 страниц.

Во Введении обосновывается тема диссертации, определяется объект и предмет диссертационного исследования, формулируются его цели и задачи, дается характеристика общей актуальности проблемы.

В первой главе «Фарфор эпохи историзма в русской критической и научной мысли XIX –XX в.в.» последовательно определяется степень разработанности темы в научной практике указанного времени.

Во второй главе «Фарфор в русской бытовой и художественной культуре между классицизмом и модерном» указывается на факт сложности и разнообразия художественной жизни фарфора в эпоху историзма. В этот период сохраняется основная его функция репрезентации, которая получает более разнообразный вариативный характер. В диссертационном исследовании приводится ряд литературных и мемуарных источников (П. Яковлев, П. Свиньин, А. Пушкин, Т. Пассек, А. Погорельский и др.) о характере бытования фарфора в русской жизни и о вхождении его в широкий бытовой обиход русского общества в конце 1820 – х гг.

Немаловажным представляется изменение самого интонационного отношения современников эпохи к этому материалу. Так, например, четко прослеживается тенденция постепенного перехода от романтического восприятия фарфора как носителя исторической и мемориальной памяти и своеобразного «сувенира чувств» к восприятию его в контексте «бытового осмысления действительности» в эпоху бидермейера. Подчеркивается, что параллельно складывалось отношение к фарфору не только как «предмету высокого искусства», но равно как к просто «полезному предмету из песка и глины».

Фарфор в XIX веке оказывается тесно связанным с изобразительным искусством; произведения из фарфора становятся постоянным атрибутом живописных композиций.

Мы попытались на основе отдельных художественных произведений вынести некоторые суждения о системе его включенности и расстановке в интерьере, наконец, о самой роли фарфора в структуре живописного пространства, в частности, на примере произведений А.Г.Венецианова и художников его школы. Собственный путь к «вещи» угадывался у гениального П. Федотова, которому всегда помогала «почтительная и самозабвенная вера в предмет».

В отличие от П. Федотова художникам «критического реализма» и передвижникам оказалась чужда поэтическая природа фарфора.

В дальнейшем, у В. Серова и Б. Кустодиева фарфор выступает в качестве носителя определенного эмоционального настроения, а для мирискусников его художественные особенности становятся в некотором роде стилисобразующими.

Предметом исследования в данной главе является опыт работы профессиональных художников в фарфоре, в частности, И. Похитонова.

Таким образом, рассмотрев подробно вышесказанный материал, мы можем сделать некоторые предварительные итоги.

Во – первых, эпоха между классицизмом и модерном дает весьма разные модели прочтения фарфора.

Во – вторых, фарфор в эпоху историзма теряет свои исключительные качества экзотичности, раритетности, наконец, уникальности.

В третьих – отмечается общее постепенное снижение эмоционального регистра в его восприятии, чему во многом служили известный исторический и практический опыт.

Неизменным представляется другое - фарфор тогда окончательно становится постоянным «спутником» русской жизни в разных её проявлениях, ее «немым свидетелем», а порой – и «занимательнейшим комментатором своей эпохи» (Ив.Лазаревский)

Третья глава диссертации – «Фарфор эпохи историзма на художественно – промышленных выставках XIX в.» посвящена фарфору эпохи историзма на художественно – промышленных выставках. Подобный материал важен для составления наиболее полного представления о художественных проблемах фарфора этого времени и его восприятия обществом.

В материалах данной главы раскрывается роль и значение Первой публичной выставки в России, которая проходила в 1829 году. Она стала первым, по настоящему разработанным и публично представленным выставочным проектом, построенным по определенным правилам и принципам систематизации материала, и сопровождалась «Росписью», которую мы сегодня назвали бы каталогом выставки.

Примечательно, что фарфоровая посуда частных заводов экспонировалась здесь наряду с сырьем, материалами, физическими, хирургическими и оптическими инструментами и приборами, а также бронзами, перламутровыми, золотыми, серебряными изделиями и прочей «галантереей».

Напротив, совершенно отдельно, в восьмой зале выставлялись произведения Императорских заводов, среди прочих, и фарфор.

Успех Санкт - Петербургской экспозиции явился стимулом к проведению подобного смотра в Москве в 1831 году.

Вторая российская выставка оказалась более масштабной, по сравнению с петербургской, по своему тематическому диапазону. Но и здесь фарфор не представлялся как отдельная отрасль и демонстрировалась наряду с токарными вещами, инструментами и проч.предметами.

Таким образом, на примере первых промышленных мануфактурных выставок в России можно сделать вывод об экспонировании на них произведений фарфора. В случае с Императорским фарфоровым заводом – на показательных местах, в других ситуациях – пока еще наряду с разными предметами и вещами труда и быта.

В дальнейшем подобные выставочные смотры проходили с известной долей регулярности в двух столицах. На них фарфор постепенно получал статус самостоятельной отрасли художественной промышленности.

Выставки указывали и на сложный и неоднозначный характер роста фарфорового производства в России в 1830 - 1860 - е гг. Он отмечен расширением ассортимента, внедрением новых видов материалов и более совершенных способов механизации производства. При этом выставки наглядно показали, что художественная практика Императорского фарфорового завода и большого количества малых фарфоровых производств значительно расходятся. Частные заводы «отказываются» в это время от прямого подражания императорскому фарфору, что имело место еще в начале века. Теперь они работают по собственным моделям, подолгу повторяя их или даже репродуцируя.

В эпоху историзма фарфор в России в своем художественном качестве успешно конкурировал с европейскими формами.

В несколько иной плоскости развивалась ситуация с отношением к русскому фарфору на Международных выставках. Нам удалось проанализировать материалы Лондонских выставок 1851 и 1862 гг, Парижских (1855 г., 1867 г., 1878 г., 1889 г), Венской 1873 года и Филадельфийской 1876 года, где демонстрировались произведения русского фарфора.

Интересно, что если на выставочных площадках в самой России фарфор привлекал все большее внимание(см. выше), то на Западе, напротив, он оставался «в тени»(видимо здесь сказывалась собственная традиция фарфорового производства и приверженность ей со стороны общества).

Для европейцев уже с тех пор неизменно привлекательной оставалась русская «экзотика», в данном случае, произведения уральской горнозаводской промышленности и русское художественное серебро. Исторический факт получения Императорским фарфоровым заводом золотой медали «за большие фарфоровые вазы» на Лондонской выставке 1851 года или особенно выделенные обозревателем газеты «Столичная неделя» фарфоровые игрушки, изображающие «сцены из жизни детей» (Париж, 1859 г.) скорее исключение, нежели общее правило.

В главе подробно рассматривается история создания и открытия музея образцов при Императорском фарфоровом заводе, а также документальные материалы «Каталога музея Императорского фарфорового завода основанного на теперешнем месте его местонахождении в 1744 году» (1890 г.).

В четвертой главе «Особенности и специфика проявления неостилей в художественных памятниках фарфора Императорского фарфорового завода» предпринимается попытка исследования практики неостилей, явившейся объективной реакцией и ответом на запросы бурно меняющейся живой и разнообразной реальности XIX века. Определяется соотношение разных неостилей в пределах исторического времени, а также выявляется синхронность и асинхронность процессов, происходивших в фарфоре относительно к другим видам прикладного искусства: например, фарфор – стекло, фарфор – мебель. Другой, не менее важной проблемой, стало изучение особенностей и специфики проявления неостилей, а также выявление той роли, которую они сыграли в судьбах русского фарфора.

В начале главы рассматривается «этрусский стиль» или стиль «неогрек». Его первые проявления наблюдаются в произведениях 1830 – х гг., где этот

неоистиль носит уже характер выверенной живописно – пластической формы – «формуль», во многом ориентированной на античную вазопись. Сама же античная вазопись была равно привлекательной в различных ее исторических вариантах. Неслучайно в одном произведении порой соединялись приемы чернофигурной, краснофигурной и белофонной керамики, приводя фарфор к исключительно насыщенному полихромному звучанию. Впрочем, увлечение древностью так и не стало «серьезным направлением» творческой практики Императорского фарфорового завода и воспринималось здесь как одно из прочих, что вряд ли могло инициировать новые идеи. Возможно здесь сказывалось и отсутствие твердого научного знания в области археологии и, более того – общая чуждость строгого «ученого искусства» эстетике николаевского времени, а также общая усталость от классицизма в целом.

В скобках оговоримся, что «Этрусский» стиль в русском фарфоре не имеет прямых содержательных аналогов в европейской керамике. Близким ему по времени является опыт фарфорового завода Вольпато в Риме, для которого обращение к чернофигурной и краснофигурной вазописи имело программный характер и служило мощным средством национальной идентификации. Северный вариант обращения к античности на примере скандинавской мастерской «Вдова Ипсен» также вряд ли может служить прямым аналогом русскому фарфору как стадильно более поздний и характерный уже для «археологического» периода историзма; в русском фарфоре «этрусский» стиль тогда уже не имел своего практического продолжения.

Эпоха жарких споров в России между «западниками» и «славянофилами» отозвалась в русском фарфоре своеобразной «западнической» струей и появлением в произведениях Императорского фарфорового завода неоготики, а почвенническая идея – «русского вкуса».

В четвертой главе анализируется генезис неоготики в России, связанный с обостренным интересом к истории и старине, общими успехами исторической науки и, наконец, результатом свойственного мировоззрению романтиков противопоставления «прозаической действительности» и «поэтической мечты» (А.Л. Пунин). О быстром распространении готического вкуса, прежде всего в архитектуре, писали современники (Ф. П. Брюллов, Н. В. Гоголь, «Энциклопедия русского городского и сельского хозяина – архитектора, садовода, землемера, мебельщика и машиниста» и др.)

Активно проявившись в архитектуре, неоготика вскоре быстро прижилась и в интерьере. Отозвалась на неоготику созданием Готического сервиза и Императорский стеклянный завод.

Последовательно в конце 1820 – начале 1830 – х гг. тяготел к неоготике Императорский фарфоровый завод; здесь было создано немало произведений, в которых был реализован весьма своеобразный отклик на «готику».

К ним относятся один из крупнейших фарфоровых комплексов в неоготическом стиле – «Собственный сервиз дворца Коттедж».

«Готика» обнаруживает здесь себя лишь на уровне единственного декоративного мотива в виде гербового шитка Александрии с готическим же изломом его линейно – силуэтного рисунка, хотя и эффектно поданного на белом фоне посудных форм. На примере отмеченных форм Собственного сервиза отчетливо видно, как во второй трети XIX века исторические реминисценции (в данном случае, готика) развиваются на основе и в рамках нормативной традиции классицизма. Классицизм сохранял и «отдавал» свои

устойчивые принципы, но он активно принимал все новое живое, заметно «оживляясь» при этом сам.

В обычных же «готических» формах логичным и адекватным самому материалу явилось активное привлечение широкого круга отдельных орнаментальных мотивов готики, «витражных» по своему характеру.

Прием цветовой и композиционной («витражности»), найденный и опробованный уже в самом начале 1830 г., получил свое полное разрешение в Готическом сервизе (1832 г.). Впрочем и здесь, как в случае с Собственным сервизом Дворца Коттедж, «готические орнаменты» и «готический колорит» интерпретированы в строгих классицистических формах; неоготика не затрагивает самой системы формообразования предметов, она выступает лишь исключительно как декоративный прием.

В конце 1830 – х - 1840 – е гг. неоготика отчасти обнаруживала себя в живописи по фарфору в виде изобразительных мотивов на тему «архитектурные постройки в «готическом» вкусе». Однако фарфор вскоре отказался как от декоративных, так и от изобразительных «готических» мотивов.

В целом проявления этого неостиля в произведениях Императорского фарфорового завода не имели существенного значения для его принципиальных векторов развития. Они носили временный, почти эпизодический характер и более не возобновлялись.

В эпоху Николая Первого с ее программой «Самодержавие, Православие, Народность» интерес к формам национальной культуры и национальной истории приобретает характер серьезной культурной политики. Одним из первых документов, принятых в начале царствования Николая Первого, стал указ от 30 мая 1826 года «О доставлении сведений о достопамятных вещах, принадлежавших Императорской фамилии». В том же году (31 декабря 1826 г.) последовал Циркуляр Министерства внутренних дел «О доставлении сведений о памятниках архитектуры и о воспрещении разрушать их».

Время начинало активное и масштабное собирание, изучение и публикацию памятников древнерусского наследия; сами же мотивы древнерусского искусства составной частью входили в художественный строй современных произведений.

Первым проявлением «русского стиля» в искусстве фарфора стало творчество ученого – археолога Ф. Солнцева. Отправной точкой в рисунках Ф. Солнцева для создания Кремлевского сервиза и сервиза Великого Князя Константина Николаевича («ВККН») послужили традиции древнерусского художественного металла.

Кремлевский сервиз, состоящий из столовой и десертной частей, был выполнен по заказу императора Николая Первого для Большого Кремлевского Дворца.

В научной литературе неоднократно обращалось внимание на то, что образцом для декора Кремлевского сервиза послужили рукомойный прибор царицы Натальи Кирилловны Нарышкиной (Стамбул, XVIII в.) и тарелка царя Алексея Михайловича (Москва, 1667 г.). Действительно, сплошное фоновое золочение предметных форм, линейно – графическая система узора и его композиционная организация, наконец, самая колористическая гамма, построенная на сочетании зеленых, синих, красных тонов довольно строго следуют историческому прототипу.

Вместе с тем, Кремлевский сервиз – наиболее яркий образец имитации в фарфоре свойств и особенностей художественного металла. Это обнаруживается и в «металлической» жесткости фарфоровых форм, и в росписи, в большей степени подражающей эмальям, и в отдельных элементах декора.

Опыт «Кремлевского сервиза» не прошел даром для Ф. Солнцева; к созданию эскизов для сервиза Великого Князя Константина Николаевича («ВККН») художник приступал, уже во многом владея основами искусства «проектирования для фарфора».

Примечательно, что идея «воспроизведения вещей в русском вкусе» принадлежала самому «его Императорскому высочеству Константину Николаевичу».

Ф. Солнцев как художник эпохи историзма и первый художник «русского вкуса» здесь вновь обращается к историческому прошлому; а традиция русского художественного металла ХУІ- ХУІІ вв. вновь становится определяющей в формообразовании предметов.

Орнаментальные же мотивы, в своей «разделке» и своем «плетении» в большей степени соориентированы на древнерусскую миниатюру, а графическая точность их начертания во многом имитировала гравировку по металлу.

В целом же, в личной творческой деятельности Ф. Солнцева работа над фарфором осталась лишь эпизодом, но стала существенным опытом для дальнейшей практики русского фарфора.

К более поздним образцам «русского» вкуса 1860 – 1870 - х гг. относится «Романовский сервиз» (1862 г. по проекту В. Босе), сервиз с видами Москвы по проекту А. А. Шрейбера (1880 – е гг.), парадные сервизы яхты «Держава» и «Ливадия» по рисункам И. А. Монигетти и другие произведения.

Однако в стилевую систему русского фарфора эпохи историзма наиболее органично вписался стиль неорококо.

Должно быть, одной из главных причин тому послужили глубокие генетические корни и истоки фарфора, лежавшие в самом лоне «рокайльной» культуры ХУІІІ века. Пожалуй, именно культура этого времени извлекла когда-то из фарфора максимум декоративных возможностей – рокайльные завитки, коралловый декор, лепные рельефные гирлянды, ассиметричные цветочные букеты в росписи, сплошной рельефный декор, известный более под названием «цветы Гоцковски» и т.д., одновременно накопив их и отфильтровав в искусстве.

Эпоха историзма, верная эмпирическому знанию и чувственному опыту, и культивировавшая остроту визуального восприятия, упрямо тяготела именно к подобному рода наследию. Эпоха как бы собирала, перечисляла, усиливала до чрезмерности мотивы из художественного арсенала имеющихся декоративных средств. В крайних своих проявлениях фарфор неорококо доходил до произведений («...прихотливых ..., почти до уродливости.» (Н. Вольф). Тем не менее в диссертации отмечается, что проявления неорококо в фарфоре носили весьма разный качественный характер и оставались различными по своему художественному уровню. При этом подчеркивается, что в произведениях неорококо Императорского фарфорового завода сдерживающим и направляющим «кодом» оставалась все – таки классицистическая традиция.

На основе стилистического анализа нами выделены три группы произведений, с большей или меньшей степенью сохранности в них классицистической

традиции. К первой относятся произведения, в которых классицистическая традиция остается доминирующей, а отдельные декоративные рокайльные мотивы ей лишь соподчинены (Корбневский сервиз; Фермерский сервиз, Банкетный сервиз и др.).

Ко второй – группа памятников, в которых классицистическая традиция уже во многом уступает место неорокайльным элементам, но в силу своей жизнеспособности все-таки сдерживает их хаотичные проявления (Коралловый сервиз.). К третьей – произведения, в которых классицистическая традиция почти «капитулирует» перед силой и натиском неорокайльных изысканий (ординарные предметы).

Конец 1850 – х гг. связан с расширением содержательного диапазона живописи по фарфору. Принципиально новыми тогда становится введение в фарфор жанровых пасторальных и галантных сцен (В.Босэ). Параллельно расширению тематики наблюдается процесс начинающегося нового формального прочтения самой рокайльной традиции. Теперь во времена Александра II она во многом воспринималась сквозь призму дальневосточных, точнее, японских влияний (сервизные и ординарные формы).

Именно в это время, перейдя из побочной и во многом инерционной линии в художественной жизни русского фарфора в одну из главных, дальневосточные влияния начинают оказывать серьезное влияние на его стилевое развитие. Тому, возможно, служили следующие причины. Первая – самый генезис фарфора в России, отчасти связанный с начальной исторической ориентацией на дальневосточные формы как на некий идеальный образец. Вторая – накопленный опыт практической «работы» с этими формами в культурной плоскости второй половины XVIII столетия, что привело в эпоху историзма дальневосточную традицию к известной устойчивости. Это касается как китайского фарфора, так и открытой в художественной практике историзма культуры японского фарфора.

При этом эпоха раннего историзма в силу разных причин объективного свойства еще не была готова разграничить эти две национальные культуры фарфора и воспринимала их как единое явление. И это вполне естественно, особенно если учесть историческую преемственность японского фарфора китайскому. Сказывалось также и обращение мастеров Императорского завода к формам дальневосточного фарфора более позднего времени, в которых уже наблюдалось взаимодействие и взаимовлияние двух традиций.

Начиная с 1860 – х гг. в фарфоре Императорского завода в большей степени начинают давать о себе знать чисто японские влияния, обнаруживающиеся в целом ряде произведений.

Объектом пристального внимания русских художников фарфора в этот период становятся не столько содержательные мотивы, сколько самый «природный» стиль японского искусства в его формальном разрешении.

Влияние японского искусства обнаруживается в новом соотношении изображения и фона, позволяющее отойти от сплошного коврового заполнения, характерного для произведений предшествующих десятилетий.

В согласии с новой зарождающейся художественной эстетикой в одних произведениях выразительность получает единый или единичный мотив на больших активных пустотах фона ; в других – находят свое почти точное повторение ассиметричные композиции японской ксилографии ; в третьих – сюжетом живописи становятся фрагменты природных форм в их красоте и своеобразной органике роста.

Отметим, что изменения тогда коснулись и принципов формообразования; «природный стиль» стал диктовать и его основы. Стиль неорококо сумел максимально раскрепостить материал фарфор, а дальневосточная традиция предлагала устойчивые традиционные способы композиционного и декоративного его решения. Без подобного исторического сопряжения вряд ли бы стала возможной в дальнейшем и практика русского модерна в фарфоре.

В целом в четвертой главе делается вывод о том, что эпоха историзма – это большой исторический период между «стилем» как выражением «соборного характера эпох» (классицизм) и сознательной выработкой стиля через индивидуальное усилие (усилия)(модерн).

В этом контексте практика неостилей преподавала важные уроки стилевой методологии в искусстве фарфора.

В пятой главе «Содержательные и формальные проблемы в русском фарфоре Императорского завода эпохи историзма» исследуются некоторые содержательные и формальные проблемы. Данные вопросы излагаются в отдельных параграфах.

Параграф первый. Историческая традиция и исторический прототип в фарфоре эпохи историзма.

Одной из главных проблем искусства фарфора в 1820-1880- гг. представляется вопрос о взаимодействии исторической традиции и современных форм фарфора эпохи историзма, о роли и значении исторического прототипа в формировании художественной стилистики фарфора изучаемого времени. Обращение к исторической традиции и историческим прототипам не является откровением в фарфоре русского историзма; оно во многом характерно уже для XVIII века, для предшествовавших эпохе историзма рококо и классицизма.

Историзм открывает для художественной практики новые пласты художественного наследия.

И это не только традиции античной керамики или Ренессансной майолики, шинуазри и европейского рококо, но и испано – мавританские фаянсы, керамика Руана и Мустье, дельфтские фаянсы XVIII века. Создавались произведения в «египетском» и псеудо – мавританском стиле.

Даже недавний и, в целом, еще недолгий опыт русского фарфора начинает восприниматься в это время как неотъемлемая часть исторического прошлого.

В эстетической системе историзма в основе восприятия наследия прошлого, как в его европейском, так и русском изводе, лежал принцип культурной равнозначности каждой и любой исторической традиции. Собственно он и составлял основу нового мышления и нового восприятия исторического движения, сформированного эпохой позитивизма. В этом мировоззренческом контексте прием «сочетания несочетаемого», предложенный историзмом, превращается в художественный метод и становится стилеобразующим в искусстве фарфора указанного времени.

На протяжении собственной реальности историзм обращается либо к одному историческому прототипу в пределах памятника, либо соединяет весьма разные их исторические прообразы и исторические извлечения.

При этом эпоха историзма различается двумя типами восприятия художественного наследия – от «чувства» к «фактам». На материале русского фарфора вряд ли с точностью возможно очертить хронологические рамки

каждого из них: в конкретных памятниках они, подчас, оказываются взаимопроницающими и взаимосвязанными. Их хронологическая последовательность также оказывается довольно размытой, но общий вектор все – так обнаруживается.

В ранних памятниках эпохи «традиция» («традиции») в большей степени осваивалась в ее внешних опознавательных проявлениях. В основе «раннего историзма» лежала живая художественная практика, нередко осуществляемая по наитию и имеющая характер исключительной увлеченности отдельными мотивами прошлого, единичными или в их совокупности.

Следующий стадийный этап ознаменован переходом к «ученому знанию», приводящему к более документальному «прочтению» исторического прототипа.

В перспективе это приводило порой к опасной формализации «мотивов» прошлого, накопленных и отфильтрованных практикой предыдущих лет, и во многом порождало известную клишированность и тиражируемость художественных решений.

Таким образом, сама эпоха историзма, проделав долгий и сложный путь от начальных шагов к конечным результатам, постепенно исчерпывала и свои возможности, и свой потенциал.

Следующие шаги на путях постижения «традиции» принадлежат модерну.

Модерн, на долю которого выпала работа с феноменом «художественной культуры» прошлого в целом, а не с ее событийным разнообразием, напротив, понимает «традицию» со стороны ее более глубинных художественных принципов и тяготеет к их стилистически – образной целостности. Однако без масштабной работы, «проделанной» историзмом в этом отношении, вряд ли была бы возможна и практика модерна.

Ставить вопрос о творческой интерпретации традиции в фарфоре в рамках самой эпохи историзма представляется некорректным. Это некоторое навязывание времени чуждых ему задач. Объективный момент лежит здесь совсем в иной плоскости – в первом открытии широкого спектра традиций, в первичном опыте работы с ними в их многократной «проговоренности» в разных вариациях.

Параграф второй. Проблема имитации.

В основе стиля историзма лежало мощное начало эмпирического познания разнообразных и разнородных проявлений мира, спровоцированное повизитивистским мышлением эпохи.

Эмпирические «открытия», «изобретения», «забвения» и «воспоминания», в первую очередь, касались самого материала «фарфор», и в этом отношении время начинало длительную экспериментальную работу, предложив новое его эстетическое и формальное прочтение и переоценку.

Эпоха в целом отмечена известным снижением образно – семантического «смысла» фарфора: само название «порцелин» (от итал. – порцелла), акцентировавшее хрупкость и тонкость материала наподобие природной морской раковины, или более позднее – «фарфор», указывающее на оригинальное его восточное происхождение и известную экзотичность, все более утрачивало тогда свое раннее глубинное значение.

В художественной практике историзм пытался максимально извлечь из материала все новые и новые возможности, доводя их до исключительного напряжения.

При этом для эпохи, программно сориентированной на остроту зрительного впечатления, наиболее привлекательными оказались именно его декоративные качества. Постоянно свершающийся процесс познания материала, порой доходивший до преодоления самой природы фарфора, касался как традиционных его качеств и свойств (тонкость, хрупкость, белый черепок), так и их новых имитационных возможностей. Так, в фарфоре эпохи историзма фоновое крылье (в диссертации этот прием сравнивается с фарфором скатерининского и павловского времени) становится культивируемым художественным приемом.

При этом оно зачастую, теряя подчиненность пластической форме, становится вполне самостоятельным декоративным элементом. В качестве такового приема историзм открывает в нем все новые возможности.

Так сплошное фоновое крылье начинает разрабатываться в контрастности его локальных тонов (малиновый и черный; черный, синий и коричневый и т.д.), в частичном его тонировании, а также в сочетании того и другого.

Иным становится и композиционный характер самой декоративной росписи, строящейся теперь на основе «коврового» заполнения поверхности произведений. Фарфор эпохи историзма (особенно, его массовые формы), зачастую предпочитает сплошное орнаментальное декорирование; композиционные его акценты в известной степени нивелируются, дробятся, «расползаются» по поверхности; на смену центростремительным ритмам приходят ритмы центробежные. В связи с этим возникает внутренний формальный конфликт между объемной предметной формой и плоскостным ее декором. Конфликт, впрочем, разрешается через совокупность двух равных, но вполне автономных начал.

В диссертации отмечается, что новое прочтение в эпоху историзма получил и традиционный бисквит, т.е. неглазурованный фарфор. Долгое время забытый после эпохи классицизма, его историческое возрождение происходит во многом в 1860 – е гг. как в практике Императорского фарфорового завода (опыт художника А. Шписа), так и в творческой работе частных фарфоровых производств, например, фабрики Гарднера. Сам же бисквит воспринимается теперь как материал несколько грубоватый в своей органике, адекватный «суровой правде» жизни, что было вполне в духе критического реализма. Открывается иная стадийная, «реалистическая» грань историзма.

В русском фарфоре периода историзма обнаруживается широкий спектр поисков возможных имитационных свойств материала. И в данном случае, вновь оговоримся, что имитационная линия в фарфоре раннего историзма продолжает традицию, найденную еще классицизмом.

Однако имитация в фарфоре эпохи раннего историзма имела иную природу – это, как правило, последовательное и настойчивое преодоление природы материала вплоть до эффекта его неузнаваемости.

Особых успехов достигла технология позолоты. Позолота этого времени на произведениях Императорского фарфорового завода становится более прочной за счет введения в нее руты. Новые пропорции состава улучшали и декоративные ее качества – цвет получал глубину и блеск, полировка стала более мягкой, актуальной являлась позолота матовая и блестящая.

Активная позолота на декоративных вазах Императорского фарфорового завода 1830 – 1850 – х гг. – парных или ординарных, кратерообразных, амфорообразных, овальных форм или формы «медицис» – удачно имитировала модную в те годы бронзу.

Декоративная живопись на фарфоре зачастую имитировала мрамор ; чаще всего она использовалась в декорировании подставок – пьедесталов для предметных форм.

Нередко декоративная живопись по фарфору имитировала поделочные камни, в частности , малахит, примером чему служат две вазы «кратер» с «малахитовым фоном» из коллекции Государственного Эрмитажа. Особенно активно это находило проявления в 1830 – е гг., когда были открыты месторождения уральского малахита . Тогда этот материал становился все более общепотребительным как для самого камнерезного дела, так и для других видов декоративно – прикладного искусства.

В отдельных формах «частного» фарфора, например, у А. Миклашевского имитировались кабошоны драгоценных и полудрагоценных камней (так называемый ювелирный декор). Так в Декоративной вазе кратерообразной формы, созданной на заводе Миклашевского в 1840 – 1850 – е гг. , сочетаются две имитационные техники – роспись тулова вазы воспроизводит текстуру мрамора, а ее декоративный фриз – рельефные металлические касты .

Живопись по фарфору имитировала и текстуру древесины. Как многие имитационные техники (например, ювелирный декор) она не стала исключительным изобретением эпохи историзма в фарфоре, но получила довольно широкое распространение и иное семантическое наполнение: из трюмпля, обманки, багатели она превратилась в серьезное исследование новых возможностей материала.

В фарфоре встречаются даже имитации мозаики. Так, в коллекции Национального музея республики Татарстан хранится сахарница, роспись которой имитирует кладку мозаики, окружающей медальон с изображением сцены на мотив помпейской фрески .

Прием рифления и многоугольные формы, распространенные в русском фарфоре середины столетия, во многом имитировали чеканку художественного металла, ситцевый орнамент – рисунок современного текстиля, рельефы бисквита – резные камни, фестоны и коралловые наросты – природные формы.

В полной мере в эпоху историзма были испытаны возможности сочетания фарфора с другими материалами, в частности, со смальтой или с бронзой.

Один из вариантов «сочетания несочетаемого», предложенный и испробованный эпохой историзма, – соединение фарфора с папье – маше. В подобных («гибридных») формах (фарфор – бронза , фарфор – дерево, фарфор – папье – маше) фарфор мог играть и зачастую играл второстепенную и подчиненную роль; декоративный акцент переносился на эффект взаимодействия и контрастного сопоставления различных материалов и их фактур.

Параграф третий. Проблема копии и копирования в русском фарфоре эпохи историзма.

Соприкасаясь с эпохой историзма, мы, пожалуй, впервые за всю историю европейской и русской керамики сталкиваемся с проблемой копии и копирования живописного оригинала в произведениях прикладного искусства. Историзм поставил проблему копии в качестве одной из центральных в творческой практике и нашел ей своеобразное разрешение: само копирование во многом стало тогда основой художественного метода. На наш взгляд, в этом процессе вновь проявились основы эмпирического опыта и общего энциклопедического восприятия объективной действительности (в данном случае -

изобразительного искусства), которая неустойчива, текуча, но подвластна переписыванию.

Историзм избирает путь прямого копирования живописного оригинала, в известной степени аппликативно соединяя его с формой. Эта линия набирает силу с 1830 – х гг. и получает развитие на протяжении следующих двух десятилетий.

Копирование в росписи фарфора – это своеобразное выражение отношения эпохи к предмету как имеющему право на свободную самостоятельную жизнь в разных своих функциях, в том числе и «экспозиционных»; «фарфоровая живопись» тогда стала своеобразной картинной галерсеей.

Копирование живописного оригинала служило и увекочиванием подлинника, и известным тиражированием оригинала, что обеспечивало ему широкую популярность в разном средовом диапазоне, в том числе, и в домашнем быту.

В этом отношении фарфор «знакомил» зрителя с крупнейшими именами в области изобразительного искусства и новейшими произведениями в русской живописи.

Одним из устойчивых сюжетов в живописи по фарфору конца 1820 – 1830 – х гг. был «Молодой садовник» О. А. Кипренского, известный современникам по литографии В.И. Погонкина или гравюре И. П. Фридрица, опубликованной на страницах альманаха «Северные цветы» за 1826 год.

Культовой фигурой 1830 – 1850 – х гг., ее неизменным эстетическим ориентиром во многом оставалось творчество К. П. Брюллова. На «батенинской» чашке с блюдцем (1830 – е гг.), известной под этим названием, повторяется не только сюжет К. Брюллова, но и его иконография, и стилистический язык оригинала.

Романтизм О. Кипренского или академический романтизм К. Брюллова в копиях по фарфору в 1840 – 1850 - е гг. уступает место произведениям Ф. А. Моллера и Т. А. Неффа, а в 1860 – е гг. - маринам И. К. Айвазовского («Сервис с морскими видами», 1861 г.)

При этом не только станковая, но и монументальная живопись служила поводом для создания живописных копий по фарфору. В частности, после освещения Исаакиевского собора в Санкт – Петербурге на фарфор переносились образы его монументальной живописи (пасхальные яйца с ликами святых и изображением двенадцатых праздников Императорского фарфорового завода).

Главным фондом для копирования произведений западноевропейской живописи служил Эрмитаж.

Об этом свидетельствуют документы Императорского фарфорового завода, в которых неоднократно встречаются упоминания о копировании произведений именно из Эрмитажного собрания

Наряду с эрмитажной коллекцией использовались и собрания Академии Художеств. Сохранилась «Выписка из журнала правления Академии Художеств о разрешении ученикам фарфорового завода копировать в Академии картин» от 20 сентября 1838 года. Среди европейских художников наиболее часто обращались к классическому наследию – искусству Рафаэля, Дж. Романо, Гвидо Рени, Яна ван Реймерсвальде, К. Лоррена, Э.Х. ван дер Нера, Ж. Б. Греза или О. Верне. Выбор живописных источников во многом регламентировался «Делом о картинах, находящихся на Императорском фарфоровом заводе для снятия копий на фарфоре».

При этом возникает и постепенно формируется программный интерес к наследию «малых голландцев» и творчеству Рембрандта, что, на наш взгляд, оказалось тесно связанным с общими процессами, протекавшими в русской художественной культуре и изобразительном искусстве того времени. Общее тяготение к «жанровости» мотива в живописи 1840 – 1860-х гг. не проходит бесследно и для фарфора, обнаруживая себя в целом ряде «фарфоровых копий» с П. Поттера, А. ван Остаде или Ф. Воувермана.

Эпоха историзма во многом спровоцировала исключительное развитие нового типологического вида фарфоровой формы, родственного станковой картине, – фарфорового декоративного пласта. Фарфоровый пласт наподобие живописному произведению обрамлялся в раму и вывешивался на стену. Другая тенденция в фарфоре эпохи историзма проявилась в усиливающейся станковизации изобразительного или орнаментального мотива. Это касается, в частности, как жанра портрета с его движением от «типологичности» образов к их большей «портретности», так и традиционных цветочных мотивов в их особенно характерном для эпохи «натюрмортном» варианте. Станковизация изобразительного мотива во многом оказалась возможной благодаря новому техническому приему живописи по фарфору, получившему распространение в практике Императорского фарфорового завода в николаевскую эпоху. Тогда, в 1830 – е гг., на смену живописи свободным кистевым мазком, обеспечивавшим ее декоративное качество, пришла трудоемкая в исполнении живопись пунктиром. Техника пунктира, близкая к лессировкам в живописи, позволяла эффектно моделировать пластический объем, допускала богатую палитру тональных оттенков и цветовых переходов и в целом стала «замечательной» по исполнению деталей.

Параграф четвертый. Типология жанров в живописи по фарфору.

Активный процесс станковизации живописи по фарфору эпохи историзма привел к значительным изменениям в типологии ее жанров. Тогда возникает их серьезная переориентация. Практически уходят в прошлое аллегорические и мифологические сюжеты; возникает и постепенно оформляется новый жанр – жанр натюрморта – как в росписи ординарных форм, так и в росписи сервизных комплексов.

В документах Императорского фарфорового завода 1830 – 1860 – х гг., времени расцвета натюрмортного жанра в фарфоре, постоянно встречаются упоминания о живописи типа «цветы и фрукты», «цветы и плоды».

К «фарфоровому натюрморту» в это время уже программно обращаются ведущие художники Императорского фарфорового завода – И.А.Тычагин, А.И. Тычагин, Ф.И. Красовский и др.

Исследователи отмечают, как правило, стилистическую близость натюрморта в росписи фарфора и живописного натюрморта эпохи бидермейера, подчеркивая его зависимость от исканий в области станковой живописи (Т. Можухина). Здесь невольно возникает устойчивая ассоциация с натюрмортами И. Хруцкого, одного из ведущих художников русского бидермейера. Но при ближайшем рассмотрении памятников русского фарфора становится понятно, что вопрос о прямом влиянии академического натюрморта на его живопись нуждается в более пристальном и внимательном изучении и корректном отношении.

Одно из ранних произведений Императорского фарфорового завода с натюрмортной живописью за авторством И. А. Тычагина датируется 1826 годом. В «Чайном сервизе с изображением корзины с цветами» мы вряд ли прочитаем былой сложный символический подтекст; от него И. Тычагин явно отходит.

В дальнейшем мотив цветочного букета в корзине на нейтральном мраморном подстоле, столь выразительно представленный И. Тычагиным, станет постоянным в живописи по фарфору; в отдельных случаях он будет дополняться изображением плодов.

На этом примере практически первого опыта в области натюрмортной живописи по фарфору вряд ли правомочно говорить еще о влияниях И. Хруцкого.

В связи с этим возможно предположить, что параллельные проявления бидермейера раньше обнаружили себя в малой и более подвижной в стилистическом отношении форме прикладного искусства. В этом контексте скорее можно увидеть влияние фарфора на сложение авторского стиля И. Хруцкого; однако, в 1860 – е гг. не обошлось и без обратного влияния, вызвавшего в росписи по фарфору синтезированный тип «натюрморта в пейзаже», которому зачастую следовали братья Ф. и К. Красовские.

В эпоху историзма существенные стилистические изменения претерпела и ландшафтная (пейзажная) живопись по фарфору.

Пейзажный жанр входит в систему декорирования фарфора в 1780 – начале 1790 – х гг.; время его появления и сложения синхронно совпадает с аналогичными процессами, протекавшими в русском изобразительном искусстве («окна» предметов «Кабинетского» и «Юсуповского» сервизов, Гурьевский сервиз, Бабигонский сервиз,ординарные предметы 1780 – нач. XIX в. и др.)

В период раннего историзма 1830 – 1850 – е гг. пейзажная живопись уже широко распространена в фарфоре Императорского завода. Об этом убедительно свидетельствуют произведения с аналогичной тематикой, постоянно экспонируемые на художественно – промышленных выставках в России.

При сравнении «фарфоровых пейзажей» разного времени обнаруживаются существенные различия в их содержательной трактовке. Такой красноречивой парой к сравнительному анализу послужили «Пейзаж с купальщицами» в росписи кружки 1790 – х гг. и «Пейзаж с рекой» в «окне» декоративной вазы, исполненный В. А. Столетовым в 1830 – е гг.

И в том, и в другом произведении четко обозначен первый план в виде берега с фигурками людей, второй - образом спокойной гладью воды и третий - с его архитектурными строениями, замыкает композицию. И там, и здесь фигуры купальщиц слияны с миром природы; однако в первом произведении они в известной степени мифологизированы и скорее напоминают наяд с их красивым, «энтропским», изгибом спины, во втором – это вполне реальные персонажи в конкретике их поз и движений.

Уже в 1830 – е гг. постепенное проникновение жанрового начала в пейзаж наблюдается и в общей увлеченности художников Императорского фарфорового завода сельским пейзажем голландских и фламандских мастеров XVIII века. П. Щеглинин исполняет вазу с копией картины Н. П. Берхема «Пейзаж с пастухами и стадом», неизвестный его современник - декоративную вазу с копией картины П. Поттера «Ферма», а Т. К. Семенов «работает» парные

вазы по Ф. Вовверману «Остановка на прогулке» и «Отдых всадников у корчмы» (1859 г.) Тогда и в дальнейшем привлекательными качествами голландской и фламандской живописи оставались ее известная камерность, неторопливая сфокусированность и «крепкая сделанность».

И дело здесь не только в общей станковизации живописи по фарфору, в том числе и пейзажной, сколько в общем движении искусства на пути преимущественного внимания к сюжету и к самому предмету изображения.

В 1870 – 1880 – е гг. это приведет пейзаж к максимальной топографической точности и достоверности «видового мотива», исполняемого уже в основном не по живописным или графическим источникам, а быстрее по фотографии. Однако в достижении топографической точности и почти документальной достоверности пейзажная живопись по фарфору позднего историзма во многом утратит поэтическое начало своих ранних образцов (А.А.Шрейбер. Предметы из сервиза с видами Москвы. Начало 1880 – х гг.)

Новой модификацией собственно жанровой живописи по фарфору эпохи историзма стал «интерьерный» жанр.

Вряд ли возможно говорить о его широком распространении, длительном существовании или исключительном влиянии; скорее интерьерный жанр стал лишь эпизодом в практике художников Императорского фарфорового завода. Но этот эпизод - в духе времени; он типичен для 1830- х гг. и теснейшим образом связан с общими процессами, происходившими тогда в русской художественной культуре в целом и изобразительном искусстве в частности.

«Списывание интерьера» Тронного зала и Галереи 1812 года Зимнего Дворца характерно для группы декоративных ваз с «малахитовым» фоном, исполненных на Императорском фарфоровом заводе в конце 1820 – начале 1830 – х гг.

В отличие от «интерьерных» сюжетов, традиционный военный жанр оставался определяющим в живописи русского фарфора эпохи историзма. Этот жанр отозвался созданием так называемых «военных тарелок», а также декоративных ваз и фарфоровых пластов с «военной» тематикой.

Создание «военных тарелок» было начато на Императорском фарфоровом заводе еще в 1810 – годы в связи с военными победами России и продолжалось на протяжении всего XIX века, особенно интенсивно в 1830 – 1850 – е гг. Интерес к «военной тематике» в основном лежал в общей культурной плоскости николаевского времени.

К работе над «военными тарелками» тогда был привлечен широкий круг художников разных поколений; военную тему в живописи по фарфору разрабатывали Н. Фролов и С. Даладугин, В. Ф. Мещеряков и В. Мидин, Е. Щетинин и др.

Тем не менее, живопись военных тарелок эпохи историзма в стилистическом отношении весьма отлична от произведений предшествующего периода: в ней в полной мере проявляют себя характерные признаки нового времени.

Во –первых, наблюдается расширение тематического диапазона живописи и четкое разграничение изображений по конкретным родам войск. Императорский фарфоровый завод не ограничивался иконографией образов солдат и офицеров русской армии. Здесь исполнялись также тарелки с изображением военных Европы, чаще - по живописным оригиналам Ладорнера. Любопытно, что при этом определяющим являлся пристальный интерес к «формейным отличкам» военного костюма прошлого и настоящий и опыт его исторического знания. В качестве важного графического источника здесь

служило « Издание с изображением форм русских войск времен Императоров Александра I и Николая I, рисованы на камне инженер – конструкторами Александровым и Белоусовым, 39 рисунков, раскрашенных литографий и три черной краской» . В качестве живописных прототипов чаще выбирались произведения А. И. Зауервейда и модного и модного в николаевское время художника Ладжорнера, пользовавшегося особым покровительством Двора.

Во - вторых, изменилась не только сюжетная канва живописи военных тарелок, но и ее характер.

По большей своей части однофигурные композиции военных тарелок александровского времени вытесняются многофигурными; романтический пафос «атак» заменяется развернутой и повествовательностью «бивуачных» сцен или сцен «полковой жизни»; некий условный романтический пейзажный фон наполняется предметной конкретикой, с точностью определяющей место и время происходящего.

Появление же собственно живописного портрета в росписи по фарфору в большей степени также оказалось связанным с событиями Отечественной войны 1812 года. Они вызвали к жизни как целый ряд ординарных, так и сервизных форм с изображениями героев недавнего прошлого русской истории. Однако живописный портрет Императорского фарфорового завода тяготел не столько к передаче портретного сходства, сколько к воплощению идеала романтического героя времени.

Постепенно складывавшийся новый характер репрезентации строился уже на крепкой и доскональной фиксации черт лица портретируемого, передаче его «самотончайших подробностей», призванных обнаружить индивидуальное начало в человеке.

В исторической перспективе движение от «типажности к индивидуальности» приведет в конечном итоге к сложению «натуралистического» портрета в фарфоре. Примером этому общему художественному процессу, свершающемуся в ходе самого времени, может служить пласт с портретом Александра Третьего (1881 – 1889 гг.) . Нам удалось установить его оригинальный источник . Таковым является фотография Надара, неоднократно повторяемая не только в фарфоре, но и в технике живописной эмали на меди.

В изображении Императора на фарфоре «неподражаемая точность» в передаче портретных черт лица превращается в тщательное его «протоколирование».

Рассмотрев типологию жанров в живописи по фарфору возможно сделать следующие предварительные выводы.

С одной стороны, сохраняются традиционные жанры – военный, пейзажный и портретный, но с известными поправками на время. С другой, появляются новые – натюрморт и интерьерный жанр, вызванные к жизни новыми художественными вкусами и предпочтениями.

Параграф пятый. Художник и его роль в практике Императорского фарфорового завода.

В общем художественном процессе эпохи историзма и прочно связанной с ним динамикой искусства фарфора, невольно высвечивается проблема художника, его места и роли, его творческого метода в это время. Однако в данной диссертации эта проблематика не является главной и носит дополнительный характер: рассмотрено, например, творчество художников А.Шписа, В.А.Столетова, Ф.Красовского. Тем не менее мы рискуем высказать некоторые наблюдения по поводу обозначенного аспекта.

Во – первых, совершенно очевидно, что в эпоху историзма наблюдается явная профессионализация в искусстве фарфора. Многие из мастеров Императорского фарфорового завода заканчивали Академию Художеств. Так, Василий Николаевич Мидин обучался здесь на протяжении 1852 – 1857 гг. Другие – получали специальные билеты на посещение рисовальных классов Академии Художеств. Наряду с «кучеными» художниками появляется и широкий круг крепких добротных художников «средней руки».

Во- вторых, важно отметить, что победное торжество неостилей во многом сделало незаметным как место самого художника в творческом процессе, так и его «кия». Оно приобретет особую весомость и значимость уже в следующую эпоху-эпоху модерна.

В главе шестой «К вопросу о русском фарфоре частных заводов эпохи историзма» рассматривается русский фарфор малых частных заводов.

Сразу же оговоримся, что мы были далеки от регионального подхода к классификации частных фарфоровых заводов, хотя обязательно придерживались указаний на месторасположение отдельных из них.

Также мы далеки и от изложения истории создания и возникновения этих заводов как хорошо известной для историков искусства.

Существующее в науке традиционное разделение частных заводов на «аристократические», «купеческие» и «крестьянские» (В. Попов) осталось за пределами рассмотрения.

Перед нами была поставлена задача несколько иного плана: используя типологический принцип рассмотрения художественно – стилевых особенностей фарфора частных заводов эпохи историзма сравнить их с произведениями Императорского завода, что могло бы дать свои важные результаты настоящему исследованию.

При этом особенное внимание обращается на различия собственно художественной специфики самих произведений разных частных заводов, насколько вообще это представляется возможным в силу обширности фактического материала.

В подобном контексте выделяются две группы частных заводов.

Первую группу составляют крупные частные заводы Санкт-Петербурга и Московской губернии. Мы не рассматриваем их произведения подробным образом, поскольку художественная политика и художественная практика этих производств в большей степени были сориентированы на Императорской фарфоровый завод и даже европейскую традицию (завод Батениных, завод бр. Корниловых, фабрика Гарднера, завод Попова и др.).

Вторую образуют многочисленные заводы Гжели- местности, охватывающей целую группу селений Бронницкого и Богородского уездов Московской губернии и Покровского уезда Владимирской губернии. Гжельские заводы, коренным образом связанные с традициями народной керамики, были более свободны от столичных влияний, мало с ними знакомы и сильно их адаптировали.

При этом совершенно очевидно, что у заводов и первой, и второй группы были как общие черты, так и черты различия.

К общим, на наш взгляд, относится довольно раннее проявление бытовых жанровых черт в фарфоровой пластике (с конца XVIII века) и явное их усиление в 1840 – 1870 –е гг. Это отразилось в практике таких частных производств, как А. Попова, Иконникова и у Гарднера.

Нами отмечается и определенная, условно назовем, ненормативность тематики частного фарфора. Отдельными примером тому служит появление «офицерских» сюжетов (фарфоровые «ино») у Гарднера, у бр. Попихиных в с. Речицы Бронницкого уезда и у Тереховых – Киселева в 1840 – 1850 -е гг. пользовавшиеся в то времена огромным спросом у современников. Только спустя десятилетия, уже в период модерна, «обнаженная натура» в фарфоре приживется и станет составной частью «шеломудренного» фарфора Императорского фарфорового завода, правда, с поправкой на символизм (А. Вернер, Р. Адамсон).

При этом «частный» фарфор малых производств (в главе делается акцент именно на изделиях этого ряда предприятий) более мобильно отзывался на современную бытовую жизнь, современные модные литературные, политические или даже культурные новости. Для него интерес представляло не столько историческое «ученое» прошлое и знание о нем, которым, естественно, не располагали народные художники, сколько текущая жизнь и современная художественная действительность.

В этом процессе сказывалась как известная мобильность малых производств, с готовностью отзывавшихся на любые требования массового «вкуса», так и проявления особой эмоциональной восприимчивости народного художника ко всему новому и дотеле неизвестному или, напротив, хорошо знакомому.

При всем тяготении к «моде» одной из главных черт малых частных заводов можно назвать известную каноничность и повторяемость ряда моделей. Так, скульптурная кружка «Голова вакханки», появившись в 1811 – 1816 гг. на фабрике Всеволожского - Поливанова, повторялась на фабрике Сипягина в Елизаветино в 1820 – е гг.) и на заводе Н. Храпунова в дер. Кузяево уже в 1840 – е гг. и др.

В случае с частным фарфором малых производств мы практически не встретим крупных форм (в сравнении, например, с сервизными формами ИФЗ); речь здесь скорее идет об обычных предметах и по большей части скульптурных композициях.

Существенное же различие между практикой Императорского фарфорового завода и частных предприятий заключалось в следующем: программная линия неостилей по разным и весьма существенным причинам и то лишь в ограниченном порядке оставалась актуальной в основном для частных заводов, сориентированных на ИФЗ (первая группа).

Внимательный же анализ памятников частных фарфоровых производств Гжели, дает возможность утверждать, что практика неостилей для них почти совершенно чужда, за исключением неорокко. Через неорокко малые частные производства утверждались в современном культурном пространстве, через неорокко они постигали все пластические возможности керамического материала.

Возможно это своеобразное явление можно рассматривать как крайнее проявление народного мироощущения в его стремлении к праздничности и избыточной полноте тактильных и визуальных ощущений. При этом, повторимся, здесь всегда сохраняются основы мощной художественной традиции народной керамики, которая принимает, вбирает и адаптирует, наконец, переплавляет в своем «горниле» все влияния и заимствования, идущие извне.

Нами выявлена и сама типология неороккальных сюжетов в живописи в частном фарфоре, весьма разнообразная и вариативная.

1. Пейзажные мотивы. Довольно редко встречается архитектурный пейзаж. (Фабрика Бр. Новых. ; завод Кудинова.) В эпоху историзма в частном фарфоре малых производств явно складываются стандартные мотивы пейзажной живописи по фарфору. Это – наиболее часто встречаемые «сельский пейзаж с обязательными пирамидалными тополями», «деревенский пейзаж с наплывающими берегами и рекой с путником или рыбаком на берегу», пейзажи с «замком», пейзаж с «водопадом», пейзаж с эффектными природными закатами, взятые в рокайльные картуши.

2. Остается востребованной и традиционная флоральная живопись – от «цветов в разброс», написанных одним мазком локального цвета с тонкими зелеными травками и золотыми усиками (фабрика Грузнова), цветочных гирлянд из волнистых лент и цветов уже в два – три мазка с графической проработкой (фабрика З. Дунашова), до сложной тональной цветовой живописи (завод Насонова)

3. Жанровые сцены, например, сцены охоты (фабрика бр. Гулиных).

4. Крайне редко встречается «портрет» (фабрика Анохина в д. Карпове, фабрика бр. Гулиных).

5. Наконец, большую группу занимают скульптурные произведения и анималистика.

Немаловажной представляется проблема источников художественной стилистики малых частных производств фарфора Гжели. Определяющей является традиция народной местной росписи. Здесь сохраняется традиция гжельского «пейзажа» майоличных кумганов и квасников второй половины XVIII столетия. Во многих изделиях используется прием композиционного решения с характерным обозначением линии «позема», на котором выстраивается и ритмично разворачивается «единая фасада» домов, так и в общий принцип росписи «в пределах контура».

При этом совершенно очевидно обращение народных художников к искусству профессиональной гравюры.

В создании живописи по фарфору более стабильным и последовательным оказалось обращение народных художников к традиционному графическому и современному живописному лубку. В известной степени лубок способствовал расширению сюжетно- тематического диапазона жанровых сцен в росписях произведений частного фарфора. Так, лубочные мотивы «русской пляски», сцены «охоты», или «конных выездов» в эпоху историзма стали общепотребительными.

Стилистику же фарфоровой «портретной живописи» раннего историзма во многом определяло искусство купеческого портрета. Вряд ли здесь стоит искать прямые аналоги или повторения. Дело здесь заключается в ином и связано с сохранением общей художественно – образной системой репрезентации, сложившейся в купеческом и вслед за ним в живописном портрете на «частном» фарфоре. Нейтральный фон, исключая указание на конкретное место и время действия, статичное предстояние и почти «иератическая застылость», «внеэстетическое» сходство, « представляющее интерес семейной реликвии или исторического документа » (Я.Тугендхольд) являются отличительными его чертами.

В настоящей главе выявлены и стилистические источники скульптурных композиций «частного» русского фарфора эпохи историзма, где скрепляющей основой являются традиции народной пластики.

Оговоримся, что на примере малых частных заводов мы практически не встретили примеров имитации в фарфоре других материалов. Исключение, почти единственное здесь, составляет фабрика Федяшина в дер. Жипрово. Видимо, в этом факте также сказались народная традиция, для которой материал всегда был первоосновой творчества.

Таким образом, наблюдения совокупности проявлений историзма в «частном» фарфоре позволяют отметить следующее.

Первое. Частные фарфоровые производства были сориентированы не столько на прочтение исторической традиции и исторического прототипа, сколько на широкую современную художественную практику и современную жизнь в различных ее проявлениях. Крупные фарфоровые заводы Гарднера и Попова, Батенина или бр. Корниловых в большей степени опирались на образцы Мейсена и Императорского фарфорового завода, малые частные заводы, в свою очередь, адаптировали их «профессиональный» опыт.

При этом значительную роль непосредственно в сложении художественной стилистики малого частного фарфора сыграли влияния со стороны традиционного графического и современного живописного лубка, искусство профессиональной станковой и книжной гравюры, отчасти – станковой живописи, а также традиции купеческого портрета.

Второе. Базовой и скрепляющей все влияния извне представляется собственная жительная жизнестойкая традиция народной керамики.

Третье. Сюжетно – тематические рамки самой народной традиции в фарфоре в эпоху историзма значительно расширяются за счет появления здесь новых пластических и изобразительных образов, сюжетов и мотивов.

В **Заключении** диссертационной работы мы попытались подвести некоторые итоги и сделать определенные выводы.

Во – первых, нам представляется проблемным вопрос, связанный с хронологическими рамками эпохи историзма в русском фарфоре. В научной литературе они традиционно определяются концом 1820 – 1890 – гг. Однако, на наш взгляд, в искусстве русского фарфора, характерные проявления историзма все – таки в большей степени обнаруживает себя в период с конца 1820 – х гг. до времени Александра Второго включительно.

Второе. При комплексном анализе научной литературы, художественной критики и широкого круга частных собраний русского фарфора конца XIX – нач. XX в. выясняется, что положительная оценка эклектики касалась в основном «николаевской эпохи». Время же Александра II вызывало, напротив, более двойственную и неоднозначную оценку.

На этих двух обозначенных исторических периодах мы и остановились более подробно.

Нами также выделяются два исторически – стадияльных этапа в судьбах историзма. Назовем их условно – от художественной практики по интуиции и интуиции к точному археологическому знанию, т.е. “от чувства” к “факту”.

Впрочем, вряд ли возможно препарировать эпоху историзма и при этом четко разграничить ее на отдельные явления, факты, эпизоды и т.д. Как и в любом историческом периоде, и, может быть, в большей степени в данном случае, они выступают в сложной совокупности, взаимодействии и взаимовлиянии.

При этом вполне возможно выделить те “узловые сиплетения”, в которых эпоха проявила себя наиболее отчетливым образом. В связи с выше сказанным мы и попытались нащупать и выделить основные тематические направления -

«Историческая традиция и исторический прототип в фарфоре эпохи историзма»; «Проблема имитации. Проблема копии и копирования»; «Типология жанров в живописи по фарфору»; «Художник и его роль в практике Императорского фарфорового завода».

Выявление круга этих проблем, возможно еще неполного и нуждающегося в дальнейших исследованиях и подтверждениях, позволили выстроить определенную картину художественной жизни русского фарфора в ее наиболее существенных проявлениях.

Предпринятый нами сравнительный и описательный анализ широкого спектра произведений Императорского фарфорового завода эпохи историзма позволил установить значительную роль классицистической традиции.

В частном русском фарфоре сдерживающим нормативным началом выступала народная традиция.

Постановка и анализ выше названных проблем были бы невозможными без привлечения широкого исторического материала. В этой связи в работе допущены как реминисценции в сторону XVIII века, так и «выходы» в сторону модерна.

Одновременно для большей наглядности и убедительности выводов привлекался материал других видов декоративно – прикладного искусства, в частности, искусства мебели, интерьера и русской лаковой миниатюры эпохи историзма, а также русского изобразительного искусства.

Эпоха историзма в истории русского фарфора в своей совокупности стала новым опытом в прочтении художественной традиции (традиций), новым опытом в освоении возможностей этого материала, новым опытом в расширении тематического, образного и формального диапазона.

Русский фарфор Императорского фарфорового завода эпохи историзма – это масштабный экспериментальный проект, сформировавшийся во многом стихийно, под влиянием самой жизни. В нем были, несомненно, и достижения, и провалы. В целом этот опыт оказался значительным и востребованным для дальнейшей судьбы русского фарфора, вплоть до современной практики постмодернизма.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Русский фарфор эпохи историзма в бытовой культуре// Поиск.-М., 2011. № 6(35). - С.50- 62.(1.0 п.л.)
2. Фарфор эпохи историзма на художественно- промышленных выставках XIX века(заводы, технологии, ассортимент)// Поиск. –М., 2012. № 1(36). - С.43-53.(0.5 п.л.)
3. Особенности проявления неоготики в произведениях Императорского фарфорового завода эпохи историзма// Научно – аналитический журнал «Пространство культуры». Дом Бурганова.- М., 2012.№1. – С.149- 161.(0.8 п.л.)
4. Хрупкие ценности. Антикварный фарфор в салонах Москвы// Табурет. – М., февраль 2002. - С. 108 -111.(0.25 п.л.)
5. Шинуазри. Китайская сказка// Табурет.- М., ноябрь 2001.- С. 54-61.(0.3 п.л.)
6. Милые обитатели будуара. // Табурет.- М., май 2002. - С. 122 – 125.(0.25 п.л.)
7. История западноевропейского и русского декоративно – прикладного искусства . Методическое пособие, обучающихся по специальности 052100 «История и теория изобразительного искусства.»// М., 2004. С. 1 - 29 (2.0 п.л.)

Всего: 5, 1 п.л.

Подписано в печать: 11.04.2012

Заказ № 7115 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru